

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ**

МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

**МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

Частина 1

14 листопада 2014 року

МАРІУПОЛЬ – 2014

УДК 81'1(066)
ББК 80

Мови та літератури у полікультурному суспільстві : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (14 листопада 2014 р.) / за заг. ред. д.п.н., професора Соколової І.В., к.філол.н., доцента Бумбур Ю.М. –Маріуполь : МДУ, 2014. – Частина 1. – 202 с.

Рекомендовано до друку вченою радою факультету іноземних мов МДУ, протокол № 1 від 27.10. 2014 р.

Збірка містить тези доповідей учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мови та літератури у полікультурному суспільстві» (14 листопада 2014 р.), присвяченої сучасним проблемам і перспективам досліджень у галузях мовознавства, перекладознавства, літературознавства, лінгводидактики та методики викладання іноземних мов. Доповіді у збірнику згруповані по секціях, відповідно до основних напрямків конференції: теорія та історія світової літератури; лінгводидактика; актуальні проблеми сучасного перекладознавства та порівняльної типології; актуальні проблеми загального, типологічного і порівняльно-історичного мовознавства; функціонально-семантичні та когнітивні аспекти мовних одиниць різних рівнів; мова та культура.

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

УДК 81'1(066)
ББК 80

За зміст статей і правильність цитування відповідальність несе автор.

© Маріупольський державний університет 2014

© Факультет іноземних мов 2014

© Автори статей 2014

ЗМІСТ

Актуальні проблеми загального, типологічного і порівняльно-історичного мовознавства

<i>Бенькевич Г.</i> Фразеосемантичне поле в мовознавстві	7
<i>Веріго Е.</i> Специфика образования и функционирования игры слов в немецкоязычных рекламных текстах	8
<i>Святна О.</i> Загальні засади дослідження оцінних композитів в англійській мові	11
<i>Сербез І.</i> Актуалізація концептуальної гендерної метафори у художньому тексті	13
<i>Смирнова М.</i> Закликаюча дискурсивна стратегія православної проповіді	15
<i>Хоровець В.</i> Проблеми дослідження англійських прийменників	18

Теорія та історія української і світової літератур

<i>Атрошенко Г., Козачухна В.</i> Історико-фольклорний хронотоп літературної Довбушіани Юрія Федьковича	21
<i>Ахмедова А.</i> Сатирична драматургія Генрі Філдінга	23
<i>Бережная Л.</i> Роман П. Зюскинда «Парфюмер» как пример постмодернистского романа	25
<i>Богадиця Ю.</i> Особливості та парадокси містичного	28
<i>Бобровська А.</i> «Парфуми» П.Зюскинда як роман-виховання: огляд наявних підходів до його жанрового аналізу	30
<i>Бурса В.</i> Специфіка художнього світу постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві»	32
<i>Гришина Е.</i> Художественный анализ романа Теодора Драйзера «Сестра Керри»	33
<i>Дериведмідь А.</i> Польське повстання 1830–1831 рр. в рецепції Людмили Старицької-Черняхівської (за повістю «Діамантовий перстень»)	36
<i>Дьяченко Н.</i> Семантика кольору в творах Кирила Туровського: до проблеми рецепції біблійної символіки	37
<i>Каманець С.</i> Концепція світу у есеїстиці Джона Фаулза	40
<i>Кеба Д.</i> Ознаки "реального" і наративного простору в романах Франца Кафки	42
<i>Комісаренко К.</i> Оніричний простір фантастики О. Бердника та А. і Б. Стругацьких	44
<i>Коновалова О.</i> «Галерія»: виробнича тема очима Анатолія Шияна	46
<i>Кривунь Е.</i> Тип нарації в романі Тоні Моррісон «Улюблена»	49
<i>Кудаєва К.</i> Образ родини в трилогії Джона Голсуорсі «Кінець глави»	51
<i>Кудлаєва Д.</i> Рецепція роману В. Вульф «Орландо» у сучасному літературознавстві	53
<i>Кузнецова О.</i> Парафраза євангельського сакрального образу Марії Магдалини в літературних інтерпретаціях ХХ ст.	54
<i>Лабай К.</i> Мотив безсмертя у фаустівському сюжеті	57
<i>Левченко А.</i> Техніка герменевтичного кола при сприйнятті художнього тексту	59
<i>Ліхачова А.</i> Жанрові особливості сучасної літературної казки (на матеріалі творчості Д. Роулінг, М. Енде, В. Нестайка)	61
<i>Манько Р.</i> Особливості концепту «мовчання» у поезії Тадеуша Ружевича	64
<i>Монастирьова Х.</i> Морально-етична проблематика «Містечкових історій»	66

Анатолія Дімарова	
<i>Нікітіна А.</i> Інтертекст в романі Малколма Бредбері «До Ермітажу»	68
<i>Переяслов В.</i> Національно-історіософська концепція щастя в однойменній поемі В.Мисика	71
<i>Повісок Є.</i> Релігія як основа світогляду людини в англійській романістиці XIX століття	73
<i>Попова О.</i> П'єса Б. Шоу «Пігмаліон» з позиції інтертексту	75
<i>Риба І.</i> Етнообраз європейця в романістиці Генрі Джеймса (на прикладі романів «Жіночий портрет», «Американець», «Посли»)	78
<i>Румянцева А.</i> Холлі Голайтли – пуста людина чи жертва соціальних умов? (за романом Т. Капоте «Сніданок у Тіффані»)	79
<i>Саврук Р.</i> The conceptualization of “love” and “war” as foregrounded in Margaret Mitchell’s “Gone with the wind”	81
<i>Салюк Б.</i> Екзистенційний мотив правди / неправди у прозі про дітей-бешкетників (на матеріалі оповідання В. Винниченка «Федько-халамидник» та повісті Н. Боден «Збігло літо»)	83
<i>Світлакова С.</i> Образи дітей у романах Трумена Капоте	86
<i>Семак О.</i> Жанр комедії у драматургії В.Софронів-Левицького: дискурсія конфліктів і характерів	87
<i>Сластнікова Н.</i> Екфрасис у художньому досвіді Юрія Андруховича (на матеріалі карнавальної трилогії)	89
<i>Соколовська Ю.</i> Експресивно-виражальна рецепція кольору в прозовому дискурсі Ірен Роздобудько	91
<i>Тарангул І.</i> Теоретичні аспекти переосмислення жіночих міфологічних образів у літературі	93
<i>Тимченко А.</i> Образи повісті «Овлур» Олександри Ковальової	96
<i>Тодоровська В. М.</i> Міфопоетика абсурдизму С. Беккета та Е. Йонеско у драматургічних творах	98
<i>Торконяк Ю.</i> Образ покинутої жінки в творчості Анни Ахматової і Тетяни П'янкової	100
<i>Франчук М.</i> Творчість Лесі Українки у концепції українського модернізму С. Павличко	102
<i>Шаєр Ю.</i> Жанр «Вальтерскотівської» поеми у творчості Степана Руданського	103
<i>Школа В.</i> Епічна природа п'єс українських драматургів 20-30-х рр. XX ст.	105
<i>Штыхорская В.</i> Трансформація героя в романе «Шпиль» У. Голдинга	107

Актуальні проблеми сучасного мовознавства та перекладознавства

<i>Байталжи С.</i> Аналіз прислів'їв на позначення людини та суспільства в лінгвокультурному та перекладацькому аспекті (на матеріалі української, англійської та новогрецької мов)	110
<i>Бурмай Н.</i> Актуальні проблеми сучасного перекладознавства	113
<i>Гацук Н.</i> Reproduction of verbal images in the translation: problems and techniques (on the basis of sea image in Joseph Conrad’s creativity and its Ukrainian reproduction)	115
<i>Гріччина А.</i> Основные положения интерпретативной теории перевода	116
<i>Гураль М.</i> Особенности индивидуальных речевых стратегий переводчика поэзии для детей	118
<i>Дацар К.</i> Засоби перекладу реалій	121
<i>Коваль А.</i> Алгоритм використання сучасного машинного перекладу	122
<i>Лойко Н.</i> Recreation of universal and national symbols of D. Brown’s novel <i>The</i>	125

<i>lost symbol</i> in the Ukrainian translation by V. Horbat'ko	
Новікова Т. Проблема неперекладності в художніх текстах	127

Функціонально-семантичні та когнітивні аспекти мовних одиниць різних рівнів

Гаврилюк О. Вербалізація концепту «страх» стативами англійської мови	130
Гудко К. Die Besonderheiten der Integration englischer Verben im Deutschen	131
Дащенко О. Семантическая осложненность слова в драматическом диалоге	134
Дубцова О. Несформованість / незбіжність концептуальних структур лінгвотологічних знань як одна з причин комунікативних невляч (на матеріалі американського кінодискурсу)	136
Єфимова М. Фразеологічні одиниці з топонімічним компонентом у англійській мові	137
Жогло О. Поняття фразеологічної одиниці в англійській мові	139
Кольчева А. Neologismen im gesellschaftspolitischen Leben	140
Конторчук Г. Синтаксис звертань у поетичному мовленні Василя Стуса	142
Лях В. Асиміляція німецьких та французьких запозичень в сучасній українській мові	144
Максютенко А. Синонімічні ряди німецьких та українських дієслів руху	146
Остапович І. Концепт «MILITARY» у сучасному політичному англійському дискурсі	149
Павленко Н. Фразеотематичні групи фразеологічних одиниць з експліцитно вираженим гендерним компонентом в англійській мові	151
Полєва Д. Когнітивні параметри образності	152
Ткачук О. Периферійні номінації поняття “ жіночість ” в англійській мові	154
Федорова Ю.Г. Мовна репрезентація домену «TERRORISM» у політичному дискурсі сучасної англійської мови	156
Фурлетова А. Фразеологізми із зоонімами сучасної німецької мови	158

Лінгвокультурологічні та соціокультурні аспекти філології

Бассай С. Мовні засоби репрезентації комічного	161
Бумбур Ю. Опозиція «свій – чужий»: постановка проблеми	163
Ступницькая Н. Социокультурные аспекты творчества А.И. Солженицына	165
Фер Ю. Текст та текстова діяльність як феномени дослідницького простору	167
Чайкин Н. Лингвокогнитивный анализ кинологической лексики	169

Лінгводидактика

Гайтан К. Соціокультурний контекст навчання іноземної мови у європейському освітньому просторі	172
Гуліда А. Основні вимоги та методичні рекомендації щодо підготовки учнів до зовнішнього незалежного оцінювання з німецької мови	174
Гусєва А. Використання методу проектів для посилення професійної спрямованості у підготовці майбутніх філологів	176
Демченко О. Класифікація видів читання і типи текстів для навчання пошукового читання німецькою мовою в основній школі	179
Єрофєєва М. Використання аудіовізуальних засобів навчання з метою формування німецькомовної компетентності в говорінні	181
Жукова І. Вдосконалення аудитивної компетентності в німецькій мові учнів 5-9 класів	182
Кислиця Д. Алгоритм вивчення німецької мови як другої після англійської	185
Коротка Н., Тернова О. Розвиваючі навички мовленнєвого спілкування у	187

ході навчання англійської мови	
<i>Михальчук А.</i> Використання відеоматеріалів у навчанні німецької мови	189
<i>Наливайко О.</i> Педагогічні умови створення і застосування навчальних гіпертекстів	191
<i>Радченко О.</i> Використання інтерактивних технологій у навчанні німецької мови	193
<i>Стьопін М.</i> Використання можливостей <i>E-Learning</i> та <i>M-Learning</i> систем у підготовці вчителів іноземних мов	195
<i>Tkachenko T., Vovchasta N.</i> International Cooperation as a Part of the Educational Process	197
<i>Харіна О.</i> Діалогічність навчання української літератури	199

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЗАГАЛЬНОГО, ТИПОЛОГІЧНОГО І ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО МОВОЗНАВСТВА

Г. Бенькевич
м. Львів

ФРАЗЕОСЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ В МОВОЗНАВСТВІ

Метою дослідження є поняття фразеосемантичного поля в мовознавстві та структурування фразеологічних одиниць на основі цього принципу.

При дослідженні мовних явищ мовознавці застосовують найрізноманітніші підходи, одним з яких є польовий підхід, який репрезентує мовну картину світу або її фрагмент.

Поняття «поле» в лінгвістиці є сукупністю мовних одиниць, які об'єднані спільним змістом (інваріантністю) і відображають схожість позначених явищ. Поле виступає способом формування лінгвістичних елементів із загальними інваріантними властивостями. До основних ознак поля належать зв'язки між елементами та їх взаємна детермінованість.

Останні роки «польові» дослідження фразеології все більше привертають увагу вчених-лінгвістів, охоплюють найважливіші для людини поняття та входять до складу фразеосемантичного поля [2, 130].

Фразеологічний склад мови, як і лексичний, репрезентується у вигляді польової моделі. Фразеосемантичне поле (ФСП) є частиною мовної картини світу, у створенні якої, поряд з лексичними одиницями, активну участь беруть й фразеологізми [3, 82].

Поділяючи думку Н. Сабурової, ми розуміємо «фразеосемантичне поле» як сукупність фразеологічних одиниць, об'єднаних на основі семантичної ознаки [3, 82]. Такі одиниці мають загальну інтегральну й інваріантну семантичні ознаки, які об'єднують фразеологізми в певну групу, що протиставлена іншим полям з точки зору семантики [1, 52].

В українському мовознавстві теорією поля займаються такі вчені: Ж. Краснобаєва-Чорна (2008), Л. Строченко (2008), І. Іванова (2008), О. Близнюк (2008), С. Олійник (2008) та ін.

В основі виділення ФСП, незалежно від специфіки конститuentів поля, покладений *інваріантний принцип*. На думку Г. Щура, застосування інваріантного принципу гарантує виділення груп, які мають статус поля [5].

Під *лінгвістичним інваріантом* розуміються спільні ознаки, які знаходяться у класі однорідних предметів і явищ. Інваріант використовується для вивчення загальних властивостей даного класу предметів [5].

Інваріантний принцип структурування елементів дає змогу відобразити парадигматичні відносини елементів, вивчення яких безпосередньо пов'язане з семантичною структурою лексичних одиниць.

Фразеосемантичне поле, за визначенням О. Харитонової, є сукупністю стійких одиниць мови, об'єднаних загальним семантичним інваріантом, які характеризуються системними парадигматичними відносинами [4, 29].

Семантика фразеологічних одиниць є складнішою і більш своєрідною ніж семантика лексичних одиниць. На відміну від лексичних, фразеологічні поля мають інші особливості. Лексичні поля відображають явища, факти, дійсність в повному обсязі, а фразеологічні поля мають більш обмежену сферу застосування.

В сучасній лінгвістиці фразеологічний склад мови є не хаотичним скупченням одиниць, пов'язаних між собою, а системним явищем, де окремі елементи вступають у відношення з іншими і утворюють певні групи. Мовознавці виділяють два підходи щодо аналізу даного явища. Перший підхід – це вивчення фразеологічних одиниць (ФО), які об'єднані завдяки наявності у їхньому складі певного тематичного

елемента. Другий підхід – це синхронний або діахронічний аналіз фразеосемантичних полів, тобто таких сукупностей фразеологізмів, що згруповані навколо певного поняття і співвідносяться з різними частинами мови.

ФСП відображає особливості світосприйняття носія мови та його менталітету, відображає мовну картину світу, в якій виявлена пізнавальна діяльність людини. ФСП є важливим способом систематизації фразеологізмів мови для вивчення її структури.

Через побудову ФСП ми можемо встановити не лише семантичні зв'язки фразеологізмів, які входять у поле, але й властивості репрезентованих ними уявлень про людину в мовній картині світу.

Дослідження та вивчення ФСП викликає великий теоретичний і практичний інтерес у дослідників галузі мовознавства.

ФСП має автономність та ядерно-периферійну структуру, зони семантичного переходу. Воно є найвищою ланкою репрезентації фразеологізмів у мові.

Література

1. Луговая Н.В. Национально культурные особенности фразеологических единиц сферы психоэмоционального состояния человека (на материале русского и французского языков): дис на соиск. степени канд. филол. наук: 10.02.19. “Теория языка” / Наталия Владимировна Луговая. – Краснодар, 2007. – 179 с.
2. Охріменко М. Склад фразеосемантичного поля “Емоції людини” (на матеріалі сучасних перської і української мов) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2011. Випуск 54. С. 130-137.
3. Сабурова Н.А. Структура фразеосемантического поля пространства / Н.А. Сабурова // Филологические науки. – 2002. – № 2. – с. 81-88.
4. Харитоновна Е.Ю. Лексико-фразеологическое поле «Черты характера человека» в немецком языке: моногр. / Е.Ю. Харитоновна. – М.: Изд-во МГОУ, 2012. – 138 с.
5. Щур Г.С. Теории поля в лингвистике / Г.С. Щур. – М. – Л., 1974. – 256 с.

*Е.Вериго
г. Мариуполь*

СПЕЦИФИКА ОБРАЗОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ИГРЫ СЛОВ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ

Данная работа посвящена проблеме функционирования стилистических средств в немецкоязычной рекламе, в частности игре слов. Игра слов, или каламбур – явление, существующее во всех европейских языках. Суть каламбура заключается в столкновении или, напротив, неожиданном объединении двух несовместимых значений в одной фонетической (или графической) форме. Основными элементами игры слов являются, с одной стороны, одинаковое или близкое, до омонимии, звучание (в том числе и звуковая форма многозначного слова в его разных значениях), с другой – несоответствие, до антонимии, между двумя значениями слов, компонентов фразеологического единства [1, 290].

Ю.Б. Борев даёт следующее определение каламбуру: «Каламбур – игра слов. Каламбур – один из типов острот. Это острота, возникающая на основе использования собственно языковых средств».

Актуальность данной темы определяется прежде всего тем, что исследование рекламных текстов в культурологическом и лингвистическом аспектах позволяет получить более полное представление о менталитете народа, его национальном образе мира. Рекламные тексты, являясь одним из важнейших средств массовой

коммуникации, наиболее однозначно передают стереотипные представления, шкалу ценностей нации.

Цель работы заключается в изучении выразительных возможностей языковой игры в немецких рекламных текстах, описании различных способов создания игры слов.

Объектом данной работы являются случаи игры слов в немецкоязычной рекламе.

Если анализировать немецкую рекламу, то следует отметить, что она тяготеет к аргументам и фактам, к логике убеждения. Это во многом информационная реклама, она говорит о цифрах, деталях, технических характеристиках.

Среди выразительных возможностей игры слов в рекламе в качестве доминирующих выделяются комические, обусловленные традиционно рассматриваемой стилистической целью – созданием комического эффекта. Однако не менее значимыми являются эстетические эффекты, коррелирующие с эстетической функцией языка, характеризующейся привлечением внимания к самой языковой форме. Наряду с вышеуказанными возможностями игра слов реализует также ряд других – когнитивных, имплицативных, суггестивных, – связанных с ее использованием в рекламных дискурсах [3, 78].

Комический эффект игры слов зачастую обусловлен непредсказуемостью того или иного звена в цепи речи и неожиданностью восприятия двух значений слова. В качестве дивергентных признаков выступают языковые особенности, не позволяющие осуществить переводы на другой язык рекламы, строящейся на основе обыгрывания омонимии и омофонии, смешения языкового и метаязыкового контекстов, например:

Реклама детского питания. Маленький мальчик хочет попросить папу купить ему одну баночку, но не говорить маме. Он подходит к своему отцу и говорит:

– *«Ich muss mal unter drei Augen mit dir reden!»* – *«Du meinst wohl unter vier?»* – *«Nein, eins musst du zudrücken.»*

Осуществить перевод данного отрывка из рекламы на русский язык не представляется возможным, поскольку в нем обыгрывается фразеологическое единство *unter vier Augen reden* «разговаривать с глазу на глаз» (дословный перевод: «разговаривать при наличии четырех глаз»), в состав которого входит числительное четыре. Ребенок просит отца поговорить с ним, закрыв один глаз [3, 50].

В немецких рекламных текстах различают такие способы создания игры слов как обыгрывания многозначных и омонимичных слов, создание окказионализмов, неологизмов и паронимической игры слов, основанной на соединении нескольких слов или значений слов в одно.

В качестве материала для построения паронимической игры слов используются такие словообразовательные средства, как префиксы и суффиксы. В немецком префиксация и суффиксация представляют наиболее продуктивные словообразовательные модели, участвующие в создании игры слов. В качестве примера использования суффиксации при создании языковой игры приведем следующий: *Und die Lautesten sind nicht immer die Lautersten.* (*Того, кто кричит громче всех, не всегда лучшие всех слышно*).

На приеме выделения префиксов могут строиться целые стихотворения в рекламе. При этом обыгрываемые смыслообразующие морфемы получают дополнительные коннотации и изменяют значение образованных с их помощью лексем [2, с. 51]. В немецком языке класс префиксов весьма многочисленный, поэтому существует возможность для создания игры слов, основанной на обыгрывании приставок. Приведем в качестве примера здесь небольшой кусочек рекламы немецкого фильма о Второй мировой войне.

Schlechte Kunst ist Krieg erwecken,

Schwere Kunst ist Krieg erstrecken

Große Kunst ist Krieg erstecken.

Плохое искусство – развязать войну,

Сложное искусство – войну распространить,

Великое искусство – войну уничтожить.

В данном тексте паронимы *erwecken* «развязывать», *erstrecken* «распространять», *erstecken* «уничтожать» имеют общую приставку *er-*, общее созвучие, являющееся частью корня, *-eck-* и окончание *-en*.

Достаточно распространенным является использование графических средств, несущих определенную функциональную нагрузку. В немецком языке, для которого написание имен существительных с заглавной буквы является характерологическим признаком, эмфатическим средством, будет служить использование на письме у существительных начальной прописной буквы. Например, реклама мебельного салона, построенная на обыгрывании слов *praktisch* и *Tisch: Prak-Tisch. Nur hier! - Практичные столы! Только здесь!*

Сегодня все большее значение приобретает когнитивная функция игры слов, обусловленная структурным свойством фреймов – способностью своих терминалов присоединяться к другим фреймам. Взаимодействие терминалов ведет к смещению, искажению, а также наращиванию смысла. Традиционный словарный состав языка подвергается разного рода семантическим изменениям. Особое творчество в этом направлении наблюдается в реализации молодежного сленга в рекламе. Образование расширенного понятия либо понятия с комическим эффектом происходит при расшифровке аббревиатур. В результате переосмысления аббревиатуры приобретают коннотации, связанные с характерными свойствами и качествами обыгрываемого денотата [3, с. 92]: *Anderes Wort für einen erfolgreichen Verkäufer: Andrea.* (Успешного продавца можно назвать другим словом: **Андреа**). Немецкий глагол, использующийся в разговорной речи, *andrehen* «всучить, навязать по высокой цене» коррелирует с именем *Andrea*.

Таким образом, в немецких рекламных текстах используются разнообразные игровые языковые приемы. Под игрой слов понимается сознательное нарушение языковых норм, правил речевого общения, а также искажения языковых клише с целью придания сообщению большей экспрессивной силы. Среди наиболее значимых выразительных возможностей игры слов в немецкоязычной рекламе выделяются комические и эстетические эффекты. Создание окказионализмов, неологизмов и паронимической игры слов обыгрывания многозначных и омонимичных слов – основные способы создания игры слов. Рекламисты охотно используют игру слов при создании разного рода рекламных текстов, которые базируется на многозначности слов и выражений.

Литература

1. Влахов С.И. Непере译димое в переводе / С.И. Влахов, С.П. Флорин. – М.: Р. Валент, 2009. – 360 с.
2. Митрофанова Е.А. Безэквивалентность при переводе немецких рекламных текстов / Е.А. Митрофанова // Гамбургский университет, 2006. – №8. – С. 50–52.
3. Николенко Г.А. Лингвистические характеристики рекламных текстов и способы их перевода / Г.А. Николенко, И.А. Гулакова. – М.: Высшая школа, 2004. – 158 с.

ЗАГАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОЦІННИХ КОМПОЗИТІВ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Відомо, що розвиток будь-якої мови виявляється насамперед у поповненні і вдосконаленні її словникового складу, в розгалуженні і уточненні словесних значень. Виникнення нових слів і зміни в значеннях слів зумовлені потребами життя, розвитком промисловості та науково-технічним прогресом, зростанням рівня життя суспільства, розвитком стосунків між людьми.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю системних досліджень оцінних іменників-комполитів в англійській мові, що формують значний шар загального корпусу лексики, а також лінгвокультурологічним підходом до вивчення семантико-словотвірної і функційно-стилістичної потенціалу оцінних іменників-комполитів. Емотивно-оцінний характер комполита є одним з основних чинників виникнення великої кількості одиниць цього типу, що є свідченням їх комунікативної релевантності та функційно-семантичної потенціалу. Таке спрямування дослідження розкриває роль оцінних іменників-комполитів у вивченні англійської ціннісної картини світу, пов'язаних зі стереотипами мислення (надання назв явищам та об'єктам оточуючого середовища).

Словотворення є одним з найпродуктивніших типів словотворення в англійській мові. І.В. Арнольд дає наступне визначення поняття 'комполит' – єднання двох або, рідше, трьох основ, що функціонують як єдине ціле та як особлива лексична одиниця, завдяки своїй цілісній оформленості, а саме: орфографічно, фонетично, а також синтаксично [2, 63]. Наприклад, *also-ran* (невдаха)– 1) a horse or dog not placed (in the first three, US the first two) in a race; 2) a person, who fails to win distinction, a failure. Комполитна лексика є актуальною темою дослідження у загальній та прикладній лінгвістиці.

Слово «комполит» походить від латинського *componere* – складати. Перші дослідження стосовно комполитивних стійких одиниць номінації були проведені вітчизняними та зарубіжними лінгвістами ще на початку ХХ століття, але не набули подальшого розвитку та не сформувалися в цілісну теорію.

Особливості словоскладання вивчалися такими вченими, як О.Єсперсен, О.С. Кубрякова, Г. Марчанд, О.Д. Мешков, І.В. Арнольд, Л.Ф. Омельченко та ін.

Як відзначає Г. Марчанд, значення складного слова визначається морфологічною та глибинною граматичною структурою, оскільки складне слова, будучи синтагмами, повинні пояснюватися синтаксичними відношеннями речень, що лежать в їх основі та які відображаються в складному слові. На думку Марчанда, складне слово не спроможне звертатись до реальної дійсності, а спроможне до цього лише через синтаксичні структури, тобто «глибинні лексичні структури» [5, 45-50]. Наприклад, *steamboat* – steam operates the boat. Важливо пам'ятати, що лише знаючи, які предмети дійсності позначені компонентами складного слова та які відношення існують між ними, можна робити висновки про значення складного слова.

На основі аналізу літератури можна виділити наступні критерії визначення комполита:

- Синтаксична валентність, тобто відсутність анафоричних зв'язків між внутрішньою та зовнішньою формою елемента;
- Лексична цілісність;
- Лексична природа компонентів (лексема);
- Основні характеристики комполитів в англійській мові;
- Обидва компоненти комполита є вільними основами і мають специфічне значення, яке уможливує їх окреме функціонування.

Як правило, композити складаються за допомогою двох компонентів, наприклад *ambs-ace*, *acid-head*, *backbear* тощо.

Композити, в свою чергу, можуть створювати нові композити, наприклад, самостійні композити *ladylike* та *Grammarschool* можуть стати компонентами і утворити новий композит: *ladylike grammarschool*. Наголос зазвичай падає на перший компонент [7, 158].

Деякі лінгвісти зазначають, що критерій наголосу є важливим під час аналізу композитів [1, 69]. Хоча варто зауважити, що в англійській мові деякі композити можуть мати подвійний наголос: основний, що припадає на перший компонент і другорядний – на другий компонент, наприклад *blood-vessel*; двохрівневий, наприклад *snow-white*, *easy-going*. У даному випадку Г. Марчанд застосував новий критерій – лівий компонент не є модифікатором правого компонента, тому вони є композитами.

Завдяки дистрибутивному аналізу, можна виділити окремі обмеження стосовно підвидів англійських композитів, а також прослідкувати тенденції правопису простих та складних композитів [2, 172].

Для полегшення сприйняття існує тенденція до написання композитів окремо або через дефіс, якщо вони містять довгі слова або складні компоненти. Несталість правопису змушує лексикографа обмірковувати за і проти при виборі способу графічного оформлення нового композита. Саме тому вони намагаються писати окремо морфологічно складні або багатоскладові слова. Чим складніші компоненти, тим частіше вони пишуться окремо або через дефіс.

Виділяють три способи написання композитів [3, 201; 5, 52; 6, 67]:

1. Суцільне написання (одне слово): *aboveground*, *dunderhead*, *cutthroat*.
2. Роздільне написання (окремі слова): *coffeetable*, *teabag*.
3. Через дефіс: *red-water*, *back-scratcher*, *cheval-glass*.

Окрім вище зазначених, існують римовані композити, утворені шляхом редуплікації, що мають різні способи написання: *clash-clash*, *chockablock*, *chock-a-block*.

Слід зазначити, що написання таких композитів є нестале.

Отже, можна зробити висновок, що аналізуючи композити в англійській мові не слід покладатися тільки на графічне зображення, оскільки композити можуть мати декілька способів написання.

Можливо зробити припущення, що однією з можливих причин варіативності написання композитів є брак систематичних правил щодо утворення композитів в англійській мові. Існує думка, що написання композита залежить від преференцій та уяви людини, яка вживає певний композит у творі чи реєструє його. Як зазначає Б.Джугеш, М.Старр [4, 24], написання композитів визначається частотністю вживання, оскільки лексикографія користується правописом, яке знаходять у писемних джерелах. Однак, Л.Бауер стверджує, що правопис композитів не є абсолютно некерованим, бо зазвичай довгі слова мають тенденцію до написання окремо, а короткі – разом. Зі зростанням складності мало композитів позначаються на письмі разом – в основному пишуться окремо або через дефіс.

Отже, композит – це єднання двох або трьох основ, що є орфографічно, фонетично та синтаксично цілісно оформленими та функціонують як єдине ціле. Композит має свої власні критерії визначення та особливості написання.

Література

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
2. Мешков О.Д. Семантические аспекты словосложения английского языка / О.Д. Мешков. – М.: Наука, 1986. – 209 с.

3. Arnold I.V. *Lexicology of modern English Language* / I.V. Arnold. – M: Izd. Moscow State University, 1973. – 380 с.
4. Downing P. 'On the creation and use of English compound noun'. / Downing, Pamela // *Language* 53.4. – 1977. – P. 810-842.
5. Juhasz B., Starr M., A. Inhoff, and Lars Placke. The effect of morphology on the processing of compound words: Evidence from naming, lexical decision and eye fixation / Barbara Juhasz, Matthew Starr, Albrecht Inhoff, and Lars Placke // *British Journal of Psychology* 94. – 2003. – P. 223-244.
6. Marchand H. *The Categories and Types of Present Day English Word Formation* / Harrold Marchand. – 2nd ed. Munich: Beck, 1974. – 379 p.

I. Сербез
м. Маріуполь

АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ ГЕНДЕРНОЇ МЕТАФОРИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Починаючи з другої половини ХХ ст. з розвитком когнітивної лінгвістики, мову вивчають у тісному зв'язку з людським мисленням. Мова розуміється, як засіб відображення ментальної картини світу людини, в якій основною формою структурування знань є концептуальна метафора (КМ). КМ — це метафорична проєкція (*metaphorical mapping*) когнітивної структури корелята (*source domain*) на когнітивну структуру референта (*target domain*) [10]. Якщо у структуру КМ входять домени *ЧОЛОВІК* або *ЖІНКА*, то така метафора стає концептуальною гендерною метафорою (КГМ).

У даному дослідженні розглядаються тропи як засіб вербалізації КГМ, бо всі тропи, по-перше, когнітивно зумовлені, і лише по-друге, реалізовані лінгвістично [9, 13]. Необхідно звернути увагу на існування гібридних тропів (*hybrid tropes, fusion, blend* (Лакофф та Джонсон) — злиття родинних тропів, наприклад, метафори, метонімії та синекдохи як свідочтва поетичної економії мови [9, 25]. Зведення метафор до обмеженої кількості певних схем та фреймів підходить до конвенційної метафори у повсякденній мові, але не передає всіх нюансів значень у художніх текстах, а мова опису метафори сфокусована на метафорі у збиток іншим тропам [9, 46]. В. А. Маслова визначає, що метафора може накладатися та тропи інших типів, ускладнюючи та посилюючи їхній ефект. Найчастіше вона накладається на порівняння, але може накладатися й на перифраз або оксюморон [5, 93]. Серед тропів існують форми змішаного походження: метафоричний епітет, порівняльна метафора, тощо. В поетичній мові форми виразності невіддільні одна від одної, вони переходять одна в одну [6, 321].

Під *тропом* традиційно за І. В. Арнольд розуміється взаємодія значень слова під час створення художніх образів. Це такі образотворчі виразні засоби, в яких слово чи словосполучення вживається у перетвореному значенні [1, 64]. Отже, КГМ може бути виражена не лише метафорою у її традиційному розумінні. У залежності від цілей, завдань та матеріалу дослідження виокремлюють різні засоби вербалізації КМ. М. О. Зозуля вказує, що КМ може бути представлена метафорою, метаморфозою, порівнянням, метафоричним епітетом, стертою метафорою [3, 66]. Е. Ц. Исаакян серед засобів вербалізації КМ виокремлює порівняння, алюзію, оксюморон, епітет, літоту, подвійну метафору, іронію [2, 20]. О. В. Купчик називає такі тропи, як метафора, порівняння, епітет, перифраз, оксюморон [4, 11].

У результаті аналізу КГМ в англійських, італійських та українських художніх творах ХІХ-ХХ ст., було виокремлено такі засоби вербалізації КГМ, як метафора, порівняння, метафоричний епітет, антономасія, перифраз, метаморфоза та алегорія.

Під метафорою традиційно розуміється стилістичний прийом, у якому на думку спадають одразу два феномена (події, ідеї, дії), які мають подібні якості.

Отже, метафора має здатність реалізовувати одразу два лексичних значення паралельно. Метафора може втілюватися в предикативне словосполучення або означення [10, 131], наприклад, англ. *Amelia... is a pearl* 'Амелія... — це перлина' (W. Thackeray), італ. *era anche una santa* 'Вона була також святою' (A. Manzoni), укр. *Кайдашиха цебетала...* (І. Нечуй-Левицький). Метафору втілену в означення називають атрибутивною метафорою [6, 331] або метафоричним епітетом. Метафоричний епітет — це порівняння, що функціонує у поетичному тексті, в основі якого лежать неочікувані смислові асоціації або епітет з ознаками метафори [7], наприклад, англ. *little serpent of a governess* 'гувернатка-змія', італ. *Questo... proprio col candore d'un bambino, rispose: — eh! io fo l'orecchio del mercante* 'Цей ... із справжньою дитячою наївністю відповідає: — Ех! В мене слух продавця', укр. *Павло і дивився своїми малорухомими риб'ячими очима* (Г. Тютюнник).

Порівняння використовується для посилення певної риси концепту. Воно характеризує об'єкт шляхом зіставлення його з іншим об'єктом, який належить зовсім до іншого класу речей. Об'єкти, що зіставляються можуть бути зовсім чужі один до одного. Порівняння може базуватися на означенні, обставині або присудку і мають у своїй структурі в англійській мові слова *like, as, such as, as if, seem* [10, 158], наприклад, *her face lighted up as if he had been sunshine* 'вона засяяла, неначебто він був сонячним світлом' (W. Thackeray); в італійській мові — *come, simile a, piu di, sembra* [8, 722], наприклад, *Era costruito ... come un toro* 'В нього була статура, як у бика' (M. Puzo); в українській мові — *як, мов, немов, наче, неначе, неначебто, ніби, нібито, немовби, немовбито*, наприклад *Тиха (Вівдя), як телиця* (І. Нечуй-Левицький). Особливістю української мови є граматичне вираження порівняння за допомогою форми орудного відмінка, в яких знайшли відгомін метаморфозні вірування праукраїнців [6, 360], наприклад, *шугнула зозулею, побігла зіркою* (І. Нечуй-Левицький).

КГМ може бути виражена антономасією. Антономасією називають заміну одного імені іншим [6, 97], використання замість загальної назви власного імені або, навпаки, ім'я персонажа походить від загальної назви [1, 66; 8, 715]. Антономасія будується на взаємодії логічного та номінального значення слова, тобто обидва ці значення повинні бути реалізовані у слові одночасно [2, 155], наприклад: англ. *they say he's a regular Don Giovanni* 'говорять, що він звичайний Дон Жуан' (W. Thackeray), італ. *Si voltò con ciò che poteva definire solo come un sorriso alla Monna Lisa* 'Вона повернулася з таким виглядом, який можна було визначити, як посмішка Мона Лізи' (M. Puzo). В українських творах прикладів антономасії не знайдено.

Перифраз — це заміна назви послідовністю слів, описовим оборотом, який має таке саме значення і вказує на суттєві, характерні ознаки. Використовується для досягнення еффімістичного ефекту або надання пафосності [1, 67; 8, 720], наприклад, англ. *She was the scapegoat — Harriet, the destroyer of her family* 'Вона була козлом відпущення — Гарріет, руйнівник сім'ї' (D. Lessing), італ. *quella povera ragazza* 'ця бідна дівчинка' (M. Puzo), укр. *Із'їсть свекруха, люта зм'я, мій вік молоденький* (І. Нечуй-Левицький). Перифраз, як і порівняння виконує певну когнітивну функцію, тому що поглиблює наші знання про описаний феномен. Він може бути розшифрований лише у певному контексті [2, 160].

Вираження ідеї у розгорнутому художньому образі з розвитком ситуації та сюжету називається алегорією [1, 67]. Алегорія може бути виразом, або цілим оповіданням з більш глибоким смислом, ніж буквальный [8, 713], наприклад, *Snares or shot may take off the old birds foraging without - hawks may be abroad, from which they escape or by whom they suffer; but the young ones in the nest have a pretty comfortable unromantic sort of existence in the down and the straw, till it comes to their turn, too, to get on the wing. While Becky Sharp was on her own wing in the country, hopping on all sorts of twigs... Amelia lay snug in her home* 'Силки та вистріли можуть

змусити взлетіти старих птахів, що відправились на пошуки їжі — хижакі можуть бути усюди, від яких вони тікають і страждають; але молодь у гнізді ведуть досить зручне неромантичне існування, сидючи у соломі до тих пір, як не прийде їхній час розправити крила. В той час, як Бекі Шарп літала на своїх крилах у селі, стрибаючи по всіх гілках... Амелія лежала у гнізді вдома? (W. Thackeray), укр. *З самого ранку він крутив за нею головою, як соняшник за сонцем* (Г. Тютюнник).

Отже засобами вербалізації КГМ є метафора, порівняння, метафоричний епітет, антономасія, перифраз, метаморфоза та алегорія. Проте кількість та продуктивність цих тропів в різних мовах та в різні епохи неоднакова. Таким чином, метою подальшого дослідження є визначення аломорфних та ізоморфних рис у засобах вербалізації КГМ в різних мовних картинах світу.

Література

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : Учебник для вузов. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта :Наука, 2002. – 384 с.
2. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка / И.Р.Гальперин. – Москва: Высшая школа, 1981. – 334 с.
3. Зозуля М. О. Метафора-персоніфікація в романах У. Голдінга: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / М. О. Зозуля ; ДонНУ. – Донецьк, 2011. – 242 с.
4. Исаакян Е. Ц. Средства актуализации концептуальной метафоры в творчестве Дж. Фаулза: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. : спец. 10.02.07 - германские языки. / Е. Ц.Исаакян. – Ереван, 2013. – 26 с.
5. Купчик Е. В. Поэтический мир А. Городницкого: образная репрезентация концептосферы: автореф. дис. на соискание ученой степени д. филол. наук.: спец. 10.02.01 – русский язык. / Е. В. Купчик. – Тюмень, 2006. – 22 с.
6. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
7. Мацько Л. І. Стилiстика української мови: Підручник/ Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько / за ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
8. Петрова С. В. Метафорический эпитет в художественных текстах второй половины XX века [Электронный ресурс] / С.В. Петрова – Режим доступа : <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/2391-----xx-1.10.2014>.
9. Dardano M. Grammatica Italiana con nozioni di linguistica/ M. Dardano, P. Trifone. – Bologna: Zanichelli, 1995. – P. 711–724. – 3 ed.
10. Elzbieta Chrzanowska-Kluczevska. Much More than Metaphor: Muster Tropes of Artistic Language and Imagination/ Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2013. - 195 с.
11. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : Chicago University Press, 1985. – 242 p.

*М. Смирнова
м. Маріуполь*

ЗАКЛИКАЮЧА ДИСКУРСИВНА СТРАТЕГІЯ ПРАВОСЛАВНОЇ ПРОПОВІДІ

Дискурсивна стратегія заклику націлена на адресата з метою його виконання певних дій або формування певного світогляду, плину думок та поглядів на життя.

Дискурсивна стратегія заклику має на своїй меті спонукати слухача зробити щось. Проповідник здійснює мовленнєвий вплив, внаслідок якого має відбутися зміна дійсності таким чином, щоб вона відповідала бажанням адресата. Дискурсивна стратегія заклику у православній проповіді реалізується за допомогою двох

комунікативних тактик - прямого і непрямого спонукання. Так, наприклад, для православної проповіді у 90 % всіх випадків, проаналізованих у монографії А.Г.-Б. Салахової, характерна тактика прямого спонукання, що заснована на колективістському мисленні слов'ян, у той час німецька протестантська проповідь вимагає від мовця використання засобів імпліцитного впливу і непрямого спонукання, бо критичне та індивідуальне світосприйняття німців не дозволяє відкрито нав'язувати свою точку зору на проблему [3, 109].

Стратегія актуалізується за допомогою риторичної тактики: *«Научитесь, дорогие, на этом примере быть терпеливыми во время посещающих нас скорбей, которых бывает так много»* (арх. Кирило (Павлов)).

Крім того, дискурсивна стратегія заклику представлена тактиками заклику та заборони, які вербалізуються імперативними та модальними дієсловами: *«мы должны, не сомневаясь, быть уверены в том, , «Чтобы это исполнилось, надобно и нам помянуть усопших», «Каждому из нас желательно, чтобы...»*. Традиційно проповідник звертається до пастви від 1 особи множини *«Now we have to forgive each other whether or not we have any explicit sins or crimes against each other (V. Rev. Fr. Alexander Schmemmann)»*, але інколи може використовувати наказові дієслова 2 особи однини: *«верь, что Господь может тебе помочь и рано или поздно облегчит твои страдания...»* (арх. Кирило (Павлов)).

Дискурсивна стратегія заклику інколи вербалізується від особи Церкви: *«Святая Церковь, принося ежедневные молитвы за усопших своих чад, побуждает к этому и всех верующих», «Святая Церковь просит нас помолиться Праведному Судии об усопших наших сродниках...»* (арх. Кирилл (Павлов)).

Проповідник також невербально закликає до праведного образу життя, використовуючи причинно-наслідкову схему аргументації «якщо – тоді»: *«Если человек твердо верует в будущую жизнь, то он старается свою жизнь на земле провести добродетельно, безгрешно, уклоняясь от всякого зла»* (арх. Кирило (Павлов)).

При заклику проповідник будує речення, використовуючи характерні синтаксичні конструкції:

К сожалению, в наше время..., а между тем ...

Поэтому тех, кто ... помянет Господь...

Заклик може стосуватися спростування попередніх стереотипних знань, догматів, тих уявлень, які на думку проповідника заважають мирянину на духовному шляху: *«Lay aside all theoretical considerations (Archbishop John (Shahovskoy))»*.

Дискурсивна стратегія заклику з поміж іншого актуалізується непрямою мовою, посиланням на заклики авторитетних для Церкви людей: *«Скажем словами святого апостола Иакова: долготерпите и вы, укрепите сердца ваши...»* (арх. Кирило (Павлов)).

Дискурсивна стратегія заклику може бути у ряді випадків бути спрямованою не до пастви, а до святих за для їх молитовної підтримки, наприклад: *«May their prayers be with us!»* (Fr. Stephen J.)

Заклик інколи вербалізується тактикою вмовляння. Проповідник констатує факт, що потрібні зусилля, щоб виконати певну дію, а потім пропонує інший варіант, наголошуючи на меншій енергозатратності для його реалізації: *«It is hard to pray at night. But try in the morning. If you can't manage to pray at home than at least as you ride to your place of employment attempt with a clear head the "Our Father" and let the words of this short prayer resound in your heart....This indeed is very easy»* (Archbishop John (Shahovskoy)).

В ряді випадків проповідник використовує тактику прохання, вживаючи лексичні повтори, щоб зацентувати увагу слухача на необхідній дії та надаючи фразі емоційного забарвлення: *«And give, give a glass of cold water to everyone who has*

need of it; give a glass filled to the brim with simple human companionship to everyone that lack it, the very simplest companionship...» (Archbishop John (Shahovskoy). Маркером тактики прохання слугує непохідний вигук «будь-ласка»: So, please, for the sake of Christ: let us forgive each other (Шмеман).

Дискурсивна стратегія заклику реалізується тактикою заборони, коли проповідник закликає віруючих не вчиняти певних дій: «Do not be angry over trifles "against your brother vainly"» (Archbishop John (Shahovskoy).

Дискурсивна стратегія заклику може буди вербально представлена наказовим способом дієслова let + us + прямий додаток, наприклад: «As we look now to celebrating another day of Thanksgiving, let us not forget that the purpose of the occasion is to remind us, "to give thanks for all things unto God and the Father, in the name of our Lord Jesus Christ.»(Fr. James C. Meena); «Let us follow his example; let us approach Christ and ask Him to cure our spiritual blindness. Let us ask Him, to grant us the divine Light, so that we can see the virtuous path on which we must walk on. Let us ask Him, to lift up the heavy darkness of our sinful passions, which sinks us into a unsearchable darkness. (V. Rev. Archimandrite Panteleimon P. Lampadarios Patriarchal Vicar of Alexandria). Інколи перед конструкцією проповідник використовує пряме звертання до пастви, аби посилити заклик: «So, fathers, brothers, sisters: let us forgive one another» (V. Rev. Fr. Alexander Schmemmann).

Дискурсивна стратегія заклику представлена, поміж іншого, емоційно-впливаючою тактикою, коли проповідник прибігає до паралельних синтаксичних конструкцій та лексичних повторів: «After this essential time comes the essential relationship... Essential time, essential matter, essential thought: all that is so different from what the world offers us.(V. Rev. Fr. Alexander Schmemmann)

Найбільш вдалим, на нашу думку, прикладом використання емоційно-впливаючої тактики є прийом, коли проповідник після заклику до пастви, звертається з проханням пробачити його за все та помолитися за його душу, щоб він сам зумів втілити у своє життя вся ті заклики, які він озвучив як необхідна для християнина: «Please forgive me and pray for me, so that what I am preaching I could first of all somehow, be it only a little bit, integrate and incarnate in my life» (V. Rev. Fr. Alexander Schmemmann). Таким чином проповідник досягає одразу ж декілька стратегічних задач, окрім мети заклику, а саме, - молитовну та стратегію приведення мирянина до каяття, бо віруючий одразу ж бачить смирення свого пастора та усвідомлює окрім інших гріхів свою недостойність поряд з проповідником та необхідність роботи над самим собою.

Отже, нами було проаналізовано вербальну репрезентацію дискурсивної стратегії заклику у православній проповіді ХХ століття. Стратегія реалізується у тексті за допомогою відповідних тактик: прямого і непрямого спонування, риторичної, заклику та заборони, аргументативної, емоційно-впливаючої, посилення, вмовляння, прохання, які, в свою чергу, вербалізуються за допомогою мовленнєвих прийомів, а саме — використання паралельних синтаксичних конструкцій та лексичних повторів, конструкцій з наказовим способом дієслова let us та прямого додатку, прямого звертання до пастви.

Література

1. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О.С. Иссерс. — Омск: ЛКИ, 1999. — 288 с.
2. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография / В.И. Карасик. — 2-е изд. — М.: Гнозис, 2004. — 390 с.
3. Салахова А. Г.-Б. Конфессиональная языковая личность: коммуникативные стратегии и тактики: монография / А. Г.-Б. Салахова. — Челябинск: Энциклопедия, 2013. — 166 с.

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ АНГЛІЙСЬКИХ ПРИЙМЕННИКІВ

Інтерес до вивчення службових частин мови, особливо прийменників, в різних мовах і надалі не припиняється в сучасній лінгвістиці. Зокрема цим питанням займалися і продовжують займатися такі вчені, як Б.Н. Аксененко, М.В. Всеволодова, Р. Saint-Dizier та ін.[1; 3; 7].

Прийменники характеризуються функціональною двоплановістю: з одного боку вони вказують на наявність певних відношень між «повнозначними» словами в реченні, а з іншого – за допомогою своїх значень розкривають і уточнюють зміст і характер цих відношень. Прийменник відіграє важливу семантичну роль - «повідомляє окремому словосполученню (а через нього часто й всьому реченню) своє значення, яке конкретизує та збагачує відношення «повнозначних» слів між собою» [1, 37].

Частіше за все прийменник функціонує у межах синтагми: дієслово – прийменник – іменник. Серед лінгвістів не існує одностайного погляду на те, до якого із вказаних складників більше тяжіє цей службовий елемент: дієслівного чи іменного. У деяких випадках прийменники немов зрощуються з дієсловами. У такому випадку вони стають формальними морфологічними показниками синтаксичних зв'язків дієслова. Система вживання таких абстрактних прийменників після дієслів являє певні труднощі, тому що у багатьох випадках прийменник є складовою частиною нерозкладної словосполуки. [2, 556]. В англійській мові вживання прийменників в якості дієслівних післялогів проявляється найвиразніше. Для неї надзвичайно характерні сполучення, у яких вживання того чи іншого прийменника залежить від дієслова. Це дієслова, які не сполучаються з прямим додатком, але, які здатні приймати прийменниковий додаток. У багатьох випадках прийменник, який приєднує додаток, є закріпленим за даним дієсловом, наприклад: *to depend on (upon)*. В інших випадках залежний член може приєднуватися до дієслова за допомогою різних прийменників, але при цьому змінюється семантика самого дієслова: *to look at, to look after* [4, 93].

Варто зазначити деякі особливості семантичної класифікації англійських прийменників. Коли ми говоримо про просторові та часові значення прийменника *at* у таких виразах, як *at the window, by the window*, ми лише додаємо до значення прийменників значення оточуючих слів. Такий прийменник як *in* первісно мав конкретне локальне значення, але тепер, внаслідок вживання з великою кількістю слів, цей прийменник характеризується надзвичайно загальним значенням: «усередині чи в межах якийсь сфери». Ця сфера може бути локальною (*in Moscow*), темпоральною (*in January*), абстрактною (*in love*) і т.п.

Деякі лінгвісти пропонують поділити англійські прийменники на загальні та спеціальні. До загальних, таким чином, віднести прийменники, які вживаються з усіма видами іменників, в результаті чого локальні, темпоральні та інші значення прийменникових конструкцій залежать не від прийменників, а від іменників, з якими вони сполучаються. Спеціальними пропонують вважати прийменники, які вживаються лише з іменниками певних значень. [6].

Особливу увагу варто приділити групам слів, які виконують функції та мають значення прийменників. До таких груп відносяться *out of, as to, instead of* та ін. Деякі дослідники вважають недоцільним називати такі групи прийменниками, тому що «прийменник – це слово, а не група слів» і підкреслюють, що в англійській граматиці не існує ні чітких термінів на позначення цих груп, ні принципів їх аналізу [5]. Інші ж навпаки, відносять всі ці групи або деякі з них до складу прийменників англійської мови [4].

Особливу складність при аналізі англійських прийменників викликає той факт, що інколи дуже складно розмежувати прийменники та деякі інші частини мови, тому що певні прийменники співпадають по формі з прислівниками та сполучниками. Отже, статус цих слів можна визначити лише синтаксично [4].

Англійські прийменники походять від прислівників, іменників (інколи прикметників) чи дієприкметників і відповідно їх можна розділити на 1) прислівникові (adverbial), 2) відіменникові (nounal) і 3) віддієслівні чи дієприкметникові (verbal or participial). Прислівникові прийменники, в свою чергу, можна розділити на прості чи первинні (simple or primary), які сформувалися дуже давно від прислівників місця (*in, on, for, to* та ін.) та складні (compound), які складаються з двох чи трьох прислівників або прийменників (*into, out of, about* та ін.).

Відіменні субстантивні прийменники походять від адвербіальних словосполучень, що складаються з первинного прийменника та іменника, до якого часто приєднується, в такому випадку, другий первинний прийменник. Такі сполучення або втратили прийменник (наприклад, *down вниз по* - від *of dūne з пагорбу*), або зберегли редукований прийменник, що перетворився на омертвілий префікс (*alboard*), або зберегли не редукований прийменник (*in spite of, by means of*). В залежності від цього відіменні субстантивні прийменники є або простими (спрощеними), або складними (за видом) похідними (compound), або складеними (composite).

Відіменні ад'єктивні прийменники (*along*) походять від сполучень первинних прийменників з субстантивованими прикметниками. Дієприкметникові прийменники сформувалися на основі дієприкметників теперішнього часу (*concerning*) або від дієприкметників минулого часу (*past*). Деякі з таких прийменників є складеними, тому що вони є сполученням колишнього дієприкметника та первинного прийменника *to (owing to)* [1, 6-7].

З точки зору значень, англійські прийменники можна розділити на три категорії: 1) Лексичні прийменники - «вільні» (відношення місця, руху та часу): *she went to the cinema at 5 o'clock*. Прийменники цієї категорії характеризуються більш чіткою семантикою та граматичною функцією, вони виступають в реченні як важливі компоненти членів речення «та своїми значеннями додають висловлюванню смисл настільки важливий, що іноді він вирішує кінцевий смисл усього висловлювання»; 2) Лексичні прийменники - «фіксовані» (абстрактні відношення, крім відмінкових): *that the river was impassable to everybody was obvious to us*. На відміну від вільних, фіксовані прийменники передають не конкретні відношення місця, руху та часу, а абстрактні. У сполученні з іменником, дієсловом, займенником, прикметником або прислівником фіксований прийменник своїм лексичним значенням вказує на або уточнює зміст цих відношень. Ці прийменники можуть бути носіями значень цілі, наслідку, причини, відповідності та інших логічних відношень, а також здатні сприяти за допомогою своїх значень уточненню значень «повнозначних» слів; 3) Граматичні прийменники (колишні відмінкові відношення): *the windows of our flat were sealed by my sister*. Ці прийменники виконують функції колишніх відмінкових флексій іменників англійської мови.

Підводячи підсумки, слід зазначити, що проблема дослідження прийменникової системи англійської мови ще не вирішено. Існує багато протиріч стосовно того, які саме лексеми входять до складу прийменників, за яким принципом доцільніше будувати класифікацію англійських прийменників.

Література

1. Аксененко Б.Н. Предлоги английского языка / Б.Н. Аксененко. - М. : Изд-во л-ры на иностр. языках, 1956. - 320 с.

2. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) / В.В. Виноградов / [Под ред. Г.А. Золотовой]. – 4-изд. – М.: Рус. яз., 2001. – 720 с.
3. Всеволодова М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка / М.В. Всеволодова. – М., 2000. – 501 с.
4. Иванова И.П., Бурлакова В.В., Почепцов Г.Г. Теоретическая грамматика современного английского языка: Учебник / И.П. Иванова, В.В. Бурлакова, Г.Г. Почепцов. – М. : Высш. шк., 1981. – 285 с.
5. Ильиш Б.А. Строй современного английского языка / Б.А. Ильиш. – Л. : Просвещение, 1971. – 367 с.
6. Хаймович Б.С. Теоретическая грамматика английского языка (на английском языке) / Б.С. Хаймович, Б.И. Роговская. – М. : Высш. шк., 1966. – 299 с.
7. Saint-Dizier P. Syntax and semantics of prepositions / P. Saint-Dizier. – CNRS, Toulouse: Springer, 2006. – 332.

*Г. Атрошенко, В. Козачухна
м. Мелітополь*

ІСТОРИКО-ФОЛЬКЛОРНИЙ ХРОНОТОП ЛІТЕРАТУРНОЇ ДОВБУШІАНИ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Останнім часом все більше зростає прагнення українського народу знати історію своєї Вітчизни, кращих синів її і доньок, своїх справжніх героїв. У цьому аспекті відзначаємо посилений інтерес і до дослідження антикріпосницького руху в Україні, у тім числі на Галичині, Буковині, Бойківщині, з метою вивчення опришківського руху, його найвідоміших представників, а також роль особи та народу в історії. Але все ж, у сучасному літературознавстві серед численних звитяжців українського поступу особливий акцент ставиться на постаті Олекси Довбуша, його політичному обличчі борця за соціальне та національне визволення, на показі його місця в класовій боротьбі.

Олекса Довбуш – народний герой, непересічна постать у нашій історії, який особливо тісно поєднував свою соціальну боротьбу з широким селянським антифеодальним рухом на західноукраїнських землях у I половині XVIII століття. Упродовж семи років ця людина спричинювала постійну небезпеку і страх для гнобителів. Олекса Довбуш виражав думки, надії, сподівання народу, мстився за усі кривди, які були заподіяні бідному трудящому люду. Його життя й небезпечна боротьба були сповнені мужності та героїки, а пошуки справедливості, доброти залишили глибокий слід у свідомості трудящих мас, були взірцем, джерелом енергії для майбутніх поколінь, вселяли оптимізм. Наш народ береже пам'ять про свого героя, увіковічивши його у фольклорі, літературі, мистецтві.

Образ Олекси Довбуша був і залишається в серцях українського народу як символ невмирущості, незламності, стійкості в боротьбі за соціальну та національну незалежність. Через те ця колоритна постать, яскрава індивідуальність привертала до себе увагу різних майстрів художнього слова.

Природно, що історико-фольклорна Довбушіана не могла не зацікавити «буковинського соловія» – Юрія Федьковича. Невідомо, коли і від кого вперше почув письменник про Олексу Довбуша. Може, від матері, яка навчила його співаночок, чи від сестри Марії, що знала величезну кількість казок і пісень, а чи від кого іншого. Але одне можна сказати напевно: пам'ять про Олексу виходить із усного народного джерела.

Літературна Довбушіана Юрія Федьковича – це поезія «Сонні мари», поема «Довбуш», оповідання «Лелії могила, або Довбушів скарб», три редакції драми «Довбуш». З усіх творів найбільшою популярністю користувалася поема «Довбуш», яка за своїм настроєм, музичністю, системою образів, лексико-стильовими барвами максимально наближена до народних співанок про героя.

Мова фольклору збагачує і живить поему. Традиції використання народнопоетичного слова засвідчуються вже вступними словами: «Гей, ци чули, люде добрі, / перед ким то ляхи стинуть, / А за ким то молодиці, / а за ким дівчата гинуть?» [2, 35].

Система мовно-художніх засобів поеми «Довбуш» значною мірою завдячує засвоєнню й творчій обробці фольклорних багатств, зокрема мови української народної пісні «Ой попід гай зелененький». Щоправда, одразу зазначимо, що поемі Юрія Федьковича властиві не примітивна стилізація і механічне перенесення у віршовану мову барв та відтінків з народної палітри, не «декорування чи орнаментация їх народнопоетичною образністю» [1, 36], а творче переплавлення й трансформація народнопісенних мовно-виражальних засобів для передачі народного світобачення. Поемі притаманний мелодійний, наспівний ритм, за яким відчувається

вплив народної пісні. Про цю природну близькість автор стверджує вже емоційно насаженою назвою – «Добуш» (на кшталт гуцульського).

По-справжньому, «по-буковинськи» високо поцінуючи народнопісенні образотворчі засоби, фольклорні символи, порівняння, загалом уснопоетичне мовлення та ритмомелодіку, Юрій Федькович досягає високої художньої форми вірша та повного злиття з її внутрішнім пафосом, концентрацією думки.

Юрій Федькович використовує традиційні символи, що сприяють розкриттю ліричних образів, змалюванню соціально-побутових картин шляхом асоціативного зіставлення із явищами природи. Так, досить широко використовуються традиційно-поетичні образи – назви дерев, кущів, рослин, тварин, птахів, явищ природи та ін. При цьому створюються оригінальні епітетні сполуки, які часто годі відрізнити від народних: «Ясна нічка в Чорногорі, / місяць світить, місяць мріє» [2, 35], «В мене двері тисовії», «В Чорногорі сонце сходить, / Чорногора в світлі тоне, / А в скалі там десь глибоко, / Там сова десь плаче, стогне» [2, 39–40].

Про органічну спорідненість з фольклором свідчать також конденсовані словесні образи прикладкової структури, що будуються на семантичній взаємодії слів у конструкціях народнопісенного паралелізму на багатоплановому порівнянні аж до повного отожднення понять: пане-брате, срібло-злото, Дністер-Дунай. Письменник активно освоює тавтологічні структури, поширені в усній творчості: тихесенько-тихо, віє-повіває, буйні-жваві, красний-красний, ходить-ходить.

Важливим елементом організації ритму у народних піснях є зачини. Спостерігаємо тут зачин із найтрадиційнішим – початковим «Гей». Важливу функцію організації ритмомелодики виконують повтори, що несуть у собі основне смислове чи емоційне навантаження. «Концентруючи увагу на повторюваних синтаксичних одиницях, цей стилістичний прийом посилює їх художньо-зображувальні властивості» [3, 381]: «красний, красний, як царевич», «ходить, ходить по долині», «місяць світить, місяць мріє».

Із арсеналу фольклорного мовлення черпає Ю.Федькович лексику із суфіксами суб'єктивної оцінки, які викликають відповідні емоції, є виразниками ставлення автора до зображуваних подій і явищ. Особливою стилістичною виразністю з підкреслено емоціональним забарвленням відзначаються слова із суфіксацією зменшувально-пестливих семантичних відтінків, яка (суфіксація) характерна для фольклору: нічка, топірчик, Іванчик, любчик, базаринки, голосенький, пташки.

Ю.Федькович послуговується запитальними конструкціями, досить поширеними в українському фольклорі: «а за ким дівчата гинуть?», «не розкажеш заспівати?», «може, хлопців побудити?», «ви не чули о Івані?», «тобі сором, славний Добуш?», «свого брата хочеш вбити?». Питальні конструкції вносять у висловлювання тон піднесення, хвилювання, інтимності, різноманітних емоціональних забарвлень.

Естетично-образна система художньої мови Ю.Федьковича значною мірою визначається використанням народнопоетичних джерел. Назви тварин, рослин, явищ природи, постійні епітети, суфіксальні словоформи, порівняння, прикладкові конструкції, повтори, характерні синтаксичні структури є засобами ритміко-інтонаційної стилізації, побудови народнопоетичної оповідності, створення характерної почуттєвості.

Література

1. Данилюк Н.О. Розвиток семантики народнопісенного слова в сучасній українській поезії / Н.О. Данилюк // Українська мова і література в школі. – 1982. – № 5. – С. 36–42.
2. Федькович Ю. На день добрий / Юрій Федькович. – К. : Веселка, 1977. – 184 с.

3. Чередниченко І.Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови / І.Г. Чередниченко. – К. : Радянська школа, 1962. – 469 с.

*А. Ахмедова.
м. Маріуполь*

САТИРИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ГЕНРІ ФІЛДІНГА

Актуальність даної роботи зумовлена тим, що у своїх п'єсах Генрі Філдінг підіймає злободенні проблеми як для тогочасного суспільства, так і для сучасного. Але те, в них багато іронії та гострої сатири визначає їх актуальними та цікавими по сей день

Мета роботи – дослідити особливості сатиричних п'єс Генрі Філдінга.

Методологічною базою нашого дослідження є праці, М. П. Алексеєва, А. А. Єлістратової, Ю. Кагарлицького, М. Г. Соколянського.

Генрі Філдінг вважається одним з найвизначніших письменників доби Просвітництва, справжнім демократом та гуманістом, основоположником жанру реалістичного роману. Письменницьку діяльність він розпочав з драматургії та публіцистики.

У січні 1728 року вийшов перший твір Філдінга – поема "Маскарад". Філдінг знущався в ній з порожнечі і неробства англійської аристократії, над її улюбленим звеселенням – маскарадами, над придворним шаркуном, швейцарським авантюристом – "графом" Гейдеггером.

У тому ж 1728 році Філдінг ставить в театрі Дрюрі-Лейн свою першу комедію – "Любов у різних масках". Молодість і недосвідченість автора ще дуже сильно відчуваються в цій п'єсі. Вона переобтяжена дійовими особами, інтрига надмірно складна і заплутана. Немало в ній прямих запозичень з Мольєра і Конгрива. Проте думка, що лежить в основі комедії, ставить її в один ряд з майбутніми, зрілішими творами Філдінга-драматурга. П'єса присвячена викриттю удаваності в любові заради наживи. У ній затверджується думка, що справжнє почуття несумісне з користю [2, 36].

Через місяць після постановки першої п'єси Філдінг відправився в Голландію, в Лейден. Тут, в маленькому театрі Гудменс-філдс він поставив свою другу комедію норівів – "Чепурун з Темпля" (1730). Головним героєм п'єси є молодий Уайльдінг, посланий багатим батьком в Лондон для навчання юридичним наукам в Темпле. Але гульвіса Уайльдінг витрачає гроші на світські звеселення, а батьку посилає довгі рахунки за книги, свічки і т. п. Уайльдингу протиставлений юнак іншого типу – Педант, далекий від життя філософ, напханий книжковою премудрістю. З точки зору просвітника Філдінга, обоє цих молодих людей в рівній мірі ухиляються від його позитивного ідеалу [4, 27].

До того ж жанру комедії норівів відноситься і ряд інших комедій Філдінга: "Політик з кав'ярні, або Суддя в пастці" (1730), "Старі розпусники" (1732), "Дамський угодник" (1734), "Весілля" (1742). Усі вони в жанровому відношенні дещо нагадують комедії періоду Реставрації і створені під їх впливом твори кінця XVII і перших років XVIII століття – комедії Конгрива, Фаркера, Ванбру. Проте в цих комедіях Філдінга немає того цинізму, тієї відвертої грубості і непристойності, яка була характерна для комедій періоду Реставрації. Якщо в комедіях норівів Філдінга і зустрічаються іноді окремі елементи комедійного стилю Реставрації, то вони використовуються в цілях критики розбещеності верхівки англійського буржуазно-аристократичного суспільства.

Кращою комедією цього жанру є "Політик з кав'ярні, або Суддя в пастці". Вона містить найбільш значні елементи соціальної сатири. У пролозі Філдінг заявляє про те, що має намір викривати негідників, які тримають у своїх руках меч юстиції, викривати ваду, втілену владою. У центрі комедії стоїть сатиричний образ судді

Скуїзема шахрая, хабарника і боягуза. Він нещадний до бідних і поблажливий до багатих. Образ Скуїзема дає Філдінгу можливість глибоко розкрити класовий характер англійського суду. Цей несправедливий суддя є живим втіленням лицемірства, святенництва, властивого усьому англійському буржуазному суспільству, одягненому в пуританський одяг [1, 30].

Паралельно комедії норовів Філдінг розпочинає з 1730 року розробляти жанр фарсу. Працюючи над своїми фарсами, Філдінг не переставав мріяти про створення справжньої великої комедії. Перехід на роботу в театр Дрюрі-Лейн полегшив йому виконання цього завдання. Філдінг поставив серйозну комедію "Сучасний чоловік" (1731) – це єдиний зразок цього жанру в драматургічному спадку Філдінга. Ця комедія викриває буржуазний брак. Філдінг показує, які потворні форми брак приймає у буржуазно-аристократичному суспільстві, як розкладається сім'я під впливом грошових стосунків.

Викриття буржуазного браку Філдінг продовжує в п'єсах, що з'явилися безпосередньо після "Сучасного чоловіка": "Ковент-гарденська трагедія" (1732), "Спокусники, або Спійманий єзуїт" (1732), "Уявний лікар, або Лікування німої леді" (1732) і "Скупий" (1733); три останні близькі до п'єс Мольєра "Тартюф", "Лікар мимоволі" і "Скупий" [3, 28].

Сатирична драматургія Філдінга досягає вершини в трьох політичних комедіях, написаних впродовж трьох останніх років його драматургічної діяльності. Це були: "Дон Кіхот в Англії" (1734), "Пасквін, драматична сатира на сучасність" (1736) і "Історичний календар за 1736 рік" (1737). Вони відрізняються від усіх інших його п'єс значно більшою соціально-політичною глибиною і критичністю.

Поява цих п'єс знаходиться в прямому зв'язку із загостренням політичної боротьби в Англії після 1733 року. Цього року прем'єр-міністр Р. Уолпол дуже активізував свою хижацьку фінансову політику. Запропонований їм на розгляд парламенту "закон про акциз" передбачав значне зростання податків, що падали на широкі верстви населення. Це викликало масові протести. У боротьбу проти Уолпола включився і Г. Філдінг. Ніколи на англійській сцені, ні до, ні після Філдінга, не висміювався так зло, уїдливо, нещадно увесь суспільно-політичний лад, усю урядову систему Англії, як в трьох останніх п'єсах Філдінга. Сатиричні шедеври Філдінга пройняті величезним пафосом цивільного обурення, в якому просвітницька думка Англії досягає своєї вищої точки [1, 57].

У першій з названих п'єс, "Дон Кіхот в Англії", Філдінг обрав об'єктом викриття корупцію, що панувала в Англії під час виборів до парламенту. Філдінг робить героєм своєї п'єси знаменитого Дон Кіхота Ламанчського, образ якого завжди дуже цікавив його і пройшов через усе його творче життя, особливо повно відбившись в його великих романах. В даному випадку образ Дон Кіхота був потрібний Філдінгу як своєрідний рупор, за допомогою якого можна піддати критиці уявну "свободу", що панує в Англії. Вустами Дон Кіхота Філдінг виражає обурення тим суспільним устроєм, при якому "багатства і влада стікаються в руки одного ціною загибелі тисяч" [4, 39].

Сатирична лінія "Пасквіна" продовжує лінію "Дон Кіхота в Англії", але вона значно розростається і стає основною темою п'єси. Якщо у "Дон Кіхоті" висміювалися передвиборні махінації виборців і кандидатів в депутати, то в "Пасквіні" сатира на передвиборні кампанії з обов'язковим підкупом зв'язується з викриттям уряду Уолпола і заведеної ним системи корупції. Крім того, Філдінг висміює в цій п'єсі театральні устої, закони, медицину. Але кепкування над усіма цими сторонами сучасного життя виступають на тлі політичної сатири [2, 53].

Ще більшу сміливість придбала сатира Філдінга в наступній його сатиричній комедії – "Історичний календар за 1736 рік". Ця п'єса представляє вершину соціально-політичної сатиричної драматургії Філдінга і усієї англійської Просвіти.

Філдінг показує в ній в хронологічному порядку усі визначні події минулого 1736 року. П'єса складається з п'яти сцен: сцени політиків, сцени світських пані, сцени аукціону, сцени в театрі і сцени "патріотів".

Сцена політиків безпосередньо спрямована проти уряду Уолпола, але мітить значно далі. На сцені сидять п'ять політиків, що міркують про положення в Європі, але всі вони нічого не розуміють в міжнародних справах і їх цікавить тільки нажива. Сцена натякала на нещодавно введені Уолполом нові податки, що викликали широке невдоволення в країні.

Сцена світських пані, найменш вдала в п'єсі, висміює порожнечу та легковажність лондонських пані і їх захоплення італійською оперою.

Особливо вдала сцена аукціону, витримана майже в гротескових тонах. На цей аукціон виставляється "цікавий залишок політичної чесності", "три грані скромності", "пляшка хоробрості", "чиста совість" та "кардинальні доброчесності", які ніхто не хоче брати. Єдиний предмет, який йде на розхват, – це містечка при дворі.

Сцена в театрі висміює актора і драматурга Коллі Сіббера і його сина Теофіля Сіббера. У цій сцені є багато натяків на незначні факти театрального життя Лондона. Інтерес у цій сцені представляє боротьба Філдінга за оздоровлення театральних устоїв в Англії.

Комедія завершується сценою "патріотів". Тут виводяться чотири обірвані "патріоти", які за чаркою вина горюють про скрутне становище країни і присягаються у своїй вірності опозиції. Філдінг бачив дріб'язковість і корисливість своїх політичних однодумців, що іменували себе "патріотами". Сатира на "патріотів" з "сільської партії" переростає у нього в сатиру на буржуазний лжепатріотизм взагалі [1, 74].

Успіх "Історичного календаря" перевершив навіть успіх "Пасквіна". Філдінг став популярним англійським драматургом. У нього з'явилися імітатори, чії політичні фарси проникали навіть в королівський театр Дрюрі-Лейн. Драматург ставав небезпечним для правлячих кругів [3, 37].

Отже, немає жодного сумніву, що за інших суспільно-політичних умов Філдінг міг би ще дуже багатьом збагатити англійську драму, але і те, що їм дано в його двадцяти п'яти комедіях, внесло в англійський театр і в англійську літературу потужний пародійно-сатиричний струмінь, який був широко використаний майстрами політичного гротеску XIX століття – Байроном, Діккенсом, Теккереем і Шоу.

Література

1. Алексеев М. П. Сатирический театр Филдинга / М. П. Алексеев. — М.: Искусство, 1984. — 311 с.
2. Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. — М.: Наука, 1966. — 476 с.
3. Кагарлицкий Ю. И. Великий роман и его создатель / Ю. И. Кагарлицкий. М.: Худож. лит., — 1995. — 113с.
4. Соколянский М.Г. Творчество Генри Филдинга. Книга очерков / М.Г. Соколянский. — Киев: Вища шк., 2001. — 174 с.

*Л.Бережная
г. Мариуполь*

РОМАН П. ЗЮСКИНДА «ПАРФЮМЕР» КАК ПРИМЕР ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА

Показательным примером постмодернистской литературы может служить роман «Парфюмер. История одного убийцы» (1985) немецкого писателя Патрика Зюскинда, который использует здесь множество пародийно переосмысленных

приемов, традиционных для классической литературы Германии. Среди них, в частности, выделим такие, как обращение к излюбленной немцами форме романа воспитания, сюжет которого основан на хронотопе дороги и в котором важны не столько внешние приключения героя, сколько внутренние искания личности и ее духовное становление; как трактовка персонажей и ситуаций произведения в духе романтического противопоставления мира гор миру долин и энтузиаста-индивидуалиста; как введение в художественную ткань романа мотива Венериной горы и семилетнего плена у богини любви рыцаря Тангейзера и т.д.

Однако для Зюскинда как для истинного постмодерниста характерно не столько использование художественных традиций прошлого, сколько их издевательское перетолкование и травестирование, в ходе которых они, эти традиции, наполняются диаметрально противоположным содержанием, приобретая смысл отторжения классики. Так, «Парфюмер» — это роман «воспитания» убийцы, что изначально уничтожает классическую немецкую матрицу, поэтому все встречающиеся в произведении обращения писателя к классике приобретают смысловое качество, определяемое частицей «анти»: антиличность, ее антидуховные искания, антиромантический герой, Антитангейзер в ситуации антивоспитательного романа, который, тем не менее, насыщен дидактичностью.

Морализаторская тенденция напрямую связана с глубинным историзмом данного произведения. Уже внешне автор претендует на историчность, во всяком случае, нельзя не обратить внимания на настойчивое и даже назойливое датирование изображаемых событий. Особенно подробно, почти по неделям, Зюскинд фиксирует весну 1767 года — март-апрель-май, — когда готовился триумф убийцы. Даты, которыми пестрит роман, создают осязаемое ощущение того, что перед нами Франция кануна Большой революции. Став великим парфюмером, Гренуй создает духи, имеющие запах человеческого тела. Любопытна рецептура этих духов, куда входят такие ингредиенты, как «толченая соль, заплесневелый сыр, прокисшие рыбные потроха, тухлые яйца, нашатырь, мускат, роговая стружка и пригоревшая свиная шкварка». Чудовищный запах смеси, сдобренный одним слоем ароматов эфирных масел, «источает энергичный, окрыляющий аромат жизни» [1, 56].

Для Гренуя создание этих духов — величайший триумф творца. «Теперь он знал, что способен достичь еще большего. Знал, что сможет улучшить этот запах. Он смог бы создать не только человеческий, но сверхчеловеческий аромат, ангельский аромат, столь неопишимо прекрасный, живительный, что, услышав его, каждый будет околдован и должен будет всем сердцем возлюбить его, Гренуя, носителя этого аромата».

И парфюмер бесконечно совершенствуется в своем мастерстве. Однако, не имеющий моральных принципов и не подозревающий о существовании нравственно-этических категорических императивов, ведомый только своей идефикс, своим честолюбивым желанием создать духи совершенства, он становится двадцатикратным убийцей невинных девушек, монстром, исчадием ада, дьявольским отродьем, место которому только в преисподней. Как известно, герой Шамиссо нашел в себе силы порвать с лукавым, выбросить кошелек Фортуната в пропасть и прогнать сатану именем Господа Бога.

Аморальный гений и гениальный маньяк в одном лице из постмодернистского романа Зюскинда далек от такого очищения. Он обретает смысл своего существования в составлении духов, с помощью которых сможет вызывать в окружающих людях необходимые ему эмоции и которые приведут его к абсолютной власти над миром, сделают его объектом всеобщей любви, поклонения, обожествления. Однако, достигнув желаемого, сочинив неземной аромат, сравнив свое достижение с подвигом Прометея, Гренуй не может наслаждаться звездными мгновениями своей жизни: «В эту минуту, когда он видел и обонял, что люди не в

силах ему противостоять... — в эту минуту в нем снова поднялось все его отвращение к людям и отравило его триумф настолько, что он не испытал не только никакой радости, но даже ни малейшего удовлетворения... И внезапно он понял, что никогда не найдет удовлетворения в любви, но лишь в ненависти своей к людям и людей — к себе».

Зюскинд опровергает морально-этический постулат русской классической литературы: гений и злодейство несовместны. Его герой — это гениальное чудовище, садист-эстет и маньяк-убийца. Во имя получения духов совершенства, этого эликсира сатаны (вот еще одна легко узнаваемая цитата из творчества Гофмана), он готов на бесконечные преступления. Пользуясь своим сатанинским составом, парфюмер вызывает у окружающих чувства восторга, агрессии, покорности, похотливости и т.д.

Цахес Гофмана с помощью феи, а Гренуй совершенно самостоятельно — одинаково влияют на всех людей, попавших в их биомагнитное поле. С мастерством психоаналитиков они воздействуют на подсознание окружающих и вызывают нужные им эмоции. При этом каждый из них испытывает необходимость время от времени пополнять свою «энергетику». Если один принужден для этого отправляться на розовую поляну для парикмахерских процедур, то второй — пользоваться созданными им духами, насыщая себя необходимыми ароматами. То есть они действуют по одной схеме: с чужой ли помощью, благодаря ли собственным усилиям они подпитывают свое энергетическое поле и подчиняют своей ауре всех окружающих.

Казалось бы, механизм их воздействия на толпу один, сходна и реакция этой толпы — беснование, кликушество, массовое сумасшествие охватывает граждан Франции в такой же степени, как и жителей Керепеса. Однако романтик Гофман настроен оптимистично и хочет надеяться на возможность некоего позитивного решения проблемы. Поэтому взлет Циннобера запрограммирован до определенной высоты и финал его карьеры предreshен: поединок феи Розабельверде с доктором Проспером Альпанусом заканчивается поражением женского духа, вынужденного согласиться с бесславным концом своего протезе. Постмодернист Зюскинд совсем не так благодушен. Он не видит в человеческом обществе никого, кто мог бы устоять против дьявольского искушения. И даже отец убитой Гренуем Лауры не может противиться бесовскому очарованию, которое благодаря духам исходит от парфюмера-убийцы [2, 76].

Метафора запаха как универсальной подсознательной всеохватывающей связи между людьми получает свое непосредственное выражение в сцене неудавшейся казни избалованного преступника. Она решена как представление в модерновом театре и в то же время заставляет вспомнить театральные новации Л.Тика, в частности, построение его знаменитого «Кота в сапогах» (1797), где зрители партера оказываются участниками действия, разыгрываемого на сцене. В условном Театре Зюскинда зрители и актеры меняются местами и действие переносится со сцены в партер, оборачивается фарсом и заканчивается омерзительной оргией.

Убийца Гренуй, надушившийся своими духами совершенства, производит на толпу впечатление высшего существа, владыки, таинственного повелителя. На зрителей нисходит чувственное опьянение, и трагедия возмездия, на которую собрались жители Граса и близлежащих селений, оборачивается бульварной пьеской. Гренуй, главное действующее лицо заявленной трагедии, которого должны были казнить на глазах десятитысячной толпы, превращается в единственного зрителя, наблюдающего за массовыми совокуплениями горожан и осознающего себя богочеловеком, которому достаточно кивнуть, чтобы все отреклось от Бога и молились ему.

История одного убийцы» новими, «негативними» красками, виконує роль смислобудівного ключа к постмодерністському тексту с его нігілістическою в отношенні челоуека и мира теорією, с его філософським пессимизмом и філологіческою беспредельною раскованностью

Література

1. Бредбери М. Профессор Криминале / Бредбери М. - Иностранная литература, 1995 № 1. С. 51.
2. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / П. Зюскинд. - М., 1992.

*Ю. Богадиця
м. Маріуполь*

ОСОБЛИВОСТІ ТА ПАРАДОКСИ МІСТИЧНОГО

Вислів «поетика містичного» призначений відбити й активізувати бік прочитання художнього тексту, прямо не пов'язаний із самим письмом. Як пише П.Фокін, «принципова унікальність створеної письменником реальності полягає у тому, що всі його герої відкриті не лише соціально-історичній, але й містичній сфері життя [4, 214]».

Відтворення містичного сьогодні може вважатися процедурою, доступною поетиці, позаяк у цьому плані вікує позначений унікальністю ідей досвід християнської доби. Зокрема, на початку зіграла свою роль конфронтація античної світоглядної культури з новою християнською етикою, що надалі повністю змінило практику аргументації понять. Як наголошується сьогодні С. Неретіною, те, що думка не здатна була пояснити розумом, стало іменуватися чудом, містерією, витоком історії, поетичним натхненням, і вже не виводилося з магії, дії міфічних істот чи богів [2, 83].

Через містику потаємних значень, упакованих у певні знаки та символи, здійснювалася надійна інтелектуальна локалізація окремих соціальних гуртів. Це той самий ікс-фактор, подібний до відомого нам з будь-якої шкільної математичної формули, що його рецепція щоразу передбачає аргументоване ситуацією особисте наповнення. Під таким кутом зору небезпідставно може розглядатися поетика будь-якого європейського літературного твору з усіх наступних за Ренесансом періодів, зокрема, специфічної у цьому аспекті доби Романтизму включно з найновішими часами.

Для російської літератури позаминого століття «містичний ракурс» був явищем не таким вже випадковим. Ще до новацій Ф. Достоевського зустрічалися певні мистецькі зародки у цьому плані, до яких, окрім самого Пушкіна, залучалося чимало літераторів — від В.Жуковського та М. Лермонтова до В. Одоєвського та М. Гоголя.

Поетика будь-якого з текстів нам вкаже переважно або на його релігійний сенс, або на містичний вимір. Слід думати, що ми маємо справу з парадоксом: звернення до зображення містичного означає, як не дивно, відчуження від істинних релігійних засад — і навпаки. При тому, що у будь-якому разі мова йтиме про зіткнення земного з потойбічним.

В цілому, захоплення містичним можна виявити в літературній практиці будь-кого — і це кожного разу буде оригінальним художнім вираженням особистого світогляду — від скептика М. Лермонтова до ідеаліста М. Гоголя. Таким чином, правомірно вести мову про певну російську літературну традицію з доволі визначеними контурами поетики містичного.

Фактично, сьогодні більшість науковців могла би спертися лише на широковідому статтю С. Аверінцева, де містика подається як відома від давнини «релігійна практика, що має на меті переживання в екстазі безпосереднього

«єднання» з абсолютном, а також сукупність теологічних та філософських доктрин, що виправдовують, обмислюють та регулюють подібний досвід [1, 311]». Він загалом виокремив спільне для всіх типів прояву містичного, як-от: тяжіння до ірраціонального, а також спрямовану парадоксальність, висловлення містичного не мовою понять, а мовою символів, центральним з яких виступає смерть.

Західноєвропейська позиція у цьому питанні постійно перебувала під впливом традиційних теологічних концептів. Зокрема, в міркуваннях про поетику містичного будемо пам'ятати про те, що аналіз ціннісної ваги краси у мистецтві середньовіччя показує поступову, але кардинальну зміну акцентів у ставленні до цієї важливої категорії. Саме містики спершу засуджували і поезію, й інструментальну музику. Вчений насамперед акцентує схильність людини середньовіччя, піддаючись своїм приємним фантазіям, не просто зупинятися на усвідомленні цілісної єдності відчуття, а перетворювати естетичну насолоду в радість життя чи в радість містичну. І знову черговий парадокс: згодом, коли містика відділилася від філософії, а творча уява, упереджуючи естетичну чутливість Нового часу, звертається до світу емоційних переживань, лише містики й виявляються тими, хто стимулює нову поезію до розмов про ідею, почуття, інтуїцію.

Відчуття містичного повністю пов'язане з присутністю у світі людини, без неї містичне не просто втрачає свій сенс — його не існує або ж воно існує як тотальна й хаотична су станційна сила. Проте слід від початку наголосити на тому, що в нашому разі не йдеться про так званий містичний досвід. Письменники-містики радикально ламали свій духовний устрій, відштовхуючись від реальності в зону духовних експериментів із потойбічним, у своїй творчості постійно експлуатуючи тему смерті, а свої міжособистісні стосунки навіть примудряючись переводити в стан невербальної гри.

Зрозуміло, що виважати позбавлене предметності містичне засобами класичної літературної теорії надзвичайно складно: кожного разу нам доведеться переконувати себе, що ми спроможні зважити звичайними важелями невидиме або перекласти мовою безсловесне, тобто доведеться пакувати «дещо», закладене у певний текст, надуманою «картиною світу». Втім, поетикою зафіксовані явища, які, поза сумнівом, дуже тісно переплетені з оцим «містичним компонентом». Окрім суто тематичного вектора наявність цього компонента виявить себе також і на лексичному рівні, й на рівні метричної специфічності, й на рівні тропів та фігур, й, нарешті, може бути наслідком композиційно бездоганної взаємодії всіх таких чинників художнього письма.

Сучасна поетика здатна досить конструктивно підійти до нашої проблеми. У розрізі поетики містичного на першому плані своєрідністю має відзначитися часопростір. Якраз цей термінологічний оператор може найбільш доказово свідчити про містичне наповнення того чи іншого художнього витвору. Парадоксом є те, що містичний час насправді перестає існувати, залишається « часом» у нашому буденному розумінні — це або зупинена мить, або, навпаки, мить, тягла до нескінченності, імітуючи безкінечність, звідси, рецептуюча свідомість, яка імпліцитована у власний хронотоп, ніби приречена бути відчуженою від того, про що йдеться, проте це не позбавляє її здатності на емоційний резонанс зі сприйнятою містичною нотою. Здається, що рецептивна уява може визначити містичний топос лише через заперечення або відштовхування від реального світу. Насправді ж, належить говорити про «містичну присутність», якою може бути наповнений якраз реальний простір.

Більшість із «містичних» сюжетів тут виявляє дивний «збіг» послідовних моментів: налаштування на якусь таємницю, очікування незвичайного й, часто у непередбачуваній формі, здійснення передчуття.

Містичне як рецептивний парадокс виявляє себе в тому, що «видиме» (текст) перетворюється на «невидиме», яким постає емоція певного стану. Містичний фермент ми можемо виявити лише через ставлення до художньої цілісності, сприймаючи цей текст як сукупність елементів, взаємодія яких породжує «нову рецептивну якість» [3, 3]. Тобто ми беремо певну форму, яка цю містичність або містить, або породжує, спромагаючись уявити містичне як наслідок дії цієї сукупної конструкції.

Також виявляє себе одна конотація, пов'язана з типологією жанрових форм. Дійсно, на жанрологічному зрізі буквально ферментуються містичним, зокрема, жанрові форми готики. В історії англійської літератури важко зазначити жанр, рівний готичному романові за резонансом та мірою впливу на інші стилі, напрями, жанри. Хронологічні рамки його існування, за думкою переважної більшості дослідників, обмежуються кінцем XVIII - початком XIX століть. Проте сліди «готичної» поетики, особливості її художньої мови та філософського мислення можна розпізнати у творчості письменників різних стилей і методів: романтиків М. Шеллі, В. Скотта, реалістів Ч. Діккенса, сестер Бронте, Дж. Остен, Т.Л. Пікока, представників естетизму О. Уайльда і неоромантизму Г. Джеймса, у сучасних «екзистенціальних» романах А. Мердок, У. Голдінга, Дж. Фаулза, С. Хілл, Д. Дюмор'є тощо.

Відповідно до досвіду сучасної літературознавчої практики, не виключена можливість фрагментарно прочитати «містичне» в жанровому аспекті, однак намагання виокремити особливий жанровий канон містичного тексту видається штучним звуженням параметрів феномену, позаяк містичне, як реально присутній складник свідомості, а, тим більше, творчої свідомості, залежно від авторських жанрових уподобань, може бути наявним компонентом практично якого завгодно жанру.

Література

1. Аверинцев С. София — Логос. Словарь. Собрание починений / С. Аверинцев. — К. : Дух и література, 2006. — С. 311.
2. Неретина С.С. Реабилитация вещи / С.С. Неретина. — СПб. : Мир, 2010. — С. 83.
3. Томашевский Б.В. Теория лиричества. Поэтика / Б.В.Томашевский. — М. : Высшая школа, 1925. С. 3.
4. Фокин П.Е. Самоубийство Кириллова: поэтика мистического / П.Е. Фокин. — Старая Русса, 2002. — С. 212—221.

*А. Бобровська
м. Маріуполь*

«ПАРФУМИ» П.ЗЮСКІНДА ЯК РОМАН-ВИХОВАННЯ: ОГЛЯД НАЯВНИХ ПІДХОДІВ ДО ЙОГО ЖАНРОВОГО АНАЛІЗУ

Як відомо, однією з найпопулярніших жанрових модифікацій роману вважається «роман-виховання», яка набула особливої популярності в добу Просвітництва та за часів сентименталізму. У німецькій літературі роман - виховання показує процес творення особистості зсередини, шлях її поступового становлення протягом порівняно великого часу – від юних років героя до настання духовної та фізичної зрілості. Відповідно, вся складна і багатогранна техніка психологічного аналізу становлення особистості підпорядкована в ньому принципу інтроспекції, розкриттю внутрішніх, духовних потенцій особистості. З огляду на це, першим романом виховання у німецькій літературі прийнято вважати «Роки навчання Вільгельма Мейстера» В. фон Гете.

Дослідженню жанру роману-виховання присвячено багато робіт [1 – 4], окреме місце серед яких посідає робота М. М. Бахтина «Форми часу і хронотопу в романі»

[1]. Цей літературознавець, як відомо, запропонував власну класифікацію жанрових модифікацій роману, взявши за основу особливості художнього освоєння простору і часу в творі. Характеризуючи роман-виховання щодо особливостей його хронотопічної побудови, він називає такі його різновиди, як: ідилічний роман-виховання та роман-становлення. Першому різновиду притаманні єдність місця, переважання родового над індивідуальним (життя за заповітом батьків), найважливіші події людського життя, як-то любов, шлюб, народження дітей, праця, смерть знаходяться у ньому в тісному зв'язку з життям природи. Дія такого роману відбувається в обмеженому просторі рідної землі, автор показує, як із зміною віку героя змінюється і його характер. У другому різновиді роману-виховання, за твердженням вищезгаданого дослідника, людське життя зображується як набуття нового життєвого досвіду, як «школа життя», через яку має пройти кожна людина, в результаті чого вона і отримує достовірне знання про життя та про людей.

Теоретичні проблеми роману-виховання висвітлюються також у роботі А. Діалектової, яка дає наступне визначення цього жанрового різновиду: «Під терміном «роман-виховання» насамперед мається на увазі твір, домінантою побудови сюжету якого є процес виховання героя: життя для героя стає школою, а не ареною боротьби, як це було в пригодницькому романі» [3, 11].

В. Пашигорев наголосив на тому, що в німецькій літературі саме роман-виховання збагатив словесну культуру самобутніми формами, яскравими і своєрідними прийомами, новаторськими темами та ідеями [4].

Загально визнаним є те, що змістом роману-виховання є психологічне, моральне і соціальне формування особистості головного героя. Стосовно обраного нами роману П. Зюскінда «Парфуми» маємо зазначити, що його головний герой, Жан-Батіст Гренуй, поводить себе як девіантна особа. Девіант – особа, яка не дотримується чинних у суспільстві норм поведінки і йде на порушення цих норм. За теорією Р. Мертона, девіантна поведінка виникає перш за все тоді, коли цінності, що суспільно приймаються і задаються, не можуть бути досягнуті певною частиною цього суспільства. У контексті теорії соціалізації, до девіантної поведінки схильні люди, соціалізація яких здійснювалася в умовах заохочення або ігнорування окремих елементів девіантної поведінки (насильство, аморальність тощо) [4].

Характерною рисою девіантних підлітків є недостатня сформованість у них навичок спілкування, що виражається у притаманних їм:

- замкнутості;
- нездатності одержувати інформацію в спілкуванні;
- нездатності використовувати зворотний зв'язок, тобто наявність труднощів при формулюванні запитання для одержання додаткової інформації;
- нездатності звернутися по допомогу і прийняти її;
- нездатності брати участь у спільній діяльності з іншими дітьми при виконанні спільного завдання тощо [4].

Перспективу нашого дослідження роману П. Зюскінда «Парфуми» вбачаємо в характеристиці його змісту, спираючись на жанрові домінанти роману-виховання (зокрема, особливості хронотопу) та на теорію девіантної поведінки Р. Мертона, згідно з якою Жан-Батіст Гренуй внаслідок недостатньої сформованості у нього навичок спілкування йде болісним і трагічним шляхом набуття нового життєвого досвіду.

Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн // М. М. Бахтин Эстетика словесного творчества — М.: Искусство, 1979. — С. 189-238.

2. Дарвина Р.А. Немецкий воспитательный роман нового типа : автореф. дис. о присвоении ученой степени канд. филол. наук : спец.10.01.03/ Р. А.Дарвина – Рига, 1969. - 27с.

3. Диалектова А. Воспитательный роман в немецкой литературе Просвещения. / А. Диалектова – Саранск: Изд-во СГПИ, 1972 – 38 с.

4. Пашигорев В. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII-XX веков. Генезис и эволюция: дисс. канд. филол. наук 10.01.03 / Пашигорев Владимир Николаевич – Ростов-на-Дону, 2005.- 333с.

*В.Бурса
м. Маріуполь*

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ДРАМИ Т. СТОППАРДА «РОЗЕНКРАНЦ І ГІЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВІ»

У другій половині ХХ ст. змінюється культурно-історична атмосфера у світі, що в свою чергу позначається на розвитку усіх сфер суспільного життя, у тому числі, на літературі. Література цього періоду тяжіє до інтелектуалізму, який постає домінують усієї художньої культури ХХ сторіччя. Інтелектуалізація також проявляється у схильності персонажів, оповідача, ліричного героя до розумових рефлексій, самоаналізу; драматизмі процесу мислення; тяжінні до певних розумових абстракцій. Т. Стоппард належить до числа тих видатних англійських драматургів, які працювали у жанрі інтелектуальної драми.

Цілісним дослідженням специфіки жанру інтелектуального роману є праці С. Д. Павличко, в яких розглядається творчість У. Голдінга, А. Мердок, Дж. Фаулза.

Мета роботи полягає у виявленні поетичної своєрідності постмодерністської інтелектуальної драми на матеріалі творчості Т. Стоппарда.

Жанровому визначенню інтелектуальної драми відповідає п'єса англійського драматурга Т. Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві». У цьому творі, назва якого запозичена з останньої сторінки «Гамлета», другорядні герої Вільяма Шекспіра стають протагоністами, і світ всесвітньо відомої трагедії вивертається навпаки. Виявлено, що в п'єсі, яка аналізується, картина світу визначається поєднанням і взаємопроникненням провідних філософських і художньо-естетичних чинників.

Перший чинник, що зумовлює специфіку художнього світу інтелектуальної драми Т. Стоппарда, – екзистенціалістський (самотність індивідуума і фіналістська концепція людського буття). П'єса «Розенкранц і Гільденстерн мертві» являє собою екзистенціальну ситуацію самотності і заблуканої людини в чужому для неї світі, що породжує абсурд. Абсурдистське світосприйняття зумовлює специфічні сюжетно-композиційні ознаки інтелектуальної драми – статичну дію і хронотопну фіксованість героїв.

Другий чинник, що дається взнаки в картині світу інтелектуальної драми Т. Стоппарда, – постструктуралістський (широке розуміння тексту, що передбачає текстуальний розгляд і зовнішнього світу, і долі людини). Зовнішній світ становить заданий текст (за М. Фуко). Звідси і трагічна розбіжність героя зі своїм часом, зі своїм текстом; звідси ж походить мовна несамостійність і безпорадність героїв, що виявляється в комунікативному ускладненні, яке виражене через порушення відповідності як принципу діалогічності і проступає в концептуально значущій грі у питання, в повторюваності, художньому прийомі мовчання. Герої Т. Стоппарда перебувають у парадоксальному очікуванні смерті: Роз і Гіл опиняються в невідомому і незрозумілому для них тексті, якому вони остаточно підпорядковані. Т. Стоппард поєднує два положення – екзистенціальну «укинутість» людини у світ, який вже неможливо змінити, та постструктуралістське сприйняття світу й життя як

тексту. «Немає нічого, крім шекспірівського тексту, що перейшов у статус екзистенції, і саме в ньому знаходять існування стоппардівські герої», – зазначає Л. Мармазова [2, 7].

Третім чинником є власне постмодерністський. Постмодерністська концепція проявляється в «децентрації», прикладом якої може стати висування Т. Стоппардом у центр художнього зображення тих елементів, що традиційно сприймалися як маргинальні. До них можна віднести Розенкранца та Гільденстерна – головних героїв п'єси, яка базується на контексті шекспірівського «Гамлета», і одночасний зсув на периферію постаті Гамлета. Постмодерністську плюральність виражено у скасуванні традиційних опозицій як демонстрації відносності будь-яких явищ (умовності грані між життям і смертю, грою і реальністю, трагедією та комедією). Одним із головних принципів створення художнього світу творів є резонансність, яка, зокрема, виявляється в семантичній багатомірності творів, що розглядаються.

Таким чином, визначені чинники перебувають в інтелектуальній драмі в складному взаємозв'язку, утворюючи концептуальну тріаду творчості Т. Стоппарда – «життя – смерть – безсмертя». Життя у постмодерністській інтелектуальній драмі Т. Стоппарда є «буття-в-смерті» у межах безсмертного світу-тексту.

Література

1. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.
2. Мармазова Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Л. Мармазова, Дніпропетровський держ. ун-т. – Дніпропетровськ, 2006. – 18 с.
3. Павличко С. Д. Лабиринты мышления. Интеллектуальный роман современной Великобритании / С. Д. Павличко – К. : Наукова думка, 1993. – 104 с.

*Е. Гришина
г. Мариуполь*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ РОМАНА ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА «СЕСТРА КЕРРИ»

«Сестра Керри» – один из известнейших романов Теодора Драйзера, не однажды экранизированная история провинциальной девчонки, прошедшей долгий и тернистый путь к славе знаменитой актрисы.

Основная тематика романа — стремление к счастью, его зыбкость и недостижимость. Мир увидел роман «Сестра Керри» в 1900-м году, и для того времени вопросы поиска лучшей жизни были несомненно важными, а концепция «американской мечты» была очень популярна, – многие стремились покинуть провинции и отправиться строить свою судьбу в большие города. В своём романе американский журналист (а именно с этого и начинал Драйзер свой литературный путь) поднял классическую для США 90-х годов XIX века проблему реализации «американской мечты».

Актуальность выбранного для анализа произведения обуславливается прежде всего неугасимым интересом массового читателя и популярностью тематики в наши дни. Главная героиня произведения – Керри Мибер по достижении восемнадцатилетия переселяется из небольшого, захолустного городка Колумбия-Сити в Чикаго. Девушкой, как и большинством американцев того времени, движет единственное стремление – покорить этот город и, если не добьется в нём оглушительного успеха, то хотя бы стать его неотъемлемой частью. Вся книга проникнута тревогой за судьбу простого человека, за судьбу человеческой личности в Америке. Вся книга проникнута тревогой за судьбу простого человека, за судьбу человеческой личности в Америке

К проблемам, затронутым в этом романе, Драйзер снова и снова обращается в последующих своих произведениях. В «Сестре Керри» намечены проблемы, которые пройдут через все творчество Драйзера: цена «успеха», зависимость личности от ложных социальных норм, границы человеческой свободы и ответственность индивида за свои поступки, границы социального и биологического в самом человеке. На фоне тогдашней американской беллетристики роман выделялся и серьезностью поставленных в нем вопросов, и смелостью обличения пороков буржуазного мироустройства. Именно поэтому разразился скандал. «Сестра Керри» была запрещена за «аморальность», и свое следующее произведение Драйзер смог издать лишь десять лет спустя [2].

Драйзер формирует художественную модель личности, создавая в своих произведениях героев, которые объединены общими типологическими характеристиками, определяющими тип современного Драйзеру американца, подверженного воздействию так называемой «философии успеха». С этой целью писатель использует разнообразные художественные средства: монологи, раскрывающие, внутреннее состояние личности; диалоги, в ходе которых раскрываются особенности внутреннего мира личности.

В качестве главных действующих лиц в романе «Сестра Керри» выступают американская девушка, дочь бедных фермеров, Каролина Мибер, управляющий баром Герствуд: *«a very successful and well-known man about town»* и преуспевающий коммивояжёр Друэ: *«a strong physical nature, actuated by a keen desire for the feminine»*, отношения которых складываются в обстановке социального неравенства. Каролина Мибер - молодая, скромная и беспечная девушка. Драйзер рассказывает о ней: *«She was eighteen of age, bright, timid, and full of the illusions of ignorance and youth, ...was possessed of a mind rudimentary in its power of observation and analysis. Self-interest with her was high, but not strong. ... She could scarcely toss her head gracefully»* [1].

Автор заставляет малоопытную и неискушённую Керри погрузиться в водоворот чикагской жизни. Этот город резко разделён на мир бедноты и мир богатства и роскоши. Вырвавшись из провинциальной глуши, героиня на первых порах попадает в среду, мало чем отличающуюся от той, которая окружала её с детства. Она видит, как беспросветно тягостна и сера жизнь её сестры Мини – жены рабочего, мистера Гансона. Затем девушка на себе испытывает удары безработицы, нужду. Работа у конвейера выматывает все силы Керри, но она вынуждена дорожить своим местом. Однако, девушка принимает и выносит все тяготы жизни с присущей ей грацией и изяществом: *«With ready will and quick mental selection she scattered her meagre four-fifty per week with a swift and graceful hand»*. Автор романа настойчиво подчёркивает наличие художественных запросов у Керри, впечатлительность её натуры и тягу к искусству. Читатель понимает, что её тяга к «прекрасному» чаще всего прозаически выражалась в жажде роскошной жизни, а понятие счастье в её сознании отождествлялось с обеспеченностью. Дорогой ценой вырывается Керри из нищеты. В начале романа Друэ, с которым встречается восемнадцатилетняя девушка, оттеняет её бедность и непритязательность. Он для Керри - олицетворение благополучия, тех материальных благ, к которым её влечёт. Драйзер строит свой образ, подробно выписывая все детали на широком социальном фоне. Детальное описание того, как одет Друэ, позволяет автору показать неравенство их социального положения: *«There is another line at which the dress of a man will cause her to study her own. This line the individual at her elbow now marked for Carrie. She became conscious of an inequality. Her own plain blue dress, with its black cotton tape trimmings, now seemed to her shabby. She felt the worn state of her shoes»* – Женщина всегда сравнивала свой костюм с костюмом мужчины. И к такому сравнению невольно побудил Керри её сосед. Она внезапно поняла, как они неравны. Её

простое синее платье с отделкой из чёрной бумажной тесьмы показалось ей таким жалким. Вдруг она увидела, как поношены её ботинки [1].

Сопоставление внешнего облика героев позволяет Драйзеру выявить их различное положение на социальной лестнице. Он рисует портрет, тщательно перечисляя все детали одежды: *«His suit was of striped and crossed pattern of brown wool, new at that time, but since become familiar as a business suit. The low crotch of the vest revealed a stiff shirt bosom of white and pink stripes. From his coat sleeves protruded a pair of linen cuffs of the same pattern, fastened with large, gold plate buttons, set with the common yellow agates known as «cat's-eyes». His fingers bore several rings - one, the ever-enduring heavy seal - and from his vest dangled a neat gold watch chain, from which was suspended the secret insignia of the Order of Elks. The whole suit was rather tight-fitting, and was finished off with heavy-soled tan shoes, highly polished, and the grey fedora hat».*

Затем Драйзер столь же детально рассказывает о манере Друэ держаться и вести себя: *«Let him meet with a young woman once and he would approach her with an air of kindly familiarity, not unmixed with pleading, which would result in most cases in a tolerant acceptance...»* [4].

Из деталей складывается характеристика главного героя как человеческого типа. Портрет Друэ перерастает в характеристику обобщённого образа американского коммивояжёра, обладающего «физически крепкой натурой, главной движущей силой которой было влечение к женщине». Драйзер делает множество мазков, из которых вырастает портрет, характеристика, образ. В результате ему удаётся выявить существо явлений действительности, показать её типичные стороны. Драйзер делает это полно и всесторонне. В романе проявилась важная особенность художественной методологии Драйзера: он включает судьбы своих героев в широкий философский контекст, что подчеркивают двухсоставные заголовки каждой из глав романа: «Притягательная сила магнита. Во власть стихий»; «Чем грозит нищета. Гранит и бронза»; «Мечты утрачены. Действительность глумится»; «Путь побежденных. Эолова арфа» и т. д.

А вот пример прямого авторского голоса, комментария к финальной сцене, когда Керри сидит одна в качалке: *«О Керри, Керри! О слепые желания человеческого сердца! Вперед, вперед! — твердит оно, стремясь туда, куда ведет его красота. Звякнет ли бубенчик одинокой овцы на тихом пастбище, сверкнет ли красотой сельский уголок, обдаст ли душевным теплом мимолетный взгляд, — сердце чувствует, отвечает» летит навстречу... В своей качалке у окна ты будешь мечтать о тихом счастье, какого тебе никогда не изведать»* [3].

Таким образом, можно сделать **вывод**, что роман Теодора Драйзера «Сестра Керри» характеризовал писателя, как мастера словесного жанра, который не побоялся показать «правду жизни» американского общества, а так же разоблачить ряд исторических деталей, характерных для США конца XIX века – наличие безработицы и нищих, разделение общества на богатых и бедных и в то же время – развитие театрального искусства в Америке, яркость и красоту Бродвея.

Литература

1. Буданова Е.А. Метод анализа языковой картины мира на когнитивных основаниях: [учеб.-метод. пособие]/ Е. А. Буданова; по ред. М. А. Кротова; МОН Рос.Федерации; Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2006. – 55 с.

2. Зверев А.М. Драйзер (до 1917 г.) / А. М. Зверев // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983 – 1994. – Т. 8. – 1994. – С. 530 – 533.

3. Традиции реализма в творчестве Т. Драйзера. Анализ романа «Сестра Керри» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.testsoch.com/teodor-drajzer-sestra-kerri-roman-fakticheski-otkryl-amerikanskij-realizm/>

4. Dreiser T. Sister Carrie / The Pennsylvania Edition; ed. James West. Philadelphia; University of Philadelphia Press, 1981. – 574 p.

*А. Дериведмідь,
м. Бердянськ*

**ПОЛЬСЬКЕ ПОВСТАННЯ 1830–1831 РР.
В РЕЦЕПЦІ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ
(ЗА ПОВІСТЮ «ДІАМАНТОВИЙ ПЕРСТЕНЬ»)**

XIX ст. у творчості Людмили Старицької-Черняхівської представлено блискучою повістю «Діамантовий перстень» з майстерно витканим пригодницьким сюжетом, в основу якого покладено події, пов'язані з повстанням поляків 1830–1831 рр. проти російського царату. Письменниця розуміла, що в тодішніх життєвих реаліях історична проблематика була надзвичайно актуальною. Вона чітко уявляла ідеологічну місію історичних творів у формуванні національної свідомості та єдності, у зверненні до народної долі в її філософських, моральних, естетичних вимірах.

Незважаючи на значні здобутки українського літературознавства у вивченні історичного епосу XIX–XX ст., відчувається потреба в дослідженнях, які б стосувалися прозової спадщини Людмили Старицької-Черняхівської, а саме її повісті «Діамантовий перстень», що відзначається своєю оригінальністю та самобутністю, оскільки висвітлені у ній події досі ще не зображувалися жодним з українських письменників. Цим і зумовлена актуальність нашої розвідки.

Як засвідчує біограф і дослідник творчості Людмили Старицької-Черняхівської Ю. Хорунжий, «повість приурочена до 100-річчя польського повстання 1830–1831 років, написана жваво, читається з великою цікавістю, на одному подихові. Динамічний, кінематографічний твір так і проситься на сучасний екран – з історичними аксесуарами, карколомними пригодами, а головне, честю, коханням і добротою, що перемагають підлоту» [2, 24]. Розповідь, покладену в основу повісті, письменниця почула від свого дідуся – Віталія Романовича Лисенка, що був свідком і учасником тих подій. «Дідова оповідка, сповнена співчуття до повстанців, розцвічена винахідливою уявою онуки-письменниці, – пише Ю. Хорунжий. – Але це не просто пригодницька повість, бо ж у ній багато думок, навіяних минулим» [2, 24].

Історичний час в «Діамантовому перстні» відтворюється через досить широкий ряд історичних явищ, подій, персонажів, поставлених у конкретні історичні часопросторові межі. Йдеться про зображення дипломатичних діянь, батальних картин, політичних та соціальних взаємин, боротьба за звільнення, за досягнення певних політичних цілей тощо.

У повісті «Діамантовий перстень» використано історичний факт – події 1830–1831 рр., а саме польське національно-визвольне повстання проти Російської імперії, яке розпочалося у Варшаві, поширилося на все Польське Королівство і дійшло аж до Правобережної України. Авторка не лише показує події минувшини, але й чітко пояснює причини виникнення цих сутичок: недотримання Росією польської конституції, а також наказ Миколи I спрямувати польське військо проти Франції, яка «перша простягла руки помочі розшарпаній Польщі» [1, 416]: «Олександр вже й на думці не мав здійснювати свої обіцянки, та й все російське суспільство, і реакційне, і ліберальне, не могло погодитись з тим, щоб віддати полякам Волинську, Подільську та Київську губернії, а поляки вважали їх частиною Польщі. Коротко мовлячи, медовий місяць шлюбу Польщі з Росією хутко закінчився, відносини зіпсувалися» [1, 415].

Людмила Старицька-Черняхівська також подає у творі детальні описи найбільших битв того періоду. Так досить виразно змальовується картина битви на Гроховім полі: «Ми збились груди з грудьми. Лящало залізо, тріщали кості, розсатанілі коні топтали і рвали один одного. Нас обстрілювали з обох боків <...> Повітря гоготало... Крики, прокльони... Пекло кипіло навколо» [1, 420]. Не менш виразно змальовано і жахливу картину захоплення російським військом Володимир-Волинського: «Ці купи трупів, чоловічих і жіночих, в роздертій одежі, з розпатланими косами, що свідчило про скажену лютість людську, трупи почеплені на воротях, розбиті будинки..., – все це життя, так старанно і довго творене Божими і людськими руками, було скошене одразу косою січі, якою пливли димом пожежі, нерозважні жалі, непоквитовані муки» [1, 431].

Персонажами повісті виступають реальні історичні особи, учасники тих подій: російські царі Олександр і Микола Перший, польський диктатор Ю. Хлопицький, генерал Ю. Дверницький, фельдмаршал І. Дибич. Хоча вони й не головні герої твору, та все ж відіграють значну роль в змалюванні історичного тла «Діамантового персня».

Письменниця також вводить у повість тогочасний географічний простір. Так на сторінках твору можна зустріти такі назви держав, як Польща, Росія, Литва, Франція, назви історико-географічних територій – Волинь, Київщина, Поділля, назви міст – Варшава, Петербург, Володимир-Волинський, топоніми річок – Вісла, Нарев, Буг. Навіть у цілком вигаданій сюжетній лінії повісті авторка використовує історичну конкретику, яка певним чином локалізує, історизує зображуваний художній час.

Отже, гармонійно поєднавши історичні факти з пригодницькими мотивами та художнім вимислом Людмила Старицька-Черняхівська у повісті «Діамантовий перстень» подала своє бачення історичних подій, пов'язаних не лише із протистоянням Росії та Польщі, але й загальною ситуацією в тодішній Європі.

Література

1. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Людмила Старицька-Черняхівська ; [вст. ст., упор. та прим. Ю.М. Хорунжого]. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.
2. Хорунжий Ю. Людмила Старицька-Черняхівська / Юрій Хорунжий // Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Людмила Старицька-Черняхівська ; [вст. ст., упор. та прим. Ю.М. Хорунжого]. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 5–34.

*Н. Дьяченко,
м. Мелітополь*

СЕМАНТИКА КОЛЬОРУ В ТВОРАХ КИРИЛА ТУРОВСЬКОГО: ДО ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ БІБЛІЙНОЇ СИМВОЛІКИ

Питання про семантичну характеристику біблійної символіки в текстах Київської Русі, на наш погляд, доцільно розглядати на прикладі творчості Кирила Туровського. Його історична заслуга полягає в тому, що вже у середині XII ст. він довів майстерність церковного урочистого (епідиктичного) стилю до найвищого рівня, підніс художнє слово на висоту, недосяжну для його попередників. Творчість Кирила Туровського – беззаперечне свідчення видатних успіхів молодого української літератури, яка не лише наздогнала, а й випередила в його собі тогочасну грецьку літературу [1]. Не випадково Кирила називали «другим Златоустом», а його твори включали до збірників поряд із працями найзнаменитіших отців церкви. Такої шани зазнавали далеко не всі книжники Середньовіччя. Крім того, Туровського можна вважати найяскравішим представником «символічного стилю» в літературі Київської Русі.

Серед біблійних назв-символів, вжитих у Кирила Туровського, домінують слова на позначення кольору. Сприйняття кольору допомагало первісній людині вирізнити певний предмет із низки інших предметів довкілля. Наука про колір існує з найдавніших часів. Першим походження кольору і пов'язані з ним явища намагався пояснити ще Аристотель у IV ст. до н. е. Леонардо да Вінчі, видатний італійський вчений і художник епохи Відродження, глибоко проаналізував походження і властивості кольору в «Трактаті про живопис», який не втратив своєї актуальності й сьогодні. Наукові аспекти сприйняття кольору цікавили німецького поета Гете, який на підставі перевірених спостережень створив знамениту «теорію кольору». Проблеми виникнення кольору хвилювали також М. Ломоносова, багато праць якого присвячено їхньому вирішенню.

У науці про колір, яка набула розвитку порівняно нещодавно, сприйняття мозком кольору має своє позначення і називається «відповідь кольору». Вважається, що людина здатна сприймати колір у трьох аспектах: фізичному, психологічному і символічному [4]. Реалізація останнього стає можливою саме у вербальному контексті.

Дослідження кольорової символіки Кирила Туровського показали, що основу кольорової палітри складають прикметники білий, чорний, червоний. Символіка кольору в його притчах базується на асоціативних кодових принципах і містить відповідні символи теології, поетичні метафори тощо.

Символічною картиною, що концентрує в собі чорну барву, тобто морок, зло, стає картина розп'яття Христа у «Слове о снятии тѣла Христова с креста и о мироносицях, от сказання евангельскааго, и похвала Иосифу въ недѣлю третьюю по Пасцѣ». Символічний образ страждання не лише асоціюється із темрявою як утіленням самого зла, а й виступає узагальненим мотивом людської скорботи, трагедії. Тому проти несправедливості піднімається і земля, і небо: «И въ время страсти вольныя спасовы видѣ страшная в твари чудеса: сонце помъркъше и землю трясущуюся...» [3, 310].

Невід'ємним традиційним компонентом нещастя є образ «хмар», який семантично пов'язаний із уявленням про темряву: «Кацѣми же плащаницями обиютя повивающаго мъглою землю и небо облакы покрывающаго?» [3, 316].

Із семантикою темряви пов'язаний також архетипний образ «ніч», який асоціюється зі страхом перед невідомістю, злом і нечистою силою, відчаєм, безумством, смертю. У «Повісті про білоризця і про монашество» Кирило Туровський наділяє їх тотожною семантикою: «Ніч же – це світла сум'яття, у якому, яко же у тьмі... самі себе на погибель кидаємо, або, яко же уві сні, гріхові не супротивимося» [2, 204].

У різних етнічних чи то цивілізаційних традиціях, у тому числі в християнстві, ніч сприймається як амбівалентний символ. З одного боку, ніч – жахлива, вона породжує смерть, розбрат, оману, гріх, що повністю підтверджується наведеним вище уривком; з другого, після ночі починається день, тобто світло, справедливість, життя і безсмертя: «По сем прѣдъ зорями друзки при доста женѣ, и тѣ видѣста утрѣ в гробѣ два ангела, одеже бѣ лежало тѣло Иисусово; тѣм же Хоан Фелогъ рече: «От тою слышав, Петр съ другымъ мучеником тече к гробу, и еще суши тьмѣ» [3, 318].

У свою чергу білий колір, що асоціюється із символом «день», також має як позитивну, так і зворотну, негативну конотацію. Так, образ «зими» в мікроконтексті Кирила Туровського переосмислюється і набуває іншого звучання. В один синонімічний ряд із прикметником «білий» поставлено епітети «греховная», «языческаго» (які семантично пов'язані з темрявою, злом), лексеми «неверіє», «кумирослуженіє», «покаяніє» та ін., що створює негативне семантичне поле: «Ныня зима грѣховная покаяным престала есть и лед невѣрья богорозумьемъ растаяся;

зима убо язычьскаго кумирслужения апостольским учением и Христовою вѣрою престала есть...» [5, 47].

Така амбівалентність повністю відповідає найважливішому символічному протиставленню кольорів – протиставлення білого й чорного, – яке стоїть в одному ряду з такими міфопоетичними опозиціями, як «світло / темрява», «рай / пекло», «добро / зло». Туровський вдало цим послуговується: описуючи страждання розп'ятого Христа, одночасно виводить масштабність трагедії для всього людства: «Радость мнѣ отселѣ никало же прикиснетъся, – свѣтъ бо мой и надежда и живот, сын и бог, на древѣ угасе» [3, 312].

Загальносимволічне значення антиномічного поєднання прикметників «чорний / білий» знаходить підтвердження в численних фраземах притч Кирила: «Ісуса, распятого межю двѣма разбойником, оклеветанаго от архиерѣи завистию и поруганаго от воин бес правды»; «ослѣпи бо я злоба их» [3, 314] (чорна заздрість, чорна злоба); «...и минувъши суботѣ и солнцю уже всиявъшю...» [3, 316] (світле воскресіння) тощо.

Семантика символу-колоративу «червоний» також має амбівалентний характер: цей колір, з одного боку, служить символом високих позитивних якостей (сила, хоробрість, самопожертва), з другого – символом різко негативної оцінки (страждання, горе).

Означення «вогненна», «пламенное» нерідко виступають як стрижневий компонент з лексемою «зброя», що створює мовну картину відплати, яка чекає на гріховне людство: «Копцем въ ребра прободен бысть, да пламенное оружие обложитъ, бранящее человекѣм въхода в рай» [3, 318].

«Вино» за християнською традицією – емблема крові Христа; в образному значенні – божественне начало. Лексема «вино» пов'язується з ідеєю про вічне життя для вірних, які споживають його під час причастя: «Перед ним же стояв дехто, гарний і високий, на твердому камінні, пригощаючи їх і черпаючи вино» [2, 203].

Слово-символ «кров» містить компоненти значення – «жертвоприношення», «очищення», «страждання». Крім того, змішана з водою кров, тобто вино, позначає церкву, яка неподільно возз'єднується з віруючими, і породжує єдність у Христі, відпущення гріхів: «Кръвь с водою из ребр источи, има же телесную всю сквърну очистив и душа человекѣча освятил есть» [3, 318].

Червоний колір – колір крові – символізує пристрасть, а в контексті творчості Кирила Туровського набуває значення «страстей Христових», тобто стає символом надлюдських страждань: «И ты въ кръви завита своего испустил еси ужники своя от рова, не имуща воды» [3, 316].

Отже, семантичний аналіз показав, що дія кольору не завжди має фізичні або фізіологічні основи. Його значення тісно пов'язані з певними традиціями, що формувалися протягом багатьох сторіч і знайшли своє втілення в мові. Система колористичної символіки в творах Кирила Туровського, незважаючи на відчутну залежність від біблійної основи, має низку специфічних ознак (амбівалентність, відчутна до певної міри неподільність, вплив мікроконтексту), що дозволяють точніше декодувати інформацію, яку несе в собі текст.

Література

1. Булгак О.В. Провідник духовності / О.В. Булгак // Календар знаменних і пам'ятних дат. – 2005. – I квартал. – С. 91–96.
2. Златоструй. Древняя Русь. X–XIII вв. / сост., авт. текст, комент. А.Г. Кузьмина, А.Ю. Карпова. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 302 с.
3. Памятники литературы Древней Руси: XII век / сост. и общая ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. – М. : Худ. лит., 1980. – 704 с.
4. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство / А.Б. Салтыков. – М. : Просвещение, 1969. – 295 с.

5. Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / упоряд. О.І. Білецький. – К. : Радянська школа, 1967. – 782 с.

*С.Каманець
м. Маріуполь*

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ У ЕСЕЇСТИЦІ ДЖОНА ФАУЛЗА

Джон Роберт Фаулз (1926-2005) – відомий британський письменник, славетний романіст, чия популярність і канонічне місце в англійській літературі не піддаються сумніву ось уже декілька десятиліть. Людина широкого дарування, Дж. Фаулз опублікував шість романів, збірку повістей та оповідань «Вежа з чорного дерева», філософську книгу «Арістос», збірник «Вірші», ряд перекладів з французької мови, кіносценарії, літературознавчі статті, есе, автобіографічні нотатки, спогади та роздуми, найбільш повно представлені в збірнику «Кротові нори».

В Україні про Дж. Фаулза дізналися лише недавно і досі продовжують відкривати цього «нового» генія. Однак крім його найбільш великих робіт, багато чого з творчості Дж. Фаулза поки залишається поза відповідною увагою вітчизняних літературознавців [1]. Спадщина Дж. Фаулза в документально-художніх жанрах, насамперед у есеїстиці, за обсягом у кілька разів перевершує його романну спадщину. Численні дослідники творчості письменника звертаються до есеїстиці скоріш для уточнення своїх спостережень при аналізі його романів.

Найвизначніше місце у публіцистичному доробку Дж. Фаулза займають збірка філософських есе «Арістос» та збірка есе, статей, інтерв'ю «Кротові нори». «Арістос» (1964) – солідна книга міркувань на головні теми, свого роду філософське кредо Фаулза. «Кротові нори» – це, всупереч жанровому позначенню, не «роман», а збірка есе на різні теми (найперші датовані тим же 1964 роком, найпізніші – 1997-м).

Дж. Фаулз – правдошукач, проповідник; сократівська «неповага» до старих богів і камюсовській абсурдний виклик порожнім небесам втілилися у нього в утвердження принципової невизначеності буття. «Світ нескінченний і таємничий. Нескінченне незбагненно. Я живу в світі випадковості і нескінченності. Навколо мене простягається космос: луки галактик, широчінь темних просторів, зоряні степи, океани темряви і світла. У ньому немає ні відповідального бога, ні особливої турботи, ні особливого милосердя. Але всюди я бачу живу рівновагу, тремтливу напругу, бездонну, але таємничу простоту, безоглядний подих світла» [4, с. 89]. Так виглядає одна з підсумкових формул світосприйняття Дж. Фаулза.

І ось його спеціальне уточнення з приводу релігійного лона європейської культури: «Другим пришествям Христа стане розуміння того, що Ісус з Назарету був найвеличнішою людиною, а не богом»; якщо церкви цього не зрозуміють і не знайдуть сил «реформуватися» – вони помруть [4, с. 176].

Дж. Фаулз – дивний атеїст. Його атеїзм – емоційний та інструментальний: це не догма, а керівництво до дії. «Бути атеїстом – це питання не морального вибору, а людського боргу. Відкинути ілюзії і самоомани. Гарантії відсутні... Смерть – це кімната, яка завжди порожня. Життя після смерті немає – і це стимул жити зараз... Чим більш абсолютною представляється смерть, тим більш справжнім стає життя. Ніхто нас не врятує, окрім нас самих» [4, с. 55].

Парадоксальним чином Дж. Фаулз виводить з цих невеселих посилок оптимістичний підсумок: «Ця таємнича стіна навколо нашого світу і нашого уявлення про нього повинна не засмучувати нас, а лише повернути до дня сьогоднішнього, до життя, до нашої епохи. Бога немає, і це добре. Всі протиріччя сходяться десь в нескінченності в точку сенсу, і там несправедливості не існує» [4, с. 174].

Паралелі свого світорозуміння Дж. Фаулз шукає у Геракліта і Екклесіяста. Для людини XX сторіччя ці ідеї існують в релігійній «прохолоді» сторіччя, в епоху

німого і безіменного, невідомого Бога («Людина ХХ сторіччя – ссавець не релігійний», – з наголосом відзначає Дж. Фаулз [4, с. 56]). Досить це сумно і сиротливо. Хоча письменник намагається згладити ефект. «Хіросіма показала, що людство смертно, причому раптово смертно. Тіштеся: якщо наш світ буде знищений разом з усіма нами, то ціле не постраждає. Втішилися? Ні? Тоді просто забудьте про химери. Перестаньте чекати, займіться справою, нарешті... Я сподіваюся також запропонувати кожному обрати якесь місце – у безпосередній близькості від його будинку, – де також щось можна зробити в плані вирішення екологічних проблем (або ще якихось, адже їх багато)» [4, с. 57].

У людини в цьому світі величезні терена, тому що ніхто йому не помічник. Він сам собі бог – не тому, що такий великий, а тому, що незамінний. Звідси ростуть ноги соціальної філософії Дж. Фаулза, в якій немає місця Богу і досить парадоксально перетинаються ідеали свободи і рівності, щодо практичної сумісності яких так важко бути впевненим.

Людина існує на межі небуття і є зараженою небуттям. Небуття живе в ньому самому, і це називається «немо» – «людське почуття власної марності і недовговічності; власної відносності і фактичної нікчемності» [4, с. 39]. Вона боїться. Дж. Фаулз витончено колекціонує людські страхи: «Боязнь незнання сенсу життя; боязнь незнання майбутнього; страх смерті; боязнь правильного вибору; боязнь відповідальності; боязнь нездатності любити інших і допомагати їм: своїй сім'ї, друзям, країні, всім людям; боязнь не бути коханим іншими; страхи республіки – соціальна несправедливість, голод, расизм, політика балансування на межі війни; занепокоєння через амбіції» [4, с. 39-45].

Але Дж. Фаулз міркує так: «немо» є необхідним для людини. Цей пасивний жах є джерело активності. Адже «ніхто не хоче бути ніким» [4, с. 39]. Людина намагається додати собі значущість, заповнивши порожнечу всередині себе. Упоратися з «немо», перемогти «немо», вбити «немо» – і тим самим самоствердитися. Це мотив для соціальної активності, незважаючи, пристосовується людина або конфліктує.

Мало не з перших рядків Дж. Фаулз заводить розмову про загальну рівність. Потім він роз'яснить: почуття нерівності та несправедливості – це форма усвідомлення «немо». І це – «головна причина всіх злочинів» [4, с. 40]. Злочин розуміється нашим автором як компенсація почуття нерівності. Освальд убив Кеннеді, а намагався вбити тільки своє «немо». Народи віддаються вождям, в яких втілюють уявлення про свою важливість і значущість. У мистецтві тиск «немо» проявляється в пошуку унікального стилю за рахунок вмісту; це бідне духом нове рококо. Одержимість грошима – ще спосіб убити своє «немо». І ось вони посилюють нерівність.

Як підсумок, варто відзначити, що у своїх публіцистичних творах Дж. Фаулз дбає не про успіх, а про істину. Він ідеаліст, соціальний і моральний резонер. Але він – людина великої і (в своєму практичному сенсі) дуже правильної думки. На тлі підлості та вульгарності нехай буде ще в нашому занепадому світі острів мрії про хороше суспільство. На тлі отупіння і розслабленості нехай буде проповідь дії, добродійство. На тлі художнього здрибнення, що охопила Захід і Схід, – серйозність ставлення до життя і творчості. Те, чого так не вистачає [3].

Ці книги – книги особистісної свободи. В них є потяг вгору. Куди, здавалося б, якщо Бога немає?.. Парадокс західного інтелектуала: не все дозволено. «Ми дивимося далі закону, глибше права. Ми знаємо, що справедливість завжди більше права і глибше права: глибше в визначеннях, глибше в застосуванні на практиці і глибше в нашій історії. Така зелена сутність нашого розвитку» [5, с. 221].

Література

1. Бабічева Анастасія. Джон Фаулз [Електронний ресурс] / А. Бабічева // Літературно-мистецький журнал «Нова література». – Режим доступу: <http://newlit.ru/~fowles/>
2. Гарушьян С. А. Эссеистика Джона Фаулза: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / С. А. Гарушьян; ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет». – Иваново, 2012. – 24 с.
3. Ермолин Евгений. По направлению к Фаулзу [Электронный ресурс] / Е.Ермолин // Журнальный зал. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/11/ermolin.html>
4. Фаулз Джон. Аристос: Размышления, не вошедшие в книгу Екклесиаста / Дж. Фаулз; пер. с англ. В. Нугатова. – М.: «Эксмо-пресс», 2002. – 435 с.
5. Фаулз Джон. Кротовые норы: Роман / Дж. Фаулз; пер. с англ. И.Бессмертная, И. Тогоева. – М.: «Махаон», 2002. – 640 с.

Д. Кеба

м. Кам'янець-Подільський

DIE ZEICHEN DES „REALEN“ UND NARRATIVEN RAUMS IN ROMANEN FRANZ KAFKAS

Die Räumlichkeit als Organisationsprinzip in Franz Kafkas Texten zeigt sich am deutlichsten in ihrer raum-zeitlichen Struktur. Auffällig ist, dass bei Kafkas Romanen „der Prozess“ und „das Schloss“ die faktischen Angaben zur Zeit und zum Ort fehlen, d.h. die Erwähnung von bestimmten geografischen Namen wird absichtlich vermieden. Kafka beschreibt nicht einen konkreten Ort zu einer konkreten Zeit, sondern erstellt einen symbolhaften, vom Protagonisten abhängigen, „sinnbezogenen Raum“ [5, 211].

Auch Hillmann ist in diesem Zusammenhang ähnlicher Meinung: Da Kafkas Helden niemals „runde“ abgeschlossenen Charaktere, sondern nur „Handlungsträger“ sind, ist auch der Raum „keine einmalig ausgeprägte Landschaft“. Zwar mag es dem Leser scheinen, dass die Handlung im Roman-*Prozess* in Prag stattfindet, aber genauso könnte man auch an Wien oder Berlin denken [vgl. 2, 172]. Hillmann äußert sich dazu folgendermaßen: „Es gibt also bei Kafka niemals einen generell topografischen Einsatz [...], sondern nur einen höchst speziell topographischen Einsatz. Der Ort, an dem sich der Held zu Beginn der Handlung aufhält, wird gegeben. Aber auch dieser nicht abgesehen vom Helden, in ruhig detaillierten Schilderung, sondern stets so, dass sich der Raum mit dem sich in ihm bewegendem Helden erst erstellt. Bewegung des Helden und Erstellung des Raumes sind korrelativen Größen. Das heißt, der Raum ist nie als solcher für Kafka wichtig, sondern stets nur in Bezug auf die Handlung und auf den Helden“ [ebd.].

Also kann man behaupten, dass es für den Roman-*Schloss* absolut unwichtig ist, wo genau das Schloss und das Dorf liegen. Wichtig ist die Korrelation zwischen diesen, welche durch die Existenz einer unüberwindbaren Grenze zwischen beiden gekennzeichnet ist.

Merkwürdige Sachen geschehen mit dem Raum und der Zeit in Kafkas Texten. Die Figuren überwinden den Raum entweder unnatürlich langsam, mit kolossalen Schwierigkeiten, wie K.: „So ging er [K.] wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Straße nämlich, die Hauptstraße des Dorfes, führte nicht zum Schlossberg, sie führte nur nahe heran, dann aber, wie absichtlich, bog sie ab, und wenn sie sich auch vom Schloss nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. Immer erwartete K., dass nun endlich die Straße zum Schloss einlenken müsse und nur, weil er es erwartete, ging er weiter; offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er, die Straße zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immer wieder die kleinen Häuschen und vereisten Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere“ [4,15], oder erstaunlich schnell, wie Barnabas: „Im Flur war Barnabas nicht mehr. Aber er ist doch eben jetzt

weggegangen. Doch auch vor dem Haus – neuer Schnee fiel – sah K. ihn nicht. Er rief: „Barnabas!“ Keine Antwort. [...] Trotzdem schrie K. noch aus aller Kraft den Namen. Der Name donnerte durch die Nacht. Und aus der Ferne kam nun doch eine schwache Antwort. So weit war also Barnabas schon“ [4, 31].

K. schafft es nicht, Zugang zum Schloss zu finden. Am Anfang seines Weges dachte er, sein Ziel leicht und schnell zu erreichen, – „dem Unwissenden scheint alles möglich“ [4, 57] – doch als sein Weg ihn immer weiter vom Schloss entfernt, erscheint ihm das Schloss unerreichbar.

D.h. die Räumlichkeit ist von der subjektiven Wahrnehmung des Protagonisten vollkommen abhängig und ändert sich je nach dessen Perspektive und Stimmung. Dies widerspricht der traditionellen faktischen Raumvorstellung oder Raumerwartung des Lesers, denn „die Raumdarstellung wird gemäß der erzählerischen Intentionalität einer *Strukturveränderung der Realität* unterzogen [vgl. 5, 19]. Kafkas Raum ist dynamisch und an das Subjekt gebunden und somit kann er die „Realität“ verzerren.

Ein interessantes Raumgewirr findet man auch im Roman-*Prozess*. Der Maler Titorelli wohnt in einer Vorstadt, weit entfernt von jener, wo sich das Gerichtsgebäude befindet. Aber dort findet K. genau solche engen Flure, Treppen und Dachkammern mit drückender Luft wie in den Gerichtskanzleien. Das heißt das Gericht ist omnipräsent. Die Situation ist auch symbolisch zu deuten: Egal wo sich der Mensch befindet, er ist immer nur ein Schritt von der Strafe entfernt. Diese Episode korreliert auch mit der Aussage des Geistlichen im Dom: „Das Gericht will nichts von dir. Es nimmt dich auf, wenn du kommst und es entlässt dich, wenn du gehst“ [3, 391].

Viele Forscher sind der Meinung, dass Kafka in seiner Dichtung die *Traumtechnik* bewusst eingesetzt hat. „Dem darstellenden Dichter“, so Beissner „werden in der Hinwendung zum Traum, zum Traumhaften neue Gebiete und reiche Möglichkeiten geschenkt“ [1, 15]. Es scheint Josef K. nicht zu wundern, dass sich Untersuchungszimmer und Gerichtskanzleien im Wohnbau befinden, wo Kinder herumlaufen und Hausfrauen Wäsche zum Trocknen aufhängen. Dinge, die einem wachen Menschen sinnlos und absurd erscheinen, haben im Traum eine ganz andere Charakteristik – sie werden als selbstverständlich wahrgenommen. Zwar „erzählt Kafka keine Träume, aber er stellt immer das traumhafte innere Leben dar. Er macht sich die im Traum erfahrenen Möglichkeiten zunutze und erweitert durch leichte Traumassoziationen die Koordinaten der darzustellenden und darstellbaren inneren Welt weit über das mattere Tagesleben hinaus“ [1, 20].

Es lässt sich also feststellen, dass die faktischen Zeichen des Raums für Kafkas Erzählung unwichtig sind. Vielmehr Bedeutung gewinnt hier das subjektive Wahrnehmen des Raums von der Erzählfigur. In ihrer Perspektive erlebt der Raum eine gewisse Strukturveränderung – er wird mittels sogenannter Traumtechnik subjektbezogen transformiert.

Literaturangabe

1. Beissner, Friedrich: Kafkas Darstellung des „traumhaften innern Lebens“. Bebenhausen: Verlag Lothar Rotsch, 1972. – 43 s.
2. Hillmann, Heinz: Gattung des Erzählens // Billen, Josef (Hrsg.): Die deutsche Parabel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. – S. 160-180.
3. Kafka, Franz: Der Prozess. – Berlin : Schmiede, 1925. – 412 s.
4. Kafka, Franz: Das Schloss. – Frankfurt a. M. : Fischer, 1994. – 503 s.
5. Meyer, Herman: Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst // Ritter, Alexander (Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. – S. 208-231.

ОНІРИЧНИЙ ПРОСТІР ФАНТАСТИКИ О. БЕРДНИКА ТА А. І Б. СТРУГАЦЬКИХ

Одним із джерел фантастики ХХ століття літературознавці називають фольклорну чарівну казку [3; 4]. У творчому доробку О. Бердника і братів А. і Б. Стругацьких простежуються елементи казкової поетики, що позначається на рівні часо-просторової структури, казкової образності тощо. Одним із таких елементів є образ чарівного лісу і зокрема мотив сну у ньому.

Онiрокритика досліджує опис змінених станів свідомості у художній літературі (фрагментів снів, марень, гіпнотичних та наркотичних станів, божевілля тощо), аналіз яких дозволяє краще зрозуміти приховані і явні смисли текстів. Використання автором у тексті сновидінь може розумітися як спосіб викладу потаємних думок, спосіб переходу з реальності у містичні сфери буття, розкриття таємниць внутрішнього світу героя.

Введення у площину фантастичного тексту оніричних візій, як то сон, марення, видіння, властиве передусім фентезі, однак і автори науково-фантастичних творів також розширюють хронотоп текстів елементами сновидінь, марень та інших холотропних станів. Зауважуємо, що одним із головних принципів побудови науково-фантастичного твору є пояснення незвичайних подій за допомогою наукових чи псевдонаукових гіпотез, теорій. Так сонний, дурманний стан героя "у науково-фантастичному лісі раціонально пояснюється ядовитими випарами, втому, катастрофою" [4, 104].

У творчому доробку Олеся Бердника оніропростір широко представлений. На думку І. Гречаник, часте звернення митця до оніричних візій вказує на приналежність його прози до "своєрідної романтичної фантастики, що бореться проти недосконалого сучасного світу, намагається його перетворити та зробити довершеним" [1, 54]. Саме близькість фантастики О. Бердника до романтичної традиції українського письменства пояснює наявність у його текстах казкових елементів, у творчості митця присутні ознаки різних жанрів, а саме наукової фантастики, фентезі, роману-феєрії та інших. Фантастика ж братів А. і Б. Стругацьких тяжіє до соціальної, філософської фантастики, однак дослідники простежують відголоски казкових структур у побудові прози співавторів [3; 4]. Для творчого спадку співавторів не є властивим часте введення у тексти оніричних візій. Однак ретельне прочитання прози Стругацьких дозволяє виокремити у їхній творчості опис змінених станів свідомості. Саме оніричні елементи у романі "Зоряний Корсар" О. Бердника і повісті "Понеділок починається в суботу" А. і Б. Стругацьких є об'єктом нашої розвідки.

Сновидіння у фантастиці Олеся Бердника "ускладнюють структуру загального часопростору роману і становлять окреме нашарування з своєрідними семантичними особливостями" [2, 54]. Так під час полювання в осінньому лісі засинає на три роки персонаж роману "Зоряний Корсар" Андрій Курінний і потрапляє у світ предків – славних героїв, козаків, старовинних кочівників, представників легендарних атлантичних рас. Від прашурів персонаж отримує чарівний келих з вином невмирущості. У звичайному осінньому лісі відбувається перехід з реальності Курінного – директора горілчаного заводу, любителя відпочити з друзями, смачно попоїсти, вполювати дикого вепра – у небачений, чудесний край з квітучими полями і чарівним палацом. Предки персонажа сприймаються як алюзія на героїв українських народних казок. Про це свідчить, насамперед, опис вбрання: "мерехтіли дівочі вінки, вбирали очі густі, ніжні вишивки, біліло чисте, ніби сніг, полотно сорочок, синіли, червоніли козацькі штани та кунтуші" [1, 281]; історизми у мові прашурів: "козацький дух", "кобзар", "винокур", "кріпаки" [1, 281 – 284]; чарівні

предмети (обов'язковий атрибут фольклорної чарівної казки), а саме кришталевий келих, в якому з'являється вино невмирущості лише тоді, коли келих потрапляє до рук достойної безсмертя людини. Та й сам покійний батько так пояснює Курінному його перенесення у світ пращурів: "Казка вічно живе. І діти їй вірять. І дорослі теж, які мудріші. Ти гадаєш, дарма казка живе віками? У ній, синку, велика правда. Те, що я прийшов до тебе, — теж казка. Не мара, а правда" [1, 281].

Андрій вагається, не може повірити в казкове видіння (за Ц. Тодоровим вагання персонажа, який визнає лише закони природи, при зіткненні з незвичайним є обов'язковою передумовою фантастичної літератури): "тільки ж це неправда", "наука твердить, що цього світу нема", "це мара" [1, 280 – 281]. Курінний схильний пояснювати свій надзвичайний стан як "завихрення часу і простору" [1, 291]. Таким чином О. Бердник віддає належне науково-фантастичному жанру, пояснює надприродне, чудесне за допомогою наукової гіпотези.

Відповідно використовують наукову гіпотезу для пояснення чудесного сну і брати Стругацькі. У повісті "Понеділок починається в суботу (Казка для наукових співробітників молодшого віку)" програміст Олександр Привалов засинає на звичайнісінькому на вигляд дивані у хатинці на курячих ніжках, яка за сумісництвом є музеєм науково-дослідного інституту чарівництва і магії (НИИЧАВО). Першим кроком на шляху занурення у казку для Олександра стає сон, що складається із трьох візій. Видіння нанизуються одне на одне, і кожного разу програмісту здається, що тепер він насправді прокинувся – популярний літературний прийом для опису сновидінь. Під час видіння один за одним з'являються казкові персонажі. Коли Привалову нестерпно хочеться їсти, його пригощає картоплею бабця Наїна Київна, прообразом якої, вочевидь, була фольклорно-казкова Баба-Яга. У другій візії звучать цитати з різноманітних книг, котрі промовляє магичне дзеркало, образ якого неодноразово фігурує у фольклорних і літературних казках. Просинаючись втретє, Привалов чує за вікном казки і пісні різних народів світу, та казкар через склероз неспроможний повністю їх розповісти. Забудькуватим казкарем виявляється кіт Василій, образ якого можемо прочитати в контексті Пушкінського вченого kota. Також пригадується казка братів Грім "Кіт у чоботях", оскільки кіт Василій також рятує Привалова, радячи йому не везти Наїну Київну на Лису гору: "Мне-е, на раджу, юначе, на раджу... з'їдять" [5, 53].

Цікаво, що у трикратному сні фігурує образ книги-перевертня, у якій персонажу бачиться "Похмурий ранок" О. Толстого, "Творчість психічнохворих і її вплив на розвиток науки, мистецтва і техніки" П.І. Карпова і "Розслідування злочинів" А. Свенсона і О. Венделя [5]. Літературознавці неодноразово вказували на тему книги у творчому доробку братів Стругацьких. Показовою у цьому плані є повість "Понеділок починається в суботу", насичена образністю, мотивами, цитатами з фольклору, міфології різних народів, промовистими і різноплановими є епіграфи до кожної глави повісті, а також присутній утопічний та антиутопічний інтертекст. Поява такої дивної книги на початку твору ніби вказує читачеві на подальше глибоке інтертекстуальне прочитання повісті.

Привалов прокидається і розуміє, що зіткнувся з чудесним, яке не викликає у персонажа остраху, бажання відгородитися від таємниці. Навпаки, програміст прагне поринути в казку: "Я ще не знав, як розгорнуться події. Але був уже готовий з ентузіазмом зануритися в них" [5, 32]. Наряду з казковими, міфологічними елементами співавтори подають реалістичний опис буднів науково-дослідного інституту, з різноманітними приладами, лабораторіями, дослідями. Так згодом з'ясовується що і сон Привалова виявляється побічною дією дивана, на якому він спочивав. Диван є транслятором, що перетворює реальну дійсність на казкову, створюючи навколо себе М-поле. Так за допомогою науки співавтори пояснюють все чудесне, що відбувається у повісті.

Отже, використання мотиву сну в лісі, який прийшов у фантастику ХХ століття з чарівної фольклорної казки, дозволяє фантастам розширити хронотоп, поєднуючи буденний світ героїв із казкою. При чому таке проникнення казкового, чудесного і О. Бердник, і брати Стругацькі пояснюють за допомогою наукової гіпотези. Вважаємо, що вивчення творчості О. Бердника і братів Стругацьких в контексті традицій фольклорної чарівної казки, аналіз казкових мотивів і образів у фантастиці авторів є перспективним для подальшого дослідження

Література

1. Бердник О.П. Зоряний Корсар / Олесь Павлович Бердник / [передм. Г. Прашкевича] — К. : Тріада-А: "Афон" ВД, 2004. — 572 с. (Всесвіт Олеся Бердника).
2. Гречаник І.П. Сновидіння у структурі часо-просторової організацій фантастичних романів О. Бердника / Ірина Петрівна Гречаник // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Луганськ. – 2009. – 14 (177). – С. 53 – 59.
3. Кибалка Е.Н. Сказочный образ леса в научной фантастике (на материале произведений К. Саймака, А. и Б. Стругацких, К. Булычева) / Елена Николаевна Кибалка // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвузівський збірник наукових статей / відп. ред. В.А. Зарва. – Ніжин : ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф"", 2009. – Випуск ХХ : Лінгвістика і літературознавство. – С. 360 – 370.
4. Неёлов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики / Евгений Михайлович Неёлов. – М-во высш. и средн. спец. образования. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. – 200 с.
5. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Понедельник начинается в субботу : Фантастические произведения / Аркадий Натанович Стругацкий, Борис Натанович Стругацкий. – М. : Эксмо; СПб. : Terra Fantastica, 2008. – 736 с.

О. Коновалова

м. Старобільськ (Луганська обл.)

«ГАЛЕРІЯ»: ВИРОБНИЧА ТЕМА ОЧИМА АНАТОЛІЯ ШИЯНА

Наше розвідка спрямована на дослідження виробничої теми через призму авторського бачення українського радянського письменника Анатолія Шияна (1906–1989) на ранньому етапі розвитку його творчого таланту.

У 30-ті рр. ХХ століття тема праці стала центральною у житті радянського суспільства, а виробництво, індустріалізація та технологізація стали його ключовими аспектами. У мистецтві це зумовило появу творів на виробничу тему, які були покликані будити в читачах творчий ентузіазм, прагнення до нових виробничих подвигів.

До проблеми радянської виробничої прози у різний час звертались вітчизняні та зарубіжні науковці. К. Кларк запропонувала схему елементів фабули типового виробничого роману [3], В. Дончик порушив питання теорії та хронології виробничого роману [2], З. Голубева досліджувала український виробничий роман, зосереджуючи увагу на його жанрово-родових та типологічних особливостях [1]. Виробничу тему й сьогодні розробляють М. Васьків, Т. Круглова, А. Нагапетова, О. Сергеева, О. Філатова та ін. У творчості Анатолія Шияна її побіжно досліджували П. Колесник, Ю. Мушкетик, О. Стаєцький. Однак, варто відзначити, що увага дослідників була зосереджена виключно на виробничому романі «Магістраль» (1934), який можна назвати фіналом творчих пошуків автора у царині виробничої прози.

Нарис «Галерія», написаний на основі особистих вражень митця, побачив світ в 1931 році й більше не перевидавався. У своєму дослідженні ми послуговувались екземпляром (аркуші з невстановленої книги), який зберігається в особистому фонді Анатолія Шияна в ЦДАМЛМУ (м. Київ). Нас зацікавив цей твір, оскільки разом з романом «Магістраль» він розкриває особливості творчості митця з означеної теми. Письменник також є автором виробничих нарисів «Мурманською залізницею», «В Омелянівській шахті», «Подорож до Ніжина», однак нам не вдалося знайти тексти цих творів ні в чорновому варіанті, ні у вигляді готових друкованих видань (було знайдено лише побіжні згадки про факт написання творів).

Сюжет «Галерії» – це декілька місяців із «трудового життя» колективу будівників водопроводу для Кузнецького металургійного комбінату: від створення до ризикованої реалізації інноваційного проекту водопроводу.

Галерея образів, детально виписаних митцем, налічує лише декілька персонажів – інженер Сергій Іванович Сазикін, старший майстер Йосип Антонов, коваль Кожем'якін. Всі решта об'єднані в колектив і сприймаються як єдиний організм.

Сазикін – інженер-новатор, освічений спеціаліст, який запропонував сміливе рішення складного виробничого завдання – новий проект, що його на той час не знала світова гідротехнічна практика. Саме він «забезпечував швидку подачу води, здешевлював витрати смокової станції майже вдвоє і особливо приваблювала простота, з якою можна було уникнути складності попередніх проектів» [4, 42]. Сазикіна не лякає упередженість спеціалістів старої закалки, інженерів-практиків, які скептично ставляться до його проекту, він готовий до перетворюючої праці, трудової революції. Інженер відчуває колосальну відповідальність перед іноземними колегами-інженерами, перед колективом робітників, а головне – перед тисячами людей, які покладають на Кузнецькбуд свої надії та мрії. У роботі Сазикін зберігає природну скромність та уважність до усіх членів колективу. Він переконаний, що перемога «Водоканалу» – це перемога кожного: монтажників, теслярів, чорноробів, ковалів, інженерів....

Новаторством відзначився і коваль Кожем'якін, який разом з командою помічників за одну безсонну ніч знайшов рішення складної проблеми – як подолати кам'яне дно сибірської річки Томі і «його ентузіазмом запаливались усі ковалі» [4, 47]. В найтяжчі хвилини серця учасників робітничого колективу, й не лише центральних персонажів, а й десятків безіменних трудівників, б'ються в унісон, усі їхні помисли спрямовані на досягнення мети. У такому пориві немає місця особистим переживанням та думкам, фізично та духовно герої повністю належать виробництву. Вчасне та успішне виконання виробничих задач – ось стрижень, навколо якого об'єднується увесь колектив, від інженера до робітника-чорнороба.

Художня деталь, оприявнена автором уже в ранніх творах, допомагає йому майстерно змалювати портретні характеристики й особистісні якості героїв: «У міцній постаті його відчувається впертість і незламна сила [...] радість його, як у дитина, – така одверта й помітна для всіх» [4, 41]. Так коротко та влучно автор описує старшого майстра Йосипа Антонова, його характер і вдачу. А ось таким постає перед читачами коваль Кожем'якін: «Голос його тихий, упевнений і строгий [...], в його словах напористих і коротких відчувається вольова сила» [4, 45].

«Галерія» – твір, побудований за класичними принципами виробничої прози, де складність завдання, яке стоїть перед героями, короткі терміни й постійні перешкоди складають ідейну єдність твору. Будівництво водопроводу по дну річки Томі – надскладне завдання, яке багатьом просто не під силу. Його треба виконати в найкоротші строки, адже Кузнецький металургійний гігант потребує якнайшвидшого водопостачання. Доповнює класичний виробничий трикутник перешкода – фактор середовища: колюча сибірська метелиця, лютий холод й

пекучий мороз стають постійними супутниками героїв оповідання («...мороз хапав за руки, немов шпильками хвої хтось невидимо торкався шкіри, заморожуючи її місцями» [4, 44]). А пізніше виникає нова загроза – повінь може вщент зруйнувати естакаду, якщо робітники швидко не закінчать роботу. Саме усвідомлення реальної загрози й істинного значення їхньої праці змушує людей недосипати ночами, працювати понаднормово, ударно, до самозречення. Автор порівнює їхню роботу з битвою: «З більшими темпами, з більшим героїзмом б'ються робітники аби управитись до повіді» [4, 48].

Обсяг твору не дає можливість авторові внести до сюжету ще одну характерну особливість твору на тему виробництва – наявність ворога-шкідника. Однак, він декількома реченнями означає можливість такого розвитку подій. Інженер Сазикін перебуває у стані постійного хвилювання й підозри, оскільки справу всього його життя може зірвати один-єдиний неправильний рух саботажника чи й навіть неухважного робітника.

Твір Анатолія Шияна слабує на ряд недоліків: автор не дотримується чистоти мови твору, наявні граматичні та стилістичні помилки, схематизм у змалюванні персонажів, їхня мова не індивідуалізована, у творі відсутній конфліктний вузол тощо. Оповідь рясніє описами складних технологічних операцій (відкачування води, очищення дна р. Томі, збільшення радіусу роботи грейфера), математичними розрахунками й виробничою термінологією («технічна нарада», «труба-галерія», «дерік», «квіш-крепер», «бугель», «грейфер»). Часто читач просто не в змозі скласти цілісну картину того, що описує автор: «Люди розбивають лід і впоперек ріки по чотири в ряд стають палі, на них укладають теслярі прогони, забивають в деревину «костилі», закріплюючи на прогонах залізні рейки, що по них рухатимуть вагонетки. На впоперек покладених рейках, теж на вагонетці прироблять грейфер деріка» [4, 48]. Деталізація й техніцизм, які за задумом автора покликані показати всю складність та масштабність будівництва, лише уповільнюють оповідь, додають сухості, перетворюючи окремі частини твору на виробничі звіти чи інструкції.

Однак ці недоліки можна пояснити реальним станом речей у радянській літературі зазначеного періоду, коли колосальна маса нового життєвого матеріалу зіштовхувалась із відсутністю досвіду в художньому освоєнні цього матеріалу. «Маючи перед собою нових героїв і нові обставини, численні проблеми, конфлікти, деталі, що виникали вперше, новий дух і пафос стрімкого часу [...], література мусила при всій молодості – своїй власній і своїх творців – знаходити нову мову, образи, форми, стиль...» [2, 87]. Свою роль також зіграла невідшліфованість манери письма молодого прозаїка, який на той час перебував у стані творчого пошуку та художнього експерименту.

Авторові вдався прийом нагнітання сюжету, твір сповнений динаміки та напруження, але, разом з тим, герої у Анатолія Шияна статичні, висвітлені однобоко – виключно через призму виробничого процесу. Але, разом з тим, автор (хоча й дещо невправно) змальовує душевні переживання Кожем'якіна, Антонова, Сазикіна, викликані випробуваннями, невдачами та перемогами на будівництві.

У нарисі «Галерія» Анатолій Шиян звертається до класичної триєдності радянського виробничого роману: складність завдання – короткий термін виконання – постійні прешкоди на шляху до мети. Автор доповнює цю формулу яскравими образами героїв-ударників, динамікою розвитку дії та психологічною складовою.

Література

1. Голубєва З. С. Український радянський роман 20-х років / З. С. Голубєва. – Харків : Видавництво Харківського університету, 1967. – 215 с.
2. Дончик В. Г. Український радянський роман : рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К. : «Дніпро», 1987. – 429 с.

4. Кларк К. Советский роман : История как ритуал / К. Кларк. – Екатеринбург, 2002. – 262 с.

5. ЦДАМЛМУ, м. Київ. Ф. 448. – Шиян Анатолій Іванович (1906 – 1989). – Оп. 2. Спр.133. А. І. Шиян. «Галерія». Нарис. Арк. з невстановленої книги (жовтень 1931), 1 док. 6 арк.

*Е.Кривунь
м. Маріуполь*

ТИП НАРАЦІЇ В РОМАНІ ТОНІ MORRISON «УЛЮБЛЕНА»

Актуальність нашого дослідження полягає у тому, що художня структура роману Тоні Моррісон «Улюблена» вирізняється багатством літературних та лінгвістичних засобів вираження, що сприяє глибокому проникненню в історико-культурний дискурс, тому дане майстерне переплетіння та поєднання художніх структур справляє надзвичайне враження. Ідея оновлення минулого, віднаходження особистості та приналежності створюють тематичність, виразність та текстуальну методологію.

Мета дослідження – визначити тип нарації в романі Тоні Моррісон «Улюблена». Роман «Улюблена» відноситься до першого типу наративних структур, а саме до лінійних прозових текстів – це ті, у яких подієвість моделюється лінійно, тобто розгортається з минулого через теперішнє в майбутнє [2, 67]. Власне, розглянемо це твердження на прикладах.

Сеті та інші герої роману «Улюблена», кожного разу «виповідаючи» на одні й ті самі події свого минулого, намагаючись усвідомити його, надати йому якогось певного сенсу, аби воно посіло належне місце в їхньому житті. Адже основна психологічна проблема для героїв роману Тоні Моррісон полягає в тому, що минуле посідає місце теперішнього. Цю думку відкрито омовлює наратор: 'But her [Sethy's] brain was not interested in future. Loaded with the past and hungry for more, it left her no room to imagine, let alone plan for the next day' [3, 70].

Улюблена відіграє неабияку роль у цьому процесі. Вона є ніби подразником і водночас каталізатором розгортання проблеми минулого у романі. З появою Белл події минулого починають розгортатися динамічніше. Улюблена допомагає розкрити минуле, реалізувати його. За термінологією Романа Інгардена, конкретизувати це минуле можливо в декількох перспективах [11, 176]. Через що, власне, сам твір за особливостями поезики і композиції можна вважати феноменологічним прочитанням проблеми минулого афроамериканців як у співвідношенні твір-реципієнт, так і в контексті діалогу негритянської та європеїзованої культур. Фактично, Улюблена є втіленням підсвідомих травм, переживань і бажань персонажів роману.

У романі «Улюблена» Тоні Моррісон здійснює перехід від рабського нарративу («slave narrative») до нео-рабського нарративу («neo-slave narrative»). Ми вважаємо, що «Улюблена» – це роман, який через його основну тему можна віднести до другої категорії, оскільки частка «нео» звертає увагу на те, що роман стосовно класичного рабського нарративу займає позицію діалогу та готовності повторного перегляду. З роману «Улюблена» починається такий відлік, бо це перша книга трилогії, що побудована на історичних фактах, і це перший роман, в якому Моррісон перетворює історичне минуле на особисте. Переглядаючи документи та рабські нарративи для створення роману, Моррісон витратила багато часу на те, щоб визначити, що такого є у рабстві, щоб воно стало таким неоднозначним, таким особистим, безпристрасним, глибоким і водночас всенародним. Вражена історією рабства сама, вона хоче, щоб читач відчув, що таке рабство, а не на що воно було схоже. У той час як перше підкреслює психологічний аспект рабства, друге робить акцент на фізичному аспекті. Авторка зазначає, що: «Рабство як соціальний інститут є

історичним минулим, але, на жаль, його психологічні наслідки продовжуються великою мірою в житті сучасних афро-американців. Описати складність почуття щодо рабства – це не просто ознайомитися з історичними документами. Це – мати справу з тією інформацією, яку можна знайти тільки між рядків історії, на перетині яких суспільне стає особистим, а історичне стає людьми, що мають свої імена» [4].

Наратор проникає в думки Штампа та слухає, що він говорить: 'Detailed in documents and petitions full of whereas and presented to any legal body who'd read it, it stank. But none of that had worn out his marrow. None of that. It was the ribbon. Tying his flatbed up on the bank of the Licking River, securing it the best he could, he caught sight of something red on its bottom. Reaching for it, he thought it was a cardinal feather stuck to his boat. He tugged and what came loose in his hand was a red ribbon knotted around a curl of wet woolly hair, clinging still to its bit of scalp' [3, 48]. Роздуми Штампа про нескінченну тугу, яка виходить за рамки документів, розкриває внутрішнє життя і спогади про чорношкірих в рабовласницькому ладі. Його рефлексія також ілюструє, що пам'ять є центральним аспектом внутрішнього життя, одним із засобів, за допомогою якого ми інтерпретуємо сьогодення, а також пам'ятаємо про минуле. Моррісон переплітає історичні факти та уяву, таким чином досліджуючи два світи: фактичний та уявний. Тут фактичними є документи, що розглядаються і прочитуються як історія, а до уявного відноситься невідома історія того, хто тримає червону стрічку. Ще один приклад, який підкреслює різницю між видимим і невимовним – дерево або густий ліс – дуже важлива метафора в тексті, що накладає мітку перебування у власності, а не на волі. З різних точок зору, під деревом маються на увазі різні уявні образи або розповіді. Наприклад, воно тісно пов'язане зі смертю матері Сет, тіло якої гойдалося на його гіллі. Дерево також приносить солодкі спогади в думках рабів і колишніх рабів з плантації Sweet Home до прибуття шкільного вчителя. Саме шкільний учитель і його учні батоном вибили зображення дерева на спині Сет як покарання за її невдалу спробу вирватися на свободу. Тим не менш, на відміну від матері, яка має знак під грудьми, Сет ніколи не змогла прочитати шрами на спині, замість цього вона шукала кого-небудь, хто би зміг описати їх для неї. Таким чином, дерево Сет як слід, алишений минулим на спині, тягнеться до інших людей і запрошує їх читати, а також уявляти її історію.

Емі, білошкіра дівчинка, першою побачила наслідки цього жорстокого покарання. Вона описує, а акож руйнує уявлення про шрам, пропонуючи свою інтерпретацію, відмінну від основного наратива. Нимівши при вигляді шраму на спині Сет, Емі бачить у ньому «дерево бузку» і розповідає мрійливим голосом: 'A chokecherry tree. See, here's the trunk – it's red and split wide open, full of sap, and this here's the parting for the branches. You got a mighty lot of branches. Leaves, too, look like, and dern if these ain't blossoms. Tiny little cherry blossoms, just as white. Your back got a whole tree on it. In bloom' [3, 116].

Бембі Сатс, свекруха Сет, коли бачить ці шрами, приймає їх за «багрянні троянди». 'Roses of blood blossomed in the blanket covering Sethe's shoulders. Baby Suggs hid her mouth with her hand. When the nursing was over and the newborn was asleep – its eyes half open, its tongue dream-sucking – wordlessly the older woman greased the flowering back and pinned a double thickness of cloth to the inside of the newly stitched dress' [3, 137]. До того часу як прибуває Пол Ді, відкриті рани вже загоїлися і стали схожими на складні філігранні витвори, що приховують свій смисл від стороннього ока. Він цілує кожен листочок і гілки дерева, і дізнаючись про горе Сет. І оскільки минуле виживає, залишаючи слід, то дерево зі шрамів на спині Сет є живим слідом або нагадуванням про страждання рабів, що демонструє життя минулого в сьогоденні. Роман стратегічно розпочинається з «омертвілої» шкіри на спині Сет, яка символізує мертву частину в її минулому. Тим не менш, шрами на спині Сет відкриваються знову, щоб розповісти про померлу дочку Улюблену,

привид якої не може звільнитися, поки її забуту історію не розкажуть і не запам'ятають по-новому. У цьому сенсі, шрами у вигляді дерева слід розглядати як джерело персоналізованої і расової історії.

Звичайно, історія Улюбленої не повинна повторитися у світі. Таке повторення у романі попереджає про те, що таке не можна просто забувати чи відкидати. Завдання Тоні Моррісон як афро-американської письменниці полягає у тому, щоб повідомити і передати культурні знання і спадок. Їй за допомогою реконструкції особистого та культурного минулого вдається переписати та переказати забуту історію таким чином, що зникають будь-які сумніви. Сет звільняє своє теперішнє від тягару спогадів про минуле, вона розставляє усі крапки над «і» та змінює майбутнє.

Література

1. Інгарден Р. В. Про пізнання літературного твору. Антологія світової літературної критичної думки ХХ ст. / Р. В. Інгарден – Львів : Літопис, 1996. – 163 с.
2. Сірук В. Г. Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х років ХХ століття (типологія та внутрішньотекстові моделі) : Монографія / В. Г. Сірук – Луцьк : РВД «Вежа» Волинського державного університету імені Лесі Українки, 2006. – 222 с.
3. Morrison T. *Beloved* / T. Morrison – N. Y. : Vintage International, 2003. – 202 с.
4. Morrison T. *The Art of Fiction* / T. Morrison [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theparisreview.org/interviews/1888/the-art-of-fiction-no-134-toni-morrison>

*К. Кудяєва
м. Маріуполь*

ОБРАЗ РОДИНИ В ТРИЛОГІЇ ДЖОНА ГОЛСУОРСІ «КІНЕЦЬ ГЛАВИ»

У Великобританії рубіж ХІХ - ХХ ст. був ознаменований не тільки зміною монархів, але і зміною історичних епох. Країна поступово втрачала колишню могутність на морі і в колоніях, монопольне становище у торгівлі та промисловості. Відчувши конкуренцію США та Німеччини, "велика імперія, над якою ніколи не заходить сонце", направила зусилля на завоювання Центральної Африки, Єгипту, Судану, а потім розв'язала англо-бурської війни (1899 - 1902). Ці потрясіння безумовно позначилися на обстановці всередині держави, де повним ходом йшло розорення "гордих йомен" - вільних селян, на яких трималося сільське господарство. Вони переїжджали в міста, поповнюючи тим самим армію бідноти.

Уходило "добре, старе" вікторіанське століття. Йому на зміну йшло нове, наповнене протиріччями. Картина літературного процесу цього періоду дуже розмаїта, бо в ній живуть і протидіють реалізм, неоромантизм, декаданс, натуралізм і т.д., серед яких реалістичний метод в мистецтві все ж залишається основоположним. Це безсумнівно вплинуло і на систему жанрів, в якій чільне місце як і раніше займає роман, значно поживляється драма і перетворюється розповідь [4].

Одним з найяскравіших представників літератури тієї епохи, безумовно, є Джон Голсуорсі. Свій шлях у літературу Голсуорсі розпочав уже зрілою сформованою людиною. За народженням і вихованням він належав до тієї самої верхівки середнього класу, яку з такою любов'ю і нещадністю змалював у форсайтівській епопеї.

Перші твори Джона Голсуорсі з'явилися наприкінці ХІХ століття. Це були збірки оповідань "Під чотирма вітрами" (1897) та роман «Джоселін» (1898), твори ще слабкі – в них ледь ще вгадується значний і оригінальний художник. Проте роман «Вілла Рубейн» (1900) і збірка оповідань «Людина з Девона» (1901), написані вже впевненішим пером і позначені чітко вираженим тургенівським впливом. У цих творах Голсуорсі звернувся до матеріалу, який він знав найкраще – до історії

своєї сім'ї та свого соціального оточення. Як у романі, так і в його новелах центральною темою стало зіткнення вільного людського почуття зі зашкарублістю буржуазного існування.

Нова повоєнна Англія з її неспокійним духом знайшла своє адекватне відображення у творах Голсуорсі 20-х років. Найвидатнішим з-поміж них стала форсайтівська епопея, яку сам письменник справедливо вважав своїм «паспортом до берегів вічності». Новела «Останнє літо Форсайта», опублікована в 1918 р. у збірці «П'ять оповідань», повернула Голсуорсі до форсайтівської теми. Влітку 1918 р він розпочав працю над втіленням давнього задуму — розгорнути цю тему у трилогію. Першим її романом став «Власник», «Останнє літо Форсайта» — зав'язкою, новелою-інтерлюдією між ним і наступним романом «У петлі». Ще одна новела-інтермедія «Пробудження» поєднала другий роман з третім — «Здається в найми». Так виникла знаменита «Сага про Форсайтів»(1922), з її широким панорамним охопленням подій, які виходять за межі сімейної хроніки. За тим самим принципом побудована і друга форсайтівська трилогія «Сучасна комедія» (1922): до неї увійшли романи «Біла мавпа», «Срібна ложка», «Лебедина пісня» і новели-інтерлюдії «Ідилія» та «Зустрічі». У загальному сенсі дія двох трилогій охоплює сорокарічний період — з 1866 р., яким розпочинається «Власник», і до 1926 р., яким закінчується «Лебедина пісня».

Третя трилогія «Остання глава» (1930—1933) відобразила долі англійського помісного дворянства в нову епоху. У її центрі перебуває сім'я Черрелів, яка поріднилася з Форсайтами після одруження Майкла Монта з Флер. «Кінець глави» включає романи «Дівчина чекає», «Квітуча пустеля» і «Через ріку». Загалом, створена Голсуорсі «трилогія трилогій» є твором унікальним за широтою та значимістю змісту та досконалістю форми [3, 450-462].

Безсумнівною художньою удачею письменника став наскрізний для трилогії образ Дінні Черрел — ідеальної англійської дівчини: автор наділив її боттічеллівською зовнішністю і багатством внутрішнього життя. Не можна не погодитися з думкою сучасних співвітчизників автора про те, що Дінні — це справжній образ відвертого сестриноного кохання, це образ Англії та її страждань за свій народ, за те єдине, що має сенс у людському житті — рідну кров... [1, 205].

Не меш яскравий представник сім'ї Черрелів виступає Хіларі, брат Дінні. Хіларі — нащадок тих, хто цілими поколіннями командував в армії і на флоті, — ввібрав з молоком матері потребу цілком віддаватися своїй справі, вести, керувати й допомагати оточуючим. У наш час, коли люди ні в що не вірять і не можуть втриматися від глузувань над класами і традиції, він належав до якогось "ордену" — його лицарі виконують свою місію не для того, щоб когось облагодіяти або здобувати вигоду, а тому що кинути справу для них рівносильне дезертирства. Його протилежність — поет Дезерт, як представник «втраченого покоління». Йому огидні зверхність і консерватизм тих співвітчизників, які як і раніше, ніби нічого не змінилося з середини минулого століття, вважають Англію "сіллю землі". Він відкидає всі традиційні уявлення про честь, пристойність, традиції, патріотизм, релігію [5, 155-156]. В Вільямі Дезерті для Голсуорсі неприйнятні заперечення всього англійського, тих засад, які, на думку письменника, гідні того, щоб їх зберегти. Однак письменник симпатизує йому в якійсь мірі, вона наділив його відразу до релігійного фанатизму, яскравим талантом і вільнодумством.

Сестра Дінні — Клер Корвен нагадує Флер Монт. Їй притаманні цинізм, байдужість до бід й труднощів інших, вона здатна іноді й на компроміс. Жінка, яка знайшла в собі сили покинути чоловіка, зуміла скористатися свободою і влаштувати нове, незалежне життя.

Голсуорсі ідеалізує старовинну англійську аристократію, її образ життя і культуру, протиставляє її буржуазії. Родину Черрелів, «пов'язаних з рідною землею глибокими корінням і почуттям боргу», він прагне представити опорою Англії. [2, 495].

Література

1. Аникст А. История английской литературы / А. Аникст. - М.: "Высшая школа", 1965. - 483 с.
2. Воропанова М.И. Джон Голсуорси : очерк жизни и творчества / М.И. Воропанова. – Красноярск : Кн. изд-во, 1968. – 550 с.
3. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 Т: А-К / За ред. Н. Михальської, Б. Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 824.
4. Ковалёва Т.В., Кириллова Т.Д. История зарубежной литературы второй половины XIX - начала XX веков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.aelib.org.ua/texts/kirillova_english_XIX-XX_ru.htm
5. Тугушева М.П. Джон Голсуорси / М.П. Тугушева. – М. : Терра-кн. клуб, 2000. – 382 с.

*Д. Кудлаєва
м. Маріуполь*

РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ В.ВУЛЬФ «ОРЛАНДО» У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Відома англійська письменниця Вірджинія Вулф запропонувала новаторський твір, «біографію», яка несвідомо побудована на мотивах попередніх шедеврів літератури, авторка створила новий, унікальний образ, зітканий з алюзій. Назва цього твору «Орландо» (Orlando: A Biography). Поява роману у 1928 році викликала не аби яку зацікавленість у літературних колах того часу. Задуманий як жарт, роман перетворився, на думку сучасних літературознавців, на перший постмодерністський твір [1].

Установка В. Вулф написати роман-жарт, який допоміг би їй «перепочити» між серйозними працями, дозволила їй віднайти те відчуття свободи, про який вона згадувала у своєму щоденнику ще 1922 року. Цей твір порібен був їй, щоб вийти за рамки власної творчості та модерністського канону. Своєрідність роману, його «таємниця» полягала, мабуть, у тому, що він належить швидше до поетики постмодернізму, ніж модернізму. Інтуїтивно автор підходить до переосмислення і руйнування модерністської моделі в літературі, у той же час, вона є одним із її творців, «Орландо» – твір, місце якого в літературі ХХ століття недооцінив і сам автор. Історія рецепції роману ілюструє постмодерністське положення про текст, який здобув власну долю, незалежну від його творця.

Дослідження романів В. Вулф дозволяє говорити про дихотомію двох різних світовідчуттів – чоловічого і жіночого. Так у 70-х рр. ХХ Дж. Наремор висунув ідею про своєрідну двовимірність у творах В. Вулф. Він виділив чоловічий – егоцентричний, який стверджує, що світ заснований на фактах, і, протилежний йому – аморфний, що чинить жіночний, інтуїтивний світ, не знає самоствердження [2, с. 111]. Ш. Бейзін у своїй книзі «Вірджинія Вулф і андрогенне бачення» – виділяє чоловічий і жіночий типи сприйняття і співвідносить їх з двома стадіями хвороби В. Вулф – манія (жіноча) і депресія (чоловіча). А. Ван Бюрен Келлн розглядає конфлікт в романах В. Вулф як протиріччя між «фактом і баченням», тобто антагонізм чоловічою і жіночою точок зору. Використовуючи гендерний підхід до аналізу романів В. Вулф, Г. Лі виводить наступний ряд дуалістичних категорій у творчості письменниці [2, 124].

Фрагментарність як основний художній принцип «Орландо» та, взаємопов'язана з цим, проблема цитування та мовної гри також неодноразово ставали об'єктом дослідження. Текст роману, що будується на зіткненні різних стилів, цитат, варіацій, прихованих і явних ремінісценцій, колажів, адаптацій

дозволив використовувати поняття «готове слово» (А. В. Михайлов) і «чужа мова» (М. М. Бахтін) при аналізі особливостей цього твору В. Вулф. Письменниця віртуозно втілити поетику цитування у цьому романі. Класична витончена модерністська ремінісценція, яка «мерехтіла» у тексті попередніх романів В. Вулф, змінилася всеосяжною постмодерністською цитатою-колажем [3].

Самоцитування та цитування при аналізі «Орландо» тісно пов'язані між собою. Імпресіоністичні фрагменти і образи у романі В. Вулф виявляються своєрідними цитатами з попередніх романів письменниці. Джоанн Тротманн справедливо зазначає, що «Орландо» багато в чому є авторською пародією на теми і прийоми, які В. Вулф розробляє у своїх попередніх романах, особливо у романі «До маяка» [4, с. 125]. Таким чином, в «Орландо» В. Вулф ніби дистанціюється від власної модерністської поетики, яка починає усвідомлюватися письменницею як стереотипна і усталена.

Таким чином новизна і незвичайність «Орландо» відзначені багатьма дослідниками творчості В. Вулф. Мова йде про зміну авторської установки – відмови від «дослідження» і переходу до «винаходу», з його розмиванням бінарних опозицій між реальним і уявним, звичним і фантастичним. Внаслідок цієї важливої відмінності від інших творів В. Вулф, «Орландо» вимагає інших принципів аналізу. Спроби проаналізувати «Орландо» як один із чисто модерністських романів письменниці не спрацьовують.

Література

1. Зовкин О. Экспериментальные романы Вирджинии Вулф: эволюция жанровой структуры. / О. Зовкин. – М., 1998. – С. 95 – 97.
2. Варфоломеев Б. Г. Вулф / Джойс: мужское/женское // Жанровая теория на пороге тысячелетий: Сборник тезисов и материалов. / Б. Г. Варфоломеев. – М.: МГУ, 1999. – 210 с.
3. Бушманова Н. И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма (проза Лоренса и В. Вулф). / Н. И. Бушманова. – М.: Руфь, 1996. – С. 122 – 131.
4. Морженкова Н. В. Романы В. Вулф 20-х гг. Проблемы поэтики / Н. В. Морженкова. – Н. Новгород.: Нижненовгор.гос.пед.ун-т. – 2002. – 217 с.

*О. Кузнєцова
м. Чернівці*

ПАРАФРАЗА ЄВАНГЕЛЬСЬКОГО САКРАЛЬНОГО ОБРАЗУ МАРІЇ МАГДАЛИНИ В ЛІТЕРАТУРНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ХХ ст.

Універсальність євангельського матеріалу сприяє особливій активності у створенні нових літературних міфів і розширенню авторського діапазону прочитання традиційної історії. Новозавітні структури сприймаються як своєрідний ідейно-естетичний та моральний підсумок багатовікової взаємодії різних культур, відображаючи сутнісні тенденції світового літературного процесу. Зміщення ракурсу художнього сприйняття подій і можливість відтворити реальні історичні контексти трансформації євангельського сюжету в літературних текстах дозволяють оцінити долю новозавітних ідей та образів у різних культурних традиціях.

Сучасне літературознавство досліджує функціонування біблійного сюжетно-образного матеріалу в літературі різнопланово: як особливу жанрову форму, як моральну філософію, яку формують новозавітні максими, як художнє богослов'я, що пояснюється невід'ємним сакральним контекстом будь-якого рецептивного прочитання. Влучно зауважує А. Є. Нямцу, що у складній художній багатовимірності євангельського роману сюжети та образи Нового Завіту стають архетипами поведінки людини в екзистенційній ситуації.

Функціонування євангельського матеріалу в літературі ХХ – поч. ХХІ ст.

характеризується науково-фантастичною модернізацією образів Ісуса Христа, Богородиці, Іуди Іскаріота, Марії Магдалини, Понтія Пілата, Клавдії Прокули, Варавви, апостолів, що й пояснює форми сучасних літературних інтерпретацій (переосмислення, філософсько-естетичне прочитання у жанрових формах літературного євангелія, роману-апокрифу, євангельського роману тощо) та розширення меж семантичного та морально-психологічного осмислення традиційного новозавітного матеріалу загалом.

Християнська “жіноча історія” ґрунтується на двох образах-антиподах: Єви та Марії (тут зливається багато біблійних образів жінки: жінка-матір; наречена, спокусниця, відступниця). Євангельські портрети Богородиці, Єлизавети, Анни-пророчиці, Марії Магдалини, Марфи та Марії, самарянки, хананеянки, кровоточивої, Клавдії Прокули стають втіленням жертвності, любові та відчайдушної вірності у слідуванні Христу. Марія Магдалина – євангельська героїня, яка от уже два тисячоліття привертає увагу людства. Духовні запити ХХ століття, осучаснюючи її, далеко не всебічно висвітлюють як її історичний, так і євангельський образ, його значення. Але безперечним є факт, що, “її перевтілення у складну героїню, яка представляє жінок у християнській традиції відводить нас за межі євангельських повідомлень” [4, 59]. Це зумовлено тим, що постать Марії Магдалини згадується не лише в євангельських розповідях, а й стає центральною темою чималої кількості апокрифічних джерел, що сприяє формуванню складного трансформаційного діапазону (Пістис Софія, Євангеліє від Марії, Євангеліє від Фоми, Євангеліє від Пилипа, Діяння Пилипа тощо).

Інтерпретаційна історія життя Магдалини знайшла своє втілення не лише в літературі. Численні живописні полотна та скульптурні зображення змальовують еволюцію переосмислення її образу від блудниці, плакальниці, нареченої Христа до єдиної жінки-апостола. Проте в багатьох літературних творах простежується поєднання кількох її домінантних характеристик.

Як уже зазначалося, з ранніх віків християнства Марія Магдалина тісно пов’язана і, зрештою, поєдналася з двома іншими героїнями Нового Завіту – жінкою, яку апостол Лука називає грішницею, і з Марією з Віфанії. Вона також асоціювалася з жінкою із Самарії (Ин. 4:6-42) та жінкою, яка звинувачувалася в перелюбстві (Ин. 8:3-11). У наслідок поширена літературна версія, що отожднює героїню з євангельською постаттю Марфи, сестри Лазаря (Н. Казандзакіс “Остання спокуса Христа”, Е. де Бор “Марія Магдалина. За завісою міфу”, П. Лінн “Код Марії Магдалини” Р. Юро “Ісус та Марія Магдалина”, Н. Королева “Що є істина?”).

У літературі ХХ століття тривалий час образ Марії Магдалини не виходив за рамки її сприйняття як блудниці, грішниці, яка покаялася (П. Гейзе “Марія з Магдали”, М. Метерлінк “Марія Магдалина”, С. Черкасенко “Ціна крові”, Г. Даниловський “Марія Магдалина”, Ф. Моріак “Життя Ісуса”, Н. Казандзакіс “Остання спокуса Христа” та ін.). В сучасних літературних обробках він поступово позбавляється статичності в акцентуванні на гріховному минулому, натомість, відбувається активна гуманізація, “виправдання”. В цьому аспекті подієвий план сучасного євангельського роману спрямований на дослідження філософсько-етичних мотивувань вчинків героїв, що відображають сутність людської душі.

Показовим у цьому плані видається роман В. Валтоса “Магдалена. Кров Христова” (2007), який відтворює морально-психологічний образ Марії Магдалини у взаємонакладанні двох часів: сучасного та євангельського, що, з одного боку, надає змістовій структурі твору асоціативного-символічного підтексту, а з іншого – завдяки збереженню семантичного наповнення – формує нову рецепцію використання новозавітного протообразу, що визначається амбівалентністю змістових характеристик. Літературна гіпотеза священних подій в поданні автора провокує конфлікт сакрального наповнення євангельського матеріалу з сучасним

рецептивним прочитанням, що, на нашу думку, зумовлено неможливістю повного відходження від релігійної словесності: “і немає нічого дивного у тому, що романи та поеми, стаючи апокрифами, які свідомо чи не свідомо наслідують тексти гностиків або іудео-християн, стають матеріалом для бурхливої полеміки, основою літературознавчого богослов'я, що використовує художні твори, присвячені біблійним подіям та ідеям” [3, 10].

Так, у романі В. Валтоса “Магдалена. Кров Христова” (2007) трансформація образу новозавітної герої проявляє тенденцію до “виправдання” її гріховного мигулого та акцентуалізації вибраності героїні, протиставленню іншим апостолам у служінні Христу. Поряд з цим прослідковується створення мотиву любовного трикутника, де праобразом зрадливого, підступного Іуди стає антигерой мільонер Жан-Клод ДеРозьє. Використання автором принципу “стягання часу” дозволяє поєднати в художньо-естетичне ціле новозавітню та історичну (сучасну) епохи, спроектувати на подієво-змістовний план роману актуальні проблеми сьогодення. Водночас, форми та способи переосмислення та осучаснення новозавітного образу Марії Магдалини (продовження, дописування, обробки) в даному романі зберігають семантику протообразу як грішниці та встановлюють нові акценти на сприйнятті як продовжувачки роду Христа, що становить дискурс з канонічними текстами.

Досліджуючи “владу апокрифа” у рецепціях художніх творів на євангельську тематику у ХХ ст., складні відносини релігійної словесності та художньої літератури, О. Татарінов зазначає неможливість літератури у повній мірі досягнути сакральний контекст новозавітних максим: “Не являючись *хлібом* та водою, *законом* та *спасінням душі*, сумуючи через свою волаючу відносність, література тяжіє до того, чим не є сама, прагне бути *всім*, а не частиною короткочасного дозвілля, що розріджує життя у її солідності та ґрунтовності. <...> Опинившись у літературі, закон, історія або релігія втрачають свою вагу, неминучу важкість соціальних контекстів і тягар обов'язкових фактів. Втративши грубу матерію канонізованих правил, вони стають *образом*” [3, 578]. А. Нямцу, досліджуючи функціонування новозавітних образів та сюжетів в літературі ХХ ст. наголошує на закономірності (необхідності) “руйнування” традиційного зразка: “трансформаційна діалектика еволюції загальновідомого сюжетно-образного матеріалу зазнає якісних змін, її осмислення потребує нових підходів, які враховують сучасні філософсько-психологічні концепції, постмодерністську поетику, нові погляди на олюднений соціум та місце людини у ньому” [2, 118].

Таким чином, інтерпретаційна поліфонія того чи іншого традиційного (історичного, міфологічного чи євангельського походження) образу, який накладається на певне історичне тло, здатна подолати своєрідну “канонізацію” подієвих і семантичних домінант, стереотипів сприйняття, коли він слугує символом, шаблоном чи архетипом поведінки людини.

Література

1. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть 1 / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 328 с.
2. Нямцу А. Е. Славянские литературы в общекультурном универсуме : учеб. пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2012. – 520 с.
3. Татаринев А. В. Власть апокрифа: библейский сюжет и кризисное богословие художественного текста / А. В. Татаринев. – Краснодар, 2008. – 712 с.
4. Хоскинс С. Мария Магдалина: Важнейшие исторические факты / Сьюзен Хоскинс ; [пер. с англ. М. Жуковой]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – 605 с.

МОТИВ БЕЗСМЕРТЯ У ФАУСТІВСЬКОМУ СЮЖЕТІ

Ілюструючи тематику безсмертя за допомогою наближення її до реалій ХХ століття, актуалізується питання відповідальності людини не тільки за власне життя, а й за інших представників людства, що не володіють подібними можливостями.

Як зазначає Нямцу А.Є.: «Уявлення про смерть і безсмертя формувалися в людській фантазії як своєрідна форма компенсації, що дозволяє психологічно подолати страх перед невідворотною кінцівкою життя» [4, с. 455]. У п'єсі С. Альошина «Мефістофель» (1963) відбувається полеміка між двома опонентами на тему безсмертя. Фауст, як людина з обмеженим запасом часу на життя, говорить Мефістофелю, який є створінням безсмертним, що не боїться смерті, але наявний страх обумовлений тим, що смерть прийде занадто рано. Розмови про категорії безсмертя і життя призводять до того, що Мефістофель задається питанням як можна стати людиною. Дане формулювання є визначальним, адже в інших творах, в яких бажання укласти договір з дияволом визначається бажанням вічного життя, в даному трактуванні зазнає істотної зміни: для повноти життя диявол готовий стати людиною, тим самим відмовитися від безсмертя в ім'я відчуття життя.

За визначенням Ю. Кагарлицького: «Усвідомивши масштаби людської історії, ми розуміємо, наскільки коротке життя людини. Усвідомивши, які великі знання людства, ми розуміємо всю обмеженість індивідуального знання. Чи не можна ближче співвіднести людину і людство, скажімо, принципово збільшивши термін життя кожної окремої людини, наблизивши її до безсмертя?» [2, с.210] Амбіції представника людства ілюструються в оповіданні Генрі Каттнера «Сім засвідчується...» (1952), в якому бажання володіти безсмертям, призводить до загибелі і саморуйнування головного героя. Джеймс Фенвік укладає договір з дияволом. Отримуючи безсмертя, він позбавляється незначної, на перший погляд, деталі, важливості якої виявляється пізніше.

Вже з моменту укладання угоди, Джеймс стає на шлях брехні і підступності, який не зможе привести до позитивного результату. Після численних гріховних діянь, які вводили його в стан незрозумілої нудьги, Фенвік починає підозрювати диявола у тому, що той вже забрав його душу, але як виявилось, у нього була відсутньою совість, а, отже, моральні орієнтири були саме тією заставою, яку диявол забрав на час собі. Отримавши назад необхідну частинку себе, Джеймс не зміг жити з вантажем скоєного і вчинив самогубство. Тим самим, самовільно віддав свою душу (вже повністю) у розпорядженні диявола. Слід зазначити, що диявол дивувався вибору свого клієнта на користь володінням безсмертям, проте, пішов на цю угоду, передчуваючи потенційні наслідки дій цього смертного: його застереження про самогубство при обговоренні договору доводить це.

В оповіданні Роберта Блоха «Потяг в пекло» (1958) мотив безсмертя відображається частково: людина не прагне до вічного життя як такого, а просто не бажає помирати. Жага життя настільки опановує, що Мартін проносить її протягом часового відрізка, який був йому відведений, і продовжує своє існування далі дуже специфічним способом. Мартін укладає договір з кондуктором потягу, який прямує до Пекла, на умовах виконання будь-якого бажання клієнта, який у свою чергу повинен пообіцяти, що сяде у цей потяг, коли прийде відповідний час. Мартін задається метою обдурити диявола, і бажає зупинити час, аби момент щастя тривав вічно. Слід зазначити, відсилання до гетівського Фауста:

Коли,vspokoєний,впаду на ліні ложе,
То буде мій останній час!
Коли тобі,лукавче,вдасться
Мене собою вдовольнить,

Коли знайду в розкошах щастя, –
Нехай загину я в ту мить! [1, с.66].

Мартін зізнається кондуктору, якщо зупиниться час для нього, це означатиме, що він не стане старше, не помре, і не потрапить на потяг. Долаючи моменти і радості, і смутку, що зустрічалися на його життєвому шляху, Мартін не міг обрати той самий момент для зупинки часу.

Як зазначає Копистянська Н.Х.: «Загадкова і одночасно чітка формула часу – «Мить, ти прекрасна, зупинись» – як договір із Мефістофелем, виконання якого постійно відкладається через творче невдоволення людини досягнутим, прагнення до досконалості, до пізнання, до дії, до підняття на новий ступінь усвідомлення життя, потоку вічності» [3, с.14]. Прийшов момент, коли знову Мартін зустрівся з представником Пекла, саме перебуваючи у потязі і там зупинив час, тим самим він з одного боку перехитрив диявола, адже опинившись в статусі нового кондуктора, формально він не знаходиться в Пеклі, з іншого – він не порушив умови укладеного договору, адже виконав необхідну умову. Відчуття щастя від вічної поїздки до Пекла і визначило його поведінку в даному трактуванні договору людини з дияволом: домігшись і випробувавши життєві злети і падіння, Мартін віддав перевагу вічності за межами життя, абсолютної вічності серед таких же як він сам.

У повісті Святослава Славчева «Фортеця безсмертних» (1976) смертний отримує безсмертя, але опинившись у ситуації екзистенціального вибору нехтує ним, віддаючи перевагу володінню жінки. Огюст Сібеліус пропонує Володимирі Деянову, як представнику людства, безсмертя, але при цьому обумовлюється, що це свого роду експеримент для того, щоб зрозуміти як менш розвинена цивілізація буде розпоряджатися цим даром. Деянов переноситься до Лучіано-Фауста, який сприймає прибулого в його час як представника демонічних сил. Лучіано приймає від спокусника дар безсмертя, але незабаром відмовляється від нього, через бажання володіти земною жінкою Маргаритою. Інопланетний представник підкреслював, що до Деянова були й інші люди-експериментатори, але їх подальшу долю він не зазначав. Проте, коли Володимир Деянов повернувся у свій часовий пласт, Сібеліус знаючи, що Лучіано загинув, пропонує ще одну спробу участі в експерименті. Даючи згоду, Деянов вже усвідомлено готовий піти на відрізаність від світу, від родичів, друзів – він своєю відповіддю підтверджує, що на відміну від Лучіано, який зміг відмовитися, він обирає у дилемі між смертю та безсмертям останнє.

У фантастичних творах про людей з майбутнього, які здійснювали стрибки у минуле, часто сприймають за духів або дияволів. Звичайна запальничка в руках вважається людині з Середньовіччя атрибутикою диявола через новаторства технологій, які в той час були невідомі. При цьому Деянов повинен грати роль Мефістофеля, оскільки це накладає свого роду зобов'язання.

Подальша згода Деянова на нові подорожі в часі від представника інопланетної цивілізації, носить характер подолання екзистенціальної ситуації тотального самотності, заради якої можна блукати різними часовими просторами вічно і остаточно стерти себе з реального світу. Якщо у Фауста Гете були думки про суїцид, які він не реалізував, то у Деянова повторне повернення у минуле і є своєрідним самогубством: в майбутньому його немає і не буде, реалії теперішнього часу його не влаштовують, а в минулому він грає роль диявола, яка певним чином обмежує його.

Безсмертя цікавить як з духовної, так і з фізичної точки зору, з тією різницею, що душа може отримувати новий досвід, який їй не зашкодить, а навпаки буде розвивати її, тоді як тіло може з плином часу разюче відрізнитися від бажаного стану. В контексті сюжету про угоду з дияволом, Фауст отримуючи знання, перетворює їх на досвід, який впливає на його наступний вибір в тій чи іншій колізії.

Література

1. Гете Й.В. Фауст / Пер. з нім. М. Лукаша; Передмова й примітки Б. Шалагінова; Худож.-ілюстратор Є. Вдовиченко; Худож.-оформлювач Б. Бублик. – Харків: Фоліо, 2003. – 400 с.
2. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? / Ю. Кагарлицкий – М., «Худож. лит.», 1974 – 352 с.
3. Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
4. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монографія / Анатолий Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
5. Нямцу Анатолий Евгеньевич Поэтика современной фантастики. Часть I. / А.Е. Нямцу – Черновцы: Рута, 2002. – 240 с.

*А. Левченко
м. Маріуполь*

ТЕХНІКА ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО КОЛА ПРИ СПРИЙНЯТТІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Актуальність дослідження. Сучасне літературознавство являє собою широкий спектр наукових досліджень у різних галузях, важливе місце серед них займає вивчення читацького сприйняття. Воно відіграє важливу роль у сьогоденній науці, тому що спрямоване на дослідження процесу спілкування, що відбувається між автором та читачем, зважаючи на різницю в культурному, історичному та суспільному сприйнятті оточуючого світу.

Інтерес до проблем герменевтики в сучасному літературознавстві обумовлено декількома факторами і насамперед, ускладненням теоретичних досліджень в умовах плюралізму методологій.

Мета роботи – проаналізувати особливості використання техніки герменевтичного кола при сприйнятті художнього тексту.

Існує велика кількість наукових напрямів, що досліджують та розробляють проблеми читацького сприйняття, одним з них є філологічна герменевтика. Взагалі, герменевтика – це назва для багатьох діяльностей: існують герменевтика філологічна, педагогічна, природно-наукова, економічна, політична, та ін. Всі ці діяльності мають практичну спрямованість на поліпшення розумової роботи.

Історично філологічна герменевтика посідає перше місце серед цих діяльностей, адже вона завжди виконувала функцію теоретичного забезпечення практичної сфери, так званого, спілкування автора з читачем. Філологічна герменевтика – наукова дисципліна, що вивчає процеси розуміння тексту.

Одним з найактуальніших напрямів дослідження герменевтики є техніки сприйняття художнього тексту. Техніки сприйняття, звернені на тексти культури, – це сукупність прийомів системного мислення, що перетворюють нерозуміння в розуміння, а в оптимальних випадках перетворюють розуміння в майстерність [1, 34].

На розумінні техніки герменевтичного кола позначилося вчення Ф. Шлегеля про циклічність критичного прочитання, про циклічний метод у філології, попри те, воно ще не знаходило очікуваного прояснення. Колова структура розуміння набула чіткої теоретичної конкретики у вченнях Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера, який використав ідеї Ф. Аста, Ф. Шлегеля, була розвинена у теоріях В. Дільтея, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера.

Ю. Ковалів відзначає, що герменевтичне коло зводиться до важливого, на перший погляд, парадоксального усвідомлення: «для того, щоб досягнути ціле, водночас потрібно збагнути окремі його гомогенні (однорідні) і гетерогенні

(різномірні) частини і навпаки: наприклад, слово – складник художнього твору, твір – доробку того чи іншого письменника, доробок – певної літературної школи чи стильової тенденції, стильова тенденція – літературного напрямку, напрям – конкретно-історичного періоду і т. д.» [2, 58] Водночас можна розглядати дане слово безпосередньо у співвідношенні з відповідним йому періодом і навпаки. В. Дільтей, аналізуючи наукову спадщину Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера, зробив таке визначення герменевтичного кола: «Ціле повинне бути зрозумілим у термінах його індивідуальних частин, індивідуальні частини – у термінах цілого. Для того, щоб зрозуміти твір, ми повинні звернутися до автора і до сучасної йому літератури. Така процедура зіставлення дозволяє зрозуміти кожне індивідуальне речення глибоко, тому розуміння цілого і його індивідуальних частин є взаємозалежними» [2, 55].

Герменевтичне коло відображає процес, в основу якого покладене постійне виникнення й розв'язання суперечностей між цілим і частинами, уточнюваними на підставі цілого, що в жодному разі не зводиться до простого замінування компонентів чи напрямків руху по колу, радше спонукає щоразу повертатися від окремого до загального й навпаки.

За Г.П. Щедровицьким, техніка герменевтичного кола з процесуальної точки зору виглядає як постійний рух між точками фіксації рефлексії в усіх трьох поясах розумової діяльності [4, 290]. При виникненні рефлексивного зусилля, сконцентрованого на розумінні тексту, рефлексія реципієнта набуває перетвореної форми. При цьому саме рефлексивне зусилля має двоспрямований характер: з одного боку, воно звернене на досвід, з метою пошуку аналогій розуміння; з іншої – на пошук способу нового розуміння.

На першому ступені рецепції художнього тексту промінь рефлексії фіксується в поясі розумової діяльності, що відповідає реалізації семантизуючого розуміння, відбувається своєрідний аналіз засобів побудови тексту. Опора на власний досвід і досвід роботи з текстами дозволяє читачеві виявити ті елементи тексту, які можуть викликати нерозуміння. Відбувається реактивація предметних уявлень, що супроводжується виникненням образів реальної дійсності.

Когнітивне розуміння характеризується глибшим проникненням в змістовність тексту. При когнітивному розумінні промінь рефлексії, проходячи через нашу рефлексивну реальність, обростає безліччю ноем (мінімальних одиниць сенсу) і виводить до базових топосів (змістові утворення) нашої онтологічної конструкції. Цей тип розуміння відповідає фіксації рефлексії в поясі, де відбувається прямий або інтерпретований розсуд сенсів, побудова яких потенційно визначається риторичною ситуацією, що створюється поєднанням засобів побудови та утворення тексту.

Кожен тип розуміння організовується з типологічно відповідного матеріалу рефлексивної дійсності: семантизуюче розуміння – з рефлексії над досвідом вербальної пам'яті, когнітивне – з рефлексії над досвідом знання і пізнавального процесу, розуміння, що розпредмечує – з рефлексії над досвідом значущих переживань, так само як і над досвідом оперування текстовими сенсами художніх текстів [2].

Течія розумової діяльності між точками фіксації рефлексії в різних поясах – неодмінна умова подолання дефектності розуміння. «Завдяки колу рефлексивне зближення поясів розумової діяльності протікає як динамічний рефлексивний процес, в якому має місце трансформація, – перехід елементарних одиниць роботи з текстом в метаодиниці» [3, 43].

При входженні в герменевтичне коло чи під час перебування в ньому слід дотримуватися настанови, аби різні уявлення про текст були не випадковими, викривленими, упередженими чи хибними, аби в основу тлумачення поклалися факти, у чому і полягає суть герменевтичної рефлексії, що не зводиться тільки до

розгортання антиципації, а й спмагається усвідомити та контролювати процес тлумачення для досягнення адекватного розуміння [2, 64].

Лише одночасне бачення одиничного, особливого й загального дозволяє наблизитися до адекватного прочитання тексту, де розуміння стає незавершеною діяльністю, підхопленою хвилями ненастанної циркуляції з повторними поверненнями від цілого до частини, від частини до цілого. Розуміння тексту відбувається через «знання про культуру, у якій він функціонує», тому «наша перцепція культури може спиратися лише на часткові розуміння конкретних текстів, які її конституують» [3, 50].

Подібним можна вважати погляд на герменевтичне коло Є. Шульги, згідно з яким герменевтичне коло має вигляд спіралі, коли постійно спостерігається співвідношення між фрагментами твору та їхнє уточнення на підставі розширення цього незамкненого кола, у якому одне переростає в наступне, значно ширше, засвідчуючи взаємодію частин і цілого, вихід розуміння за його межі, що відбувається зазвичай у ситуації предрозуміння, яка виникає при розриві герменевтичного кола [5, 30].

Одже, герменевтичне коло являє собою процес декодування інформації, що її вклав у свій твір автор. Цей процес проходить на всіх рівнях розуміння художнього тексту: семантизуючому, когнітивному та розуміння, що розпредмечує. Сказане вище дозволяє розглядати герменевтичне коло як універсальну техніку розуміння, оскільки нею забезпечується одночасна фіксація рефлексії в усіх поясах розумової діяльності. Ця особливість герменевтичного кола ставить його в позицію техніки сприйняття художнього тексту.

Література

1. Богин Г.И. Методическое пособие по интерпретации художественного текста: Для занимающихся иностранной филологией [Электронный ресурс] / Г. Богин. – Режим доступа: <http://window.edu.ru>
2. Ковалів Ю.І. Літературна герменевтика / Ю.І. Ковалів. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – 192 с.
3. Лановик З. «Ліберальна герменевтика» Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера / З. Лановик // Герменевтика і проблема літературознавчої інтерпретації. – Тернопіль : ТНПУ, 2006. – С. 35–56
4. Щедровицкий Г.П. Избранные труды / Г.П. Щедровицкий – М. : Шк. Культ. Полит., 1995. – 356 с.
5. Шульга Е.Н. Проблема «герменевтического круга» и диалектика понимания / Е.Н. Шульга // Герменевтика: история и современность. – М. : Искусство, 1985. – С. 24–38

*А. Ліхачова
м. Маріуполь*

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Д. РОУЛІНГ, М. ЕНДЕ, В. НЕСТАЙКА)

Актуальність даної роботи полягає в тому, що питання про жанр літературної казки і на сьогоднішній день залишається в літературознавстві не до кінця з'ясованим, а існуючі визначення носять скоріше описовий характер, ніж термінологічний.

Мета полягає у дослідженні художньої своєрідності та жанрових особливостей літературної казки.

На нашу думку, одним з найбільш точних визначень літературної казки є визначення Л.Ю.Брауде: «Літературна казка – авторський, художній, прозовий або поетичний твір, переважно фантастичний, чарівний, що малює чудові пригоди вигаданих традиційних казкових героїв і в деяких випадках, орієнтований на дітей;

твір, в якому чарівництво служить відправною точкою характеристики персонажів» [1, 226]. Однак оскільки літературна казка є відображенням свого часу, то її визначення не може бути універсальним, так як зміст і напрям такої казки постійно варіюється навіть в рамках творчості одного і того ж письменника, не кажучи вже про різні епохах. Кожна епоха, кожний літературний напрям народжує нову художню форму.

Безумовно, початковим положенням є те, що літературна казка виростає з казки фольклорної. Проблема творчих взаємозв'язків фольклору та літератури давно приваблює дослідників і набуває останнім часом нового наукового осмислення. Усе частіше з'являються праці, у яких ґрунтовно досліджені як прямий, так і опосередкований вплив уснопоетичної традиції на окремі художні твори і на всю творчість того чи іншого письменника. Фольклорні сюжети, мотиви, образи, жанрово-стильові форми завжди збагачували літературну творчість. У цьому зв'язку великий інтерес становить авторська казка, у якій значною мірою зберігається зв'язок із фольклорним матеріалом і яка одночасно тяжіє до літературних жанрів.

Фольклорний канон по-різному зберігається в літературній казці, що не робить цей жанр чимось винятковим, оскільки будь-який художній текст, і передусім прозовий, розвивається на основі змішаних явищ писемності і фольклорних джерел. Літературна казка включає в себе ознаки різноманітних жанрів.

Найбільш яскраво синтез фольклору і літератури виявився в літературній казці, яка по-різному співвідноситься з народною: з одного боку, авторська казка продовжує фольклорну традицію, з іншого – щільно наближається до жанрів літератури Нового часу (байки, поеми, фантастичної повісті).

Літературна казка вільна у поєднанні міфологічних елементів, традицій фольклорних казок, а також легенд, переказів, тощо, оскільки автори нового часу мають можливість творчо опиратися на всі досягнення світової літератури.

Різні дослідники виділяють різноманітні ознаки у жанрі літературної казки. Літературна казка може бути основана на фольклорних, міфологічних, епічних джерелах. Вона цілком може бути плодом уяви письменника та у будь-якому випадку підпорядкована його волі. Чари та чаклунство допомагають побудувати сюжет у казці, охарактеризувати персонажів, втілити їх ідеї та мрії.

Л. В. Овчиннікова класифікує літературні казки на фольклорно-літературні та індивідуально-авторські. Кожен казковий світ відрізняється своєрідністю художнього вимислу та оповідальною формою, оригінальний за походженням, характеризується особливими, притаманними тільки йому типами героїв та самостійним колом сюжетів. [4, 46]

Сюжети та композиція літературної казки у значній мірі підкоряється авторській волі та фантазії. Оригінальна літературна казка дає можливість авторові висловлювати проблеми свого часу, які його хвилюють, передавати свій душевний стан. Автор літературної казки ніби запрошує читача вступити у гру, проїнятися «карнавальністю» казки, але, увійшовши в замкнений світ фольклорного твору, не втратить відчуття реальності.

Для літературної казки притаманне незвичайний початок, який більше нагадує за жанром твір реалістичного характеру.

Автор казки наділяє своїх героїв індивідуальністю, яку у фольклорній казці зустріти неможливо. Для фольклорної казки характерними є узагальнення, постійність та лаконічність характеристики героїв. Навіть закон щасливого кінця, дуже важливий для казки взагалі, в авторському творі частіше становиться неоднозначним, з присмаком життєвої гіркоти.

Головним концептуальним змістом тексту сучасної англійської літературної казки є «єдність і боротьба» двох фундаментальних концептів людської цивілізації – антиномія концептів добра і зла, які, поряд з основними сюжетотворюючими

факторами чарівної казки, концептами чарівництва і дива, є головними концептами сучасної англомовної літературної казки.

Розглянемо історію виникнення та розвитку німецької, англійської та української літературних казок.

Виникненню німецької романтичної казки передував складний і тривалий процес зближення літератури та фольклору, появи в літературі Італії та Франції творів з рисами, запозиченими з народних казок. Одним із яскравіших представників сучасної німецької літературної казки є Міхаель Енде. У своїх творах Енде втілює індивідуальну творчу концепцію, сформовану, з одного боку, під впливом творчості батька, художника-сюрреаліста Едгара Енде, з іншого боку, є результатом впливу на світогляд письменника різноманітних літературних, філософських, релігійних течій і напрямків. Важливу роль при організації художнього матеріалу і розкритті картини світу письменника грають міф і казка. Слідуючи власному міфопоетичному погляду на світ, Міхаель Енде створює в своїх творах особливу фантастичну реальність, що вміщає в себе і філософію, і поезію.

Англійська літературна казка як жанр виникає тільки до середини XIX в., тобто значно пізніше, ніж, наприклад, у Німеччині чи у Франції. Причини такого «запізнення» історики літератури пов'язують зі специфічною ситуацією, що склалася в англійському суспільстві після подій «Славної революції» 1688 р. Становлення літературної чарівної казки як самостійної жанрової одиниці відбувається тільки у вікторіанську епоху, і ця обставина значною мірою визначила її своєрідність і основні типологічні риси.

Говорячи про найбільш значущих авторів, які стояли у витоків виникнення цього жанру, слід в першу чергу назвати Ч. Діккенса («Різдвяні книги» 1843-1845 рр., «Чарівна кісточка» 1868 і ін.), У.М. Теккерея («Кільце і Роза», 1855 г.) і Льюїса Керролла («Аліса в Країні Чудес» 1865 року і «Аліса в Задзеркаллі» 1871 г.).

В українському художньому письменстві жанр авторської казки започаткували Марко Вовчок («Невільничка», «Ведмідь»), Панас Мирний («Казка про Правду і Кривду»), Леся Українка («Метелик», «Лелія», «Біда навчить»), М. Коцюбинський («Хо») та ін. Хронотоп творів письменників-казкарів характеризується багатими внутрішніми та зовнішніми критеріями. Поетичний світ казок М. Стельмаха, В. Симоненка, Б. Чалого та інших насичений реальним, придатним для життя простором та різноплощинним часом, якому притаманна, в основному, трипланова перспектива (хоча в їхніх творах існує ще один, прихований вимір – трансцендентний) – минуле, сучасне, майбутнє.

У прозових казках В. Нестайка, В. Близнеця, В. Чухліба, М. Ткача та інших темп наративу загалом не випереджає часу зображуваних подій, однак в окремих казках це було можливо, хоча структура повісткування в обох випадках має чіткий лінійний вигляд.

В українському художньому письменстві XX століття кращі традиції світового та вітчизняного літературного казкарства поглиблювали багато письменників, серед яких був В. Нестайко. Характерною ознакою казок Всеволода Нестайка є прозорість і зрозумілість, чітка простежуваність, орієнтація на власне українські моделі найменувань.

Література

1. Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Л.Ю. Брауде // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1977. – Т.36. – № 3. – С.226–234
2. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки / М.Н. Липовецкий. — Свердловск: Адаст, — 1992. — 183 с.

3. Неелов Е.М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке / Е.М. Неелов. — Петрозаводск — 1974. — 123 с.
4. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация поэтика. / Л.В. Овчинникова. — М.: РИЦ «Альфа» МГОПУ, — 2003. — 312 с.
5. Померанцева Э.В. Писатели и сказочники / Э.В. Померанцева — М.: Сов. писатель, 1988 . — 369 с.

*Р. Манько
м. Дрогобич*

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕПТУ «МОВЧАННЯ» У ПОЕЗІЇ ТАДЕУША РУЖЕВИЧА

У кожній зі сфер людського буття мовчання виявляється в особливий спосіб, демонструючи різні аспекти своєї природи. Проте в поезії Ружевича найчастіше емпірично стикаємося з ним саме в площині комунікативності. Тут мовчання може ути по-різному інтенціоналізоване його суб'єктом, адже в одних випадках особа розраховує саме на комунікативну інтерпретацію мовчання, аби таким чином впливати на реакцію співрозмовника, а в інших мовчання стає мимовільним, викликаним силою емоції, яка порушує конвенційну відповідність комунікативної поведінки.

Ружевич гостро відчуває примхливий ритм дійсності, і, обдарований здатністю перетворювати його в ритм мистецтва, зробив поезію коренем твореного ним світу. Корінь цей, якщо можна так висловитися, сформований з найблагороднішого металу — мовчання. Ружевичівське мовчання має подвійну природу. З одного боку, він чимало почерпнув з багатої, формально різномірної лірики Леопольда Стаффа, якому віддав незвичайну данину чудовою книгою вибраних віршів («Хто цей дивний незнайомиць»). З іншого боку, Ружевич багато зобов'язаний авангардистському віршу Юліана Пшибося. У ружевичевській післямові до збірки вибраних поезій Стаффа читаємо: «Танець поезії закінчив своє життя під час II Світової війни, в концтаборах, створених тоталітарними системами. Всі ми, пережили епоху презирства, з Андре Мальро задавали собі питання: «Помер чоловік на древній європейській землі чи ні?». Поезія руху Опору і повоєнних років дала на це питання відповідь не мовою Муз, а людською мовою. Повернення різновид них «поетичних танців не витримали перевірки часом. Слово перестало дивуватися слову. Метафора перестала розквітати [3, 14]. Ружевич демонстративно відкидає віру у відродження «мови Муз»: «Є, звичайно, поети, які послідовно, до кінця віддаються» поетичному танцю» — зазначає митець.

Справжня поезія, «поетичні танці» — у минулому, аналогічно, як у минулому — віра в безвинність людини і невинність слова. Мовчання відповідає *Мовчання*, що можна розуміти як «мовчазна згода» між поетом і читачем. Нагромадження іронії і самоіронії невинне. Воно, то створює, то усуває дистанцію щодо світу цієї поезії і становища її героя, — ось одне з джерел численних і регулярно повторюваних непорозумінь, супутніх творчості Ружевича (нагадаємо хоча б про те, що і комуністи в період його дебюту, і права критика останніх років дружно користуються при описі цієї поезії поняттям «нігілізм»). Разом з тим (само-) іронічна спіраль визначає динаміку цієї поезії, вибудовує систему її внутрішніх і зовнішніх напруг, а також надає їй оригінальності. Стиль Ружевич можна наслідувати, але неможливо бути його «учнем», як неможливо бути «учнем» Лесьмяна.

Концепт «мовчання» як метафоричний феномен присутній у спадщині Ружевича із першого до останнього твору. Уже у збірці «Неспокій» простежується думка, що співзвучна з однією із відомих тез Вітгенштейна: «Якщо про щось не

можна розмовляти – потрібно мовчати» [1, 218]. Приклад цього є вірш «Називаю мовчанням», де простежуються нотки іронії над істинами, котрі може донести поет, або ж приховати. Назву цього вірша можна розглядати як виняток, бо у подальшій творчості мовчання приховане. У статті «Приготування до поетичного вечора» Ружеви́ч пише: «Перед нами відкрито нову країну поезії, поезії позаду якої крокує мовчання. Це найдосконаліша і остаточна форма поезії – якщо довіряти твердженням поетів» [3, 34].

У вірші «білизна не сумує» зі збірки «Вихід» поет порівнює білизну листа паперу з емоційним і вербальним мовчанням:

Метафорична білизна тішиться своєю присутністю, своїм існуванням у праці поета. Вона досконала і ідеальна, бо не проявляє жодних емоцій. У своїй експансивності дозволяє бути нестримним у бажаннях, проте їх не реалізація несе із собою втрату зору та слуху. Досконалість білизни, а, отже мовчання, з кожним словом переборює поет. Білизна є початком життя вірша і його смертю, адже відкриває простір для народження слова, його зростання, зміцнення, дозрівання аж до *замовкання*. У статті «Приготування до поетичного вечора» Ружеви́ч зазначає: «Є вірші, котрі нічого в собі не приховують. Відкриті, однозначні проявляються в денному світі, як речі, живуть на поверхні. Та є й інші. Їх можна доглядіти в моїй творчості. Вони як мовчазні люди, що приховують...гріх? безсилля? ненависть? Правду? Бога? «Є вірші / внутрішні / і вірші / зрозумілі повні змістовні / які обрамовують ті інші / як шкірка м'якоть / захоплюють і ховають / насіння плоду». Цими днями я розмовляв із моїм другом і приводу «прихованого вірша» у вірші. Я порівняв його з темнотою, через яку пробивається світло того, іншого відчутого, та не написаного твору»[3, 69].

Постать мовчазного героя визнається антропологічним центром та «носієм» мовчання, тематизованого в тексті Ружеви́ча. Мовчання визначає дискурсивну поведінку такого героя і впливає на його стосунки із соціальним оточенням .

То ж мовчання у поезії Ружеви́ча є особливою дорогою слова. Воно має здатність проявлятися також у зацікавленні поетом онтологією людського буття. З іншого боку воно охороняє межі трансцендентного. Вірш «Чому пишу?» піднімає проблему нестихаючої у творчості автора боротьби слова із його віддзеркаленням – мовчанням. Вибудований у творі простір формування поетичного шляху, змушує переступити межі мовчання аж до прамовчання: поет творить, щоб не змовкнути. Ця поезія народжується з болю, з обмежень, із великих прагнень. У наведеному творі автор уособлює провідника. Важливу роль у вірші відіграє лексема «*То (Це)*». Вона є чимсь таємничим, обрамлена мовчанням. *Це* несе у собі смислове навантаження *sacrum*: містить прихованість мовчання, що займає і горизонтальний, життєвий простір і вертикальний, символом чого є гора. Таким чином поет старається буденність змістити на другий план, надаючи пріоритети генетичній пам'яті, традиціям, що представлені вказівним займенником «*Це*». Роль ліричного «я» зводиться до виконання жесту, руху, вказуючи на щось, що є важливим.

Ліричний герой диспонується творцем, який визнає, що «*nie zobaczy tego/ nigdy*», бо скалічений – сліпий та безпорадний, приречений самотіти. Продовжуючи подорож з ліричним «*Ти*», він лише може відчувати зникаюче, чи не побачене. Автор декларує, що його ліричному героєві відомо те, що для інших є таємницею. У вірші Ружеви́ч оперує мовчанням, коли торкається таємниці людського життя. Мовчання супроводжує тиша. Концепт «мовчання» у вірші «***мені пора» виступає як метафора смерті. Поняття *смерть* у цьому випадку знаходиться в сфері табу. Її присутність виявляється займенником *це*, який підсилено словосполученням «інший берег». Проте факт її існування не переносить нас у простір небуття, а дає мить на осмислення минулого, що залишилося у сфері мовчання, дає можливість на народження слова. Образ кінця існування, не наділений розпачем, – стає фактом. Він

підпорядкований часу, а, отже, неминучий. Ліричне «я» несподівано запитує «що ж забрати з собою». Воно готове приготуватися до традиційної смерті, як подорожі із давніми ритуалами, що її супроводжують. Ліричний герой констатує про непотрібність багажу в цій подорожі.

Концепт «мовчання» в поезії Ружеви́ча набуває метафоричного значення. Він може виступати засобом, що досліджує можливості мови, виростає в неї, виростає з неї та переростає в неї. Мовчання є тихою мовою, роздумом над доцільністю і змістом діалогу. Проте автор не прагне замкнутись у просторі «білого листа» – він заглиблюється в прамовчання, власне єство, щоб донести в слові свої послання. У своїх творах поет часто застосовує прийом пантоміми, і цим підкреслює вагомість та важливість слова.

Література

1. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження / Л. Вітгенштайн – К.: Основи, 1995. – 311 с.
2. Różewicz T. Przygotowanie do wieczoru autorskiego/ T. Różewicz / Wyd. PWN. Warszawa 1977. s. 359.
3. Staff L. Poslowie / L. Staff. Kto jest ten dziwny nieznajomy /Wybór, układ i poslowie T. Różewicz. Warszawa, 1964. S. 183-196.

*Х. Монастирська
м. Бердянськ*

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА «МІСТЕЧКОВИХ ІСТОРІЙ» А. ДІМАРОВА

Анатолій Дімаров – визначна постать у сучасній українській літературі. Справжнім шедевром письменника стала трилогія «історій», яка характеризується майстерним розкриттям багатьох морально-етичних проблем.

Дослідженням циклу «Сільських історій», «Містечкових історій» та «Міських історій» займався ряд визначних вчених. Досить детально у своїй науковій діяльності аналізує творчість та життєвий шлях Анатолія Дімарова видатний український літературознавець Григорій Штонь, «Міським історіям» присвячена стаття Юрія Безхутрого. Жанрову своєрідність повістей-«історій» та образ містечка в прозі висвітлені в статтях Юлії Бондаренко.

Сама назва збірки «Містечкові історії» наголошує на специфіці жанру та морально-етичній проблематиці, тобто – автор тяжіє до змалювання людських «історій», порушуючи у них ідейно-естетичні, психологічні, морально-етичні проблеми особистості, її багатогранні внутрішні почуття й переживання. Юлія Бондаренко у статті «Жанрова своєрідність повістей-«історій» Анатолія Дімарова» підкреслює психологізм та уміння автора розкривати складну епоху соціальних перетворень на прикладі українського народу, дослідниця указує на те, що: «моделью сучасну дійсність, колоритно представлену не дуже привабливим колом обивателів (незалежно від того, мешкали вони в містечку, місті чи селі), повістяр розкривав його ніби зсередини, чим досягав неабиякого психологічного ефекту» [1, с. 3].

Анатолій Дімаров порушує ряд морально-етичних проблем, письменник виводить на перший план українця, який змушений виживати в умовах суворої радянської системи. Григорій Штонь зазначає, що «Феномен дімарівського стилю має дві виразні ознаки: глибоконародний психоколорит і пов'язану з ним оповідність вираження через слово і в слові... Його внесок адекватно виражає народне пережиття історії [3, с. 13]».

Зачин «Містечкових історій» має досить апокаліптичний характер, що свідчить про початок індустріалізації – людського знеособлення. Саме ця тема і висвітлюється автором у повісті «Листи з небуття», де головний герой мучиться

через неправильний вибір, який призвів до загибелі іншої людини. Також порушується проблема справедливості: головний герой твору (Василь Загурко) намагається піти проти системи та добитися того, щоб винні у смерті були покарані, але єдиний вихід, який він знаходить – написати листи, які після його смерті відсилає до редакції його дружина, унаслідок чого відроджується справедливість.

Людське знеособлення також висвітлюється автором у повісті «Молоко, молоко, молоко», де головний герой з педантичною послідовністю і надивовижу логічно доводить собі і читачеві правоту вчинків, про які чесна людина соромилася б говорити.

Своєрідно Анатолій Дімаров зображує тему самогубства у творі «Петля», у якому головний герой твору розуміє, що «Я – кінчена людина, мені вже нічого сподіватись од життя... [2, с.410]». Саме після зустрічі зі своїми однокласниками він вирішує повіситися, але для цього головному герою бракує сили волі та сміливості і він вирішує «звикнути» до петлі, повісивши її собі на шию, але наміри його змінюються, коли його знайомлять з панною Ганною, яка втілювала в собі всі чудові мрії про щасливе матеріально забезпечене життя. В образі «невдахи-оповідача» автор засуджує аморальність, фальш та лицемірство. На прикладі відносин головного героя зі своєю дружиною письменник порушує морально-етичні проблеми подружнього життя та зради.

Проблеми неробства та дармоїдства порушені у повістях «Нечиста сила» та «Колектив і Колядко». У першому творі ці проблеми засуджуються на прикладі робітників в установах та відомствах, у другому оповіданні простий дільничний лікар Колядко є уособленням працелюбності та честі, але поряд з ним є ціла купа хабарників та нероб, що всіляко намагаються знищити його, принизити.

У повісті «Реквіємі по матері» постає перед читачем проблема батьків і дітей, безмірна щирість материнської любові та невдячність. Усе своє життя мати присвятила синові, нехтуючи здоров'ям, вона збудувала йому нову хату, проте коли син виріс і повернувся із армії, то не знайшлося матері місця і у новому домі. Тому й у доживає вона свого віку у старій мазанці. Навіть у смертну годину не було її сина поруч – вона помирає на руках у чужих людей. Своім твором автор підкреслює що мати – символ добра на землі, людяності, любові, її духовна краса, безмежна любов розкривається в турботах про сина. Антагоністичним до твору «Реквієм по матері» є оповідання «Три наречені для нашого тата», у якому зображується повага, любов до батька-трудівника.

Любовна тема порушується у повісті «Лиш ти, єдиний», у якій зображується трагічна історія кохання дівчини до пораненого солдата, що закінчується смертю обох. У творі порушена тема громадського обов'язку, патріотизму, самопожертви. Автор висвітлює тему кохання не лише шляхом показу внутрішніх почуттів та переживань своїх героїв, а також наголошуючи на тих суспільно-історичних подіях, які впливають на долю як всього народу, так і на поведінку та вчинки окремої особистості.

Особливої уваги заслуговують повісті «Варя Юхимівна» та «Пам'ять». Події цих двох творів відбуваються упродовж Другої світової війни, а головні героїні – відважні, сильні духом, самостійні жінки, які готові на все, щоб допомогти рідним та близьким.

Варя Юхимівна з однойменної повісті – взірць надзвичайної сміливості та доброти, про що свідчать її відчайдушні спроби врятувати лейтенанта. Будучи санінструктором полку, дівчина, намагаючись допомогти пораненому, втратила руку весною сорок другого у віці дев'ятнадцяти років. Не дивлячись на це – Варя не втрачає своєї наснаги, завзятості та сміливості. Дівчина з відзнакою закінчує інститут та повертається до свого рідного села, де влаштовується працювати до бібліотеки. Своїми власними зусиллями вона збирає літературу, яка була втрачена

протягом війни, домагається стендів для книжок, хитрістю та розумом отримує нове приміщення. Варя Юхимівна повністю віддається своїй роботі, але разом з цим вона і вправно вправляється єдиною рукою з господарством, допомагає вивчитися сестрі, а згодом – виховує її дітей.

Та не все так казково складається у головної героїні, бо після від'їзду племінника та племінниці залишається сама у хаті, яка стає для неї незатишною. Випадкова зустріч з тим самим врятованим лейтенантом на читацькій конференції у її рідному селі приносить промінь надії на своє власне справжнє жіноче щастя, але, опинившись з ним наодинці, Варя розуміє, що її коханий – алкоголік; він зникає і не ночує вдома, у розпачі головна героїня вирішує зайти до його сестри та дізнається, що у Віталія уже була сім'я, та лейтенант почав пити, тому і розбіглися. Історія про брата-алкоголіка не зупинила Варю, а навпаки – примусила згадати те, як вона врятувала його на фронті, отже і тепер зможе. Навіть коли Віталій вирушає до свого села, головна героїня твору рішуче готується до поїздки за ним, вона увесь район поставить на ноги, а його – вилікує.

Сильною жінкою також є Ганна Майданська: ризикуючи власним життям та життям дітей, вона робить усе можливе, щоб допомогти вижити Якову Давидовичу – головному лікарю, якого вона добре знала, поважала та любила як члена сім'ї. Потрапивши до Ганни, Яків ховається у ямі, щоб не потрапити до рук німців, які повбивали б усіх за допомогу радянському солдатіві. Саме ця яма і стає могилою лікаря, якому необхідно зробити вибір: вибігти з палаючої хати та врятуватися від погібелі або зостатися у ямі, щоб не піддавати небезпеці життя Ганни та її дітей. Яків обирає шлях самопожертви, задихаючись, кашляючи, він стає вибиратися з-під печі, та враз його обпалила думка про людей у дворі та поліція з гвинтівкою. Анатолій Дімаров зображує духовно чисту, безмірно добру та сміливу людину, яка готова пожертвувати собою заради майбутнього інших.

Отже, Анатолій Дімаров у «Містечкових історіях» порушує ряд проблем: людина і час, людина і суспільство, людина і земля, народ і особистість. Письменник виводить перед читачами такі якості українського характеру, як повага до традицій, патріотичний дух, громадянський обов'язок перед державою, а також звертає увагу на атмосферу сердечності, взаємоповаги, злагоди, душевної єдності і тепла, які панують в українській родині та у взаєминах між людьми. Саме в цих якостях і ознаках українського національного характеру вбачаються джерела самобутності художньої творчості письменника, основа її національної концептуальності.

Література

1. Бондаренко Ю. Жанрова своєрідність повістей-«історій» Анатолія Дімарова / Юлія Бондаренко // Слово і час. – 2002. – № 5. – С. 3–7.
2. Дімаров А. Містечкові історії / Анатолій Дімаров. – К. : Дніпро, 1987. – 559 с.
3. Штонь Г. Анатолій Дімаров / Григорій Штонь // Слово і час. – 1995. – № 5 – 6. – С. 12–17.

*А. Нікітіна
м. Маріуполь*

ІНТЕРТЕКСТ В РОМАНІ МАЛКОЛМА БРЕДБЕРІ «ДО ЕРМІТАЖУ»

Поняття інтертекстуальності є одним із ключових у сучасному літературознавчому дискурсі. Теорії інтертекстуальності присвячена значна кількість досліджень: поряд із працями Юлії Крістевої [5], Жерара Женета [4], Ролана Барта [1], бібліографія включає також нові монографічні роботи Наталії Фатєєвої «Контрапункт інтертекстуальності, або Інтертекст у світі текстів» [7] та французької дослідниці Наталі П'єге-Гро «Вступ до теорії інтертекстуальності» [6].

Діалогічні відносини текстів, названі Ю. Крістєвою інтертекстуальністю, розглядав М. Бахтін, ведучи мову про діалог письменника з літературною традицією і літературою сучасності. Ідея діалогу є ключовою в науковій спадщині Бахтіна, він відносить діалог до універсальних категорій. Ідею діалогізму Бахтін розробив на прикладі романів Достоевського – і це було відкриттям нового художнього методу письменника і водночас нової методології аналізу в літературознавстві. Широке розуміння інтертекстуальності як «загального закону продуктивності тексту, який діє у будь-якому тексті, будь-якому слові», дала Ю. Крістєва [5]. Місткість цього поняття розширив Р. Барт: *«Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти культури минулого і тексти сучасної культури. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат»* [1, 418].

Інтертекстуальність у літературознавстві традиційно розглядають у двох аспектах: як літературний прийом і як метод прочитання тексту, хоча більшості дослідників так і не вдається розмежувати ці поняття. Крізь призму інтертекстуальності в теорії та практиці постмодернізму прочитується також категорія автора (скриптора, компільатора) та читача (співтворця). Інтертекстуальний текст сприймається реципієнтом у безпосередній залежності від уже прочитаного, від його власного тексту (чи інтертексту), і вміння/бажання вибудовувати інтертекстуальні зв'язки.

Інтертекстуальність у літературному творі, зокрема постмодерністському, може мати різні вияви, залежно від форми міжтекстових зв'язків і методології аналізу. Питанням класифікації інтертекстів присвячено чимало досліджень, спроби визначити типи інтертекстуальних зв'язків належать П. Торопу, Ж. Женету, Н. П'єге-Гро, Н. Фатєєвій, Н. Ковальовій. У цьому дослідженні ми спираємося на працю Н. Фатєєвої (2000) [7], в якій дослідниця, базуючись на теорії Ж. Женета про п'ять типів інтертекстуальних зв'язків – інтертекстуальність, гіпертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, архітекстуальність – та об'єднавши всі інші класифікації, розробила найдетальнішу класифікацію міжтекстових зв'язків, а також на нове дослідження Н. П'єге-Гро [6], яка запропонувала власну типологію інтертекстуальності, виокремлюючи два типи відносин: співприсутності та деривації.

До першої дослідниця зараховує цитату, референцію, плагіат, алюзію, до другої – пародію та стилізацію. Важливим у книзі П'єге-Гро є дослідження поетики інтертекстуальності. Авторка окремо розглядає смислові категорії інтертекстуальності, такі як характеристика персонажів із допомогою цитат і алюзій, насичення тексту культурною пам'яттю, перегук культурних епох; режими читання, де апелює до категорій читача-інтерпретатора, читача-співучасника, та естетику інтертекстуальності, тобто зв'язки між старими та новими творами (класичне наслідування, палімпсест, маніпулювання твором, дробіння тексту та колаж).

Малколм Бредбері (1932-2000) – добре знаний літературний критик та письменник, його творчість стала зразком для багатьох учнів та колег. Інтелектуал та культуролог, лауреат Букерівської премії, неперевершений майстер розповіді, М. Бредбері вдало синтезує в своїх романах теорію літератури та художню реальність тексту. Його провідні твори: 1959 - *«Їсти людей недобре»* (*«Eating People Is Wrong»*), 1975 - *«Історична особистість»* (*«The History Man»*); 1965 - *«Крок на Захід»* (*«Stepping Westward»*); 1983 - *«Обмінні курси»* (*«Rates of Exchange»*); 1992 - *«Професор Кримінале»* (*«Doctor Criminale»*); 1994 - *«Новий англійський роман»* (*«The Modern British Novel»*); 2000 - *«До Ермітажу»* (*«To the Hermitage»*). Роман *«До Ермітажу»* – його остання книга, своєрідний духовний заповіт письменника. Насичення тексту названого роману цитатами, алюзіями, наявність стилізації, використання епіграфів, переосмислення сюжетів,

мотивів, образів, окремі стилістичні прийоми свідчать про очевидний інтертекстуальний зв'язок із парадигмою Просвітництва та широким літературним контекстом від античності до авторської сучасності. Проте інтертекстуальний дискурс роману М. Бредбері «До Ермітажу» не був предметом окремого дослідження. Інтертекстуальність роману передусім виявляється у формі рецепції романів Дені Дідро та Лоренса Стерна – як художньої, так і нехудожньої, відсилань до текстів, безпосереднього цитування, переосмислення сюжетів, персонажів, діалогів, моделі їхньої поведінки тощо. В цьому творі М. Бредбері присутня велика кількість алюзій, відсилань, перегуків з творами Дені Дідро, що дозволяє розглядати книги Д. Дідро «Жак-фаталіст і його господар» і «Племінник Рамо» як прецедентні тексти.

На думку британського письменника, історія подорожі Дені Дідро до Петербургу на запрошення імператриці Катерини II, яка відбулася у 1773 році, в культурологічному сенсі не завершилася його поверненням до Парижу. Ця історія має багато продовжень та інтерпретацій – історія бібліотеки Дідро, історія створення пам'ятника Петрові I, історія шведського багатозначного проекту під назвою «Дідро», організованого 1993 року, в якому приймав участь й наратор – alter ego автора.

Твори Д. Дідро побудовані як суперечка антагоністів. Той же діалогічний тип розповіді використовує М. Бредбері, при цьому він не просто відтворює структуру «Племінника Рамо», він будує свою книгу за тим же принципом діалектики, суперечки двох протилежних начал. В історичних розділах роману головний антагоніст Дідро – Катерина Велика.

У тексті є ряд прямих відсилань і цитат, що вказують на зв'язок твору Бредбері з романом Дідро. Щодо художніх засобів створення образів, М. Бредбері також іде за Д. Дідро: головне для нього – ідеї, а костюм і зовнішність мають другорядне значення і змальовані дуже скупко. Керуючись даним принципом, М. Бредбері більше говорить про філософські погляди Дідро, про інтелектуальну складову його образу. Про роботу філософа над головною працею його життя – «Енциклопедією» – розповідається набагато докладніше, ніж про його зовнішність або звички.

Підсумовуючи вищезазначене, можемо дійти висновку, що, у контексті теорії Н. П'єге-Гро в романі «До Ермітажу» присутні два типи міжтекстуальних відносин – співприсутність та деривація. *Співприсутність* виражена у формі цитат, епіграфів, алюзій; а *деривація* зумовлюється стилізацією М. Бредбері під творчу манеру Д. Дідро.

Якщо звернутися до класифікації взаємодії культурних кодів у тексті Жерара Женета, то стає очевидним співприсутність у тексті роману М. Бредбері усіх 5 типів інтертекстуальності: *власне інтертекстуальності*, *паратекстуальності* (відношення тексту до його оточення – епіграфів, заголовків, приміток, передмови), *метатекстуальності* (варіації та рімейки), *гіпертекстуальності* (пародійне перекодування джерел, в нашому випадку – тексти романів Дідро та Стерна, вислови філософів Просвітництва) та *архітекстуальності* (жанровий зв'язок текстів – діалоги Дідро та діалогічна, навіть дуалістична форма розповіді М. Бредбері).

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр. – М., 1989. – 615 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975.
3. Бредбери М. В Эрмитаж! пер. с англ. М.Б.Сапрыкиной / М. Бредбери. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 509 с.
4. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. – М.: Научный мир, 1982. – 512 с.

5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 87–115.
6. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : ЛКИ, 2008. – 240 с.
7. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

*В.Переяслов
м. Харків*

НАЦІОНАЛЬНО-ІСТОРІОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ЩАСТЯ В ОДНОЙМЕННІЙ ПОЕМІ В. МИСИКА

Період кінця 50-х – початку 80-х років позначений помітним художнім поступом, серйозними естетичними завоюваннями: розширенням арсеналу художніх засобів, збагаченням стильових тенденцій, урізноманітненням жанрової палітри – всім комплексом тих чинників, які у своїй сукупності становлять поняття художнього прогресу [2, 3].

Атмосферу поетичного руху 60-их років ХХ століття не можна уявити без книг П. Тичини «Зростай, пречудовний світе!» (1960), «Срібної ночі» (1964), В. Сосюри «Ластівки на сонці» (1960), «Осінні мелодії» (1964), М. Рильського «В затінку жайворонка» (1961), «Зимові записи» (1964), М. Бажана «Італійські зустрічі» (1961), В. Мисика «Чорнотроп» (1966) та інших.

Особливу увагу у своїх поемах В. Мисик приділяв осмисленню явища щастя, його сутності та шляху досягнення. Автор розглядає його з різних боків, випробовує на різному матеріалі й у різних жанрах, створюючи не раз схожі ситуації з протилежним результатом. Завдяки цьому формується система етичних цінностей, в якій один твір доповнює інший, виникає ланка зв'язків, що підкреслює цілісність світоглядних ідейно-естетичних принципів поета. Так, «Щастя» з ідеєю ілюзорності, нетривкості легкого успіху, достатку, багатства, що само припливло в руки, нерозривно зв'язане з «Гетьманівною» – гіперболізовано-гротескним твором про “щастя” бездіяльного існування. А задум «Гетьманівни» у свою чергу вже вгадується у вірші «Чорнотроп» [4, 16].

У поемі «Щастя» В. Мисик поєднав казковий сюжет з елементами притчевості. Щастя, здобуте нечесно, – ілюзія. Така провідна ідея поеми. Постає інше питання: у чому ж справжнє щастя? Однозначної відповіді на нього немає. Саме тому казково-притчева основа сюжету постала у творі без дидактичної повчальності: авторові важливо застерегти від псевдощастя, а щастя доводиться шукати кожному зокрема, і всім людям [1, 9].

Цікаво, що свого часу, після виходу поеми «Щастя», саме ця авторська відстороненість від оцінки дій своїх героїв, відсутність у поемі моралізаторства та дидактики стали предметом дискусії серед критиків та літературознавців, у ході якої можна було зустріти й такий присуд, що “автор – свідомий мораліст, але ще більшою мірою він художник. Моралізаторство поєднане тут з фантазією так тонко, щиро й майже наївно, що ця балада, ставши, наприклад, серед інших подібних до неї, але вже народних творів, здається, органічно зіллється з ними, безслідно розчиниться в них” [3, 152].

Поема «Щастя» містить у собі всі основні риси поезики “пізнього” В. Мисика, зокрема поєднання зовнішньої формальної простоти з глибоким внутрішнім наповненням, використання народнопоетичних прийомів, що за рахунок авторського тлумачення набувають рис часово-просторової універсальності. Повсякчас зберігаючи максимальну простоту викладу, автор разом із тим надає своїй розповіді напруги та внутрішньої динаміки, тому, попри ганебну наративну невибагливість, твір має виважену побудову й сюжетну

вмотивованість. Прикметно, що навіть при мінімальному використанні формальних засобів авторові вдається надати поемі гармонійного ритмічного звучання. При цьому слід відзначити, що формальний бік поетичного мовлення не є тут навмисним, не впадає в око під час читання.

Поетична майстерність В. Мисика, на нашу думку, особливо яскраво виражається за рахунок надзвичайно вдалої стилізації під фольклорну оповідь, хоча твір і залишається у площині авторської поетичної мови. В. Мисик свідомо використовує засоби народної творчості як на лексичному, так і на структурному рівні. Цей ефект виваженої стилізації раз у раз посилюється вживанням розмовних зворотів, котрі підкреслюють фольклорне підґрунтя поеми: “Ні тпру ні ну”, “ходив, як лін по дну”, “за живіт од сміху вхопишся”, “як спасівська муха, в’ється”, “затишно у бога за пазухою”, “за ними й пам’яті зійшли”, “не з такого звою золоте полотно”, “біс його не взяв”, “зостанешся ти на сухому”, “коротив йому віку”, “стала попереk горла їй кістка” тощо.

Так, описуючи побут сина, його господарство, автор змальовує доволі узагальнену картину, свідомо оминаючи соціальні чи історичні деталі своєї розповіді:

У великому син проживає щасті!
Куди не поглянеш – хліви та обори,
Вівці вовнисті, корови дійчасті,
Криниці широкі, ожереди – як гори,
Амбари від зерна випнули боки,

Захрясли ходами підкати й возовні! [4, 239-240].

Таке ошадливе зображення зовнішніх реалій світу, героїв, свідоме уникнення реалістичного тла допомагає авторові надати своїй оповіді справжньої притчевості, глибокого узагальнення й метафоризму.

У поемі-притчі «Щастя» (1965) даремно шукати однозначних розв’язань. Образ одного з персонажів поеми – батька – вже на початку твору насторожує: його матеріалістичне ставлення до щастя, здатність до жорстоких дій та одночасно пильний погляд, який зміг розгледіти, хто першопричина щастя і хто насправді щасливий. Син попри те, що виглядає на початку твору слабкодушним, після смерті собачати набирає більш мужніх рис, які надають певності, що він все ж буде щасливим.

Образ собачати є втіленням споконвічних уявлень про справжнього друга, захисника, помічника. Не випадково саме собача приводить героїв поеми до матеріального, а згодом і духовного скарбу.

У поемі-притчі «Щастя» В. Мисик подає свою індивідуальну концепцію, в якій акцентує увагу не стільки на тому, що треба робити, щоб стати по-справжньому щасливим, а чого напевне робити не потрібно. У філософсько-естетичних візіях поета щастя – індивідуальне для кожного, але основна спільна риса його повноти у власній праці задля його здобуття.

Література

1. Ільницький М. Всесвіт у краплині (Штрихи до портрета Василя Мисика) / Микола Ільницький // Українська мова і література в школі. – 1983. – №3. – С. 3-12.
2. Ільницький М. М. Поезія останніх десятиріч: традиції і новаторство (стаття перша) / М.М. Ільницький // Радянське літературознавство. – 1983. – №2. – С. 3-17.
3. Макаров А. Поезія і правда художнього слова / А. Макаров // Вітчизна. – 1967. – № 1 – С. 148-154.
4. Мисик В. Твори в двох томах / Василь Мисик. – К.: Дніпро. – 1983. – Т.1. – 335 с.

РЕЛІГІЯ ЯК ОСНОВА СВИТОГЛЯДУ ЛЮДИНИ В АНГЛІЙСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мистецтво по-новому ставить питання про місце людини у світі, який змінився, і це відбивається в жанрі роману. Пояснення сучасного стану людини і світу тільки соціальними процесами вже не задовольняє багатьох митців. Найголовнішими є питання моральних та психічних констант людської природи, сенсу історії, ролі інтелекту та віри, абсурду чи сенсу життя, кохання та ненависті, можливості щастя та важкого шляху пізнання людиною самої себе. Світ сприймається як такий, що забув про Бога, і водночас потребує Бога. На цьому тлі особливої актуальності в літературі та літературознавстві набуває питання про одвічні цінності людства, про існування таких культурних констант, що витримують усі критичні переглядання і знову доводять необхідність свого існування в людській свідомості. Головні з таких цінностей – здатність людини до осмислення світу й віра, що є одним з фундаментів культури. Ці питання знаходять своє відображення в філософському романі та в романі з релігійною проблематикою.

Метою роботи є виявлення поетологічної своєрідності роману з релігійно-філософською проблематикою як художнього явища в англійській літературі вікторіанської доби. **Матеріалом дослідження** послуговували тексти романів Ш. Бронте («Jane Eyre», «Villette»), А. Бронте («The Tenant of Wildfell Hall»), Ч. Дікенса («A Christmas Carol»), Е. Троллопа («Barchester Towers»).

Як важливе джерело духовності, християнство мало величезний вплив на розвиток європейської літератури. Як зазначає англійський літературознавець Д. Мейнард, який досліджує англійську літературу ХІХ століття, критики були одержимі ідеєю знаходити релігійний сенс у творах мистецтва. «Ніякий предмет не займав так вікторіанців – звичайно ж, не політика ідентичності або сексуальної орієнтації, справи імперії або навіть політичні проблеми – у формі самотніх медитацій або призначених для громадськості нескінченних творів, проповідей, трактатів, духовних автобіографій, нових інтерпретацій аспектів Біблії і отців Церкви – як релігія» [5, 192].

Релігія займає значне місце в житті персонажів творів сестер Бронте – тексти романів насичені молитвами, роздумами на духовні теми, християнською дидактикою, біблійною метафорикою та прямими цитатами зі Святого Письма або алюзіями. Таке використання фрагментів та кодів християнської культури легко пояснюється благочестивим вихованням сестер Бронте, чий батько був сільським священиком, а також їхньою природною схильністю до містицизму, підсилену ранніми смертями старших членів родини. Біблія, яка займає центральне місце в герменевтичному універсумі світової літератури і культури загалом, була настільною книгою кожної читаючої людини з дитячих років до глибокої старості.

Палка релігійність є однією зі спільних рис, що поєднують героїнь романів Бронте – Джен Ейр з однойменного роману Шарлотти, її ж Люсі Сноу («Містечко»), та Агнес Грей і Хелен Хантінгдон з романів Анни («Агнес Грей» і «Незнайомка з Вільдфел-Холу» відповідно). Джен, як віруюча людина, всі свої вчинки виважує з позицій християнської моралі та віри у справедливий розсуд вищої сили. На його вищу справедливість сподівається і Рочестер, який, тим не менш, свідомо йде на порушення земних церковних догматів шлюбу. Герой сам характеризує своє становище – «між ангелом та дияволом». Пристрасть керує його вчинками та спрямовує в сторону диявола. Але всі події його подальшого життя переконують Рочестера у силі божественного «правосуддя», а також у «мудрості й милосерді бога».

Одним з найбільш знакових елементів художніх систем Шарлотти та Анни Бронте є архетип Бога. Запитання «Що таке Бог?» задає десятирічна Джен у Ловуді, звертаючись до трохи старшої своєї подруги Елен Бернс, яка любить Бога і цілковито покладається на нього в своєму короткому житті. Елен наставляє бунтівну Джен читати Новий завіт і взяти слова Христа собі за правило, а вчинки за взірць. Глибоко віруюча людина, донька пастора, Ш.Бронте не могла не надати своїй героїні віру в вищий сенс буття. І Хелен Хантінгдон з роману Анни Бронте у своїх думках, словах і поведінці керується настановами та заповідями Божими. За будь-яких скрутних обставин вона звертається по допомогу до Вищої інстанції: *«Душа моя волала від розпуки, та не могла висловити свій біль у молитві, аж порив нічного вітру остудив моє чоло і я потроху добрела до тям. Якась небесна сила зглянулася на мене: я зітхнула вільніше, погляд мій прояснився, [...] Я знала, що Господь почув мене. Я відчувала, що Він не покине мене, що Він дасть мені снаги, аби витримати всі випробування, й урешті таки приведе мій човен до тихої пристані»* [1, 247].

Погляди Чарльза Діккенса на християнство протягом творчого шляху залишалися незмінними, головним критерієм, яким він керувався в житті, було Євангеліє. В публіцистиці письменника велике місце займають його думки про цінності Нового Завіту, про його Божественну красу і милосердя. Сам Діккенс був згоден з простим і ясним вченням Ісуса Христа. У своїх творах великий романіст переконував читачів у можливості виправлення світу шляхом дотримання євангельських заповідей. Християнські мотиви визначають проблематику, поетику, атмосферу книг Діккенса і жанрову специфіку деяких з них («Різдвяні» повісті).

У 1843 році Ч. Діккенс пробує свої сили в новому для себе жанрі різдвяного оповідання. Письменник взяв традиційний жанр святочної розповіді з усіма властивими їй атрибутами, такими як: поява духів, переплетення фантастики й реальності, достовірності та вимислу, завершення розповіді щасливим фіналом, в якому всі складні життєві конфлікти вирішуються, і наповнив новим змістом. В Різдво люди стають ближчими один до одного, відкривають свої серця перед ближнім. Творчість пройнята закликком до милосердя, радості і взаємної підтримки. Цьому можна знайти підтвердження в «Різдвяній пісні»: *«Це радісні дні – дні милосердя, доброти, всепрощення. Це єдині дні у всьому календарі, коли люди, немов за мовчазною згодою, вільно розкривають один одному серця і бачать у своїх ближніх, навіть у неможливих і знедолених, таких же людей, як вони самі ...»* [3, 6].

Діккенс вірив у можливість виправлення людини, в те, що добродієність людини зуміє відкрити велич душі. Все «Різдвяні» повісті Чарльза Діккенса («Різдвяна пісня в прозі», «Цвіркун за вогнищем», «Битва життя», «Одержимий або угода з привидом») пронизані ідеями Нового Завіту, які цінував письменник: терпінням, самопожертвою, неприйняттям жорстокості і лицемірства, совістю, подоланням життєвих випробувань і перемогою добра.

Ентоні Троллоп в циклі творів «Барсетшірські хроніки», до якого належить роман «Барчестерські вежі», зображує життя одного графства, провінційний маленький світ. Його герої, переважно, пов'язані з англіканською церквою, оплотом вікторіанської буржуазної респектабельності та соціальної стійкості. Тут і представники незаможного сільського духовенства, і заможні вікарії, і верхи церковної аристократії аж до самого єпископа. Троллоп з гумором зображує переплетіння то щирого, то лицемірного благочестя своїх героїв з чисто егоїстичними, матеріальними інтересами і домаганнями. Деякі з його клерикальних персонажів належать, безумовно, до числа щиро віруючих людей. Але навіть і їх життя менш за все наповнене духовними пошуками. Англіканське духовенство постає в тверезо реалістичному зображенні Троллопа як професійна корпорація,

члени якої керуються точно такими ж практичними розрахунками, як будь-які інші ділки.

Творчість англійських письменників вікторіанської доби закорінена в біблійне мислення або християнську традицію. Вони однозначно відкидали релігійний фанатизм, показне лицемірство та інші церковні догмати, що цілком виразно відобразилося в їхній прозі. Водночас митців постійно приваблювали моральні аспекти християнства, його вплив на психологію індивідуума.

Література

1. Бронте А. Незнайомка з Віддфел-Холу: [роман] / Анна Бронте; [Пер. з англ. Н. Тітко]. – К.: КМ Publishing, 2009. – 384 с.
2. Бронте Ш. Джен Ейр: [роман] / Шарлотта Бронте; [Пер. з англ. П. Соколовського]. – К.: "Вища школа", 1983. – 350 с.
3. Діккенс Ч. Різдвяні повісті [Текст] / Чарлз Діккенс ; перекл. з англ. О. Мокровольський. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан ; К. : Веселка, 2007. — 464 с.
4. Урнов М.В. Вехи традиции в английской литературе / М.В. Урнов. – М.: Художественная литература, 1986. – 382 с.
5. Maynard J. The Victorian Age and Religion / John Maynard // The Cambridge Companion [Ed. by N. Glen]. – Cambridge University Press, 2002. – 251 p.

*О. Попова
м. Маріуполь*

П'ЕСА Б. ШОУ «ПІГМАЛІОН» З ПОЗИЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУ

Бернард Шоу – один з найвидатніший англійський драматург із часів В. Шекспіра, реформатор, який вплинув на розвиток театру ХХ століття. Творець нового театру «ідей», «драми-дискусії», продовжувач традицій інтелектуального мистецтва Г. Ібсена, про що заявлено в книзі «Сутність ібсенізму» (1891). У цілому Б. Шоу написано 47 п'єс. Найбільш відомі: «Пігмаліон» (1913), «Дім, де розбиваються серця» (1919), «Візок з яблуками» (1929). У 1925 році після гучного успіху трагедії «Свята Іоанна» (1923) про Жанну д'Арк стає лауреатом Нобелівської премії.

Англійський драматург створює новий тип інтелектуальної драми, в основі якої – не стільки цікавий сюжет, скільки гострі зіткнення ідей, боротьба протилежних позицій у вирішенні морально-соціальних проблем. Сам автор їх називає «драми-дискусії». Новаторські принципи драматургії Б. Шоу відображені в одній з найпопулярніших п'єс «Пігмаліон». У давньогрецькій міфології Пігмаліон – легендарний цар Кіпру, який цурався жінок і жив самотньо. У своїй самоті він зробив статую прекрасної жінки і закохався в неї. Пігмаліон звернувся з благанням до Афродіти, щоб вона оживила його творіння. Зворушена такою любов'ю, богиня виконала прохання. Галатя ожила і стала дружиною Пігмаліона, народивши йому дочку.

Б. Шоу можна вважати письменником парадоксу, бо він наслідував антиномію смаків англійців і своїх власних вподобань. Автор прагнув розворушити благопристойних, традиційних, холодних і дуже правильних англійців. Викликати їхню реакцію, примусити обговорювати реальні, життєві проблеми: якою буде реакція лондонських багатіїв, якщо відомий аристократ одружиться з біднячкою? Так Б. Шоу викрив подвійну мораль сучасного йому суспільства.

Вперше ми знайомимося з Елізою Дулітл (Галатя) на вулиці під час грози. Так, на відміну від стереотипної в англійській літературі красуні-квіткарки з голубими очима, Б. Шоу дає нам образ безглуздої, розпатленої істоти у брудних лахміттях та промоклого солом'яному капелюсі, з характерною грубою промовою. Однак з того моменту, коли Хіггінс починає навчати її фонетиці, ми бачимо, що в ній ховаються гарні щирісердечні якості. Дівчина хоче вирватися із середовища, яка її оточує.

Однак Хіггінс бачить в Елізі тільки об'єкт для свого експерименту, шматок граніту без емоцій, думок і почуттів. І з плином часу з граніту з'являються форми майбутньої Галатеї, проте з придбанням гарних манер і зовнішнього благородства в ній виявляються і внутрішня шляхетність, гордість і душевна краса, яка не мала виходу в нетрях: «At the moment when you called me Miss Doolittle ... that was the first time, that awoke in me a respect to myself. And then there were hundreds of little things ...». («В ту хвилину, коли ви назвали мене міс Дуліттл. .. це вперше пробудило в мені повагу до себе. І потім були ще сотні дрібниць ...»). Поки формується її зовнішній вигляд, перебудовується її душа. Нарешті, вона поважає себе як особистість: «I do not care how you handle me ... But crush myself I will not allow.» («Мені все одно, як ви зі мною звертаєтесь ... Але роздавити себе я не дозволю») [5, 364]

І коли Еліза відкриває себе, виявляється, що вона тепер може любити, і, природно, Галатея покохала свого творця. Виникає конфлікт між любов'ю Елізи до Хіггінса, її бажанням, щоб Генрі, який зробив з неї леді, і ставився до неї, як до леді, і егоїзмом Хіггінса.

У результаті Хіггінс змушений визнати за Елізою «право на життя», але свій характер міняти не може і не хоче: «So go off the road, stop by you I will not»

(«Так йдіть з дороги, зупиняйтесь через вас я не буду») [5, 372]. Еліза набуває самостійності, але викликати у Хіггінса любов до себе не може – у нього є «свій власний шлях».

У фіналі Еліза чекає визнання та потайки мріє про щастя через умовне досягання здійснення своєї мрії, якого таки не отримує. Фінал п'єси досить неординарний, приголомшливий, парадоксальний. Б. Шоу залишає свою Галатею безнадійною, не нагородженою за вистраждані ігри та нещирість. Про це свідчить фінал п'єси: «You and I and Pickering ... now we will not just two men and a silly girl, and three friendly old bachelors» («Ви, я і Пікерінг ... ми тепер будемо не просто двоє чоловіків і одна дурна дівчина, а три дружніх старих холостяка») [5, 417].

Головною проблемою, яку Б. Шоу майстерно розв'язує у «Пігмаліоні», є питання про те, чи є людина істотою, що змінюється. Як бачимо, Еліза Дуліттл, яка належить до найнижчих прошарків суспільства, за своїми душевними якостями та способом думок перевершила свого вчителя професора Хіггінса. Комедія Б. Шоу «Пігмаліон» з її численними дотепами, комічними ситуаціями і блискучим гумором є насамперед п'єсою про людину, про її можливості незалежно від походження та мови, якою вона розмовляє.

Міфічний Пігмаліон підкорився силі кохання, змінив своє життя та отримав подарунок долі – кохану жінку, оживлену взаємним коханням і силою. Йому вдалося зруйнувати бар'єрний стереотип непохитного чоловіка. Пігмаліон Б. Шоу – людина, яка керується власними вигодами та інтересами, а не коханням. Егоїст Хіггінс залишається байдужим до пригніченої Елізи, до її страждань та почуттів. Він не помічає Елізу як жінку, а тільки бачить в ній інструмент, іграшку для своїх інтелігентських розваг. У цій казці немає щасливого кінця, бо кожний герой залишився у «розбитого корита».

У міфі йдеться про кохання людини до чарівної істоти, яке руйнує звичний порядок життя і сприймається як виклик світобудові. П'єса англійського письменника побудована на контрасті, який виникає в результаті зіткнення античного міфу, що існує у свідомості глядачів як приклад глибоких почуттів, із реальною дійсністю великосвітського англійського суспільства часів Б. Шоу, яке унеможливило стосунки Хіггінса та Елізи.

Міфічний Пігмаліон створив Галатею, в яку богиня вдихнула життя, а Дуліттл, «Пігмаліон дна», створив Елізу – і створив її саме такою, якою зустрів квіткарку Хіггінс. Професорові залишилось за допомогою свого мистецтва «огранувати і відшліфувати» цей незвичайний «алмаз», перетворивши його на коштовний камінь.

Прізвище героїні досить красномовне. У тексті оригіналу воно пишеться так: «Doolittle». Це слово складається з двох загальнозживаних в англійській мові слів: «do» – робити (основне значення) і «little» – маленький. Тобто прізвище Елізи можна прочитати приблизно в такому значенні: «робити мало», або «мало зроблене», або таке, що «потребує доробки». Якщо врахувати все те, що відбувається з героїнею під час розвитку у п'єсі подальших подій, то можна зробити таке припущення: уже самим прізвищем героїня Б. Шоу начебто натякає на те, що вона є людиною, яка «потребує доробки», тобто позитивного впливу з метою вдосконалення [4, 84].

Крім того, англійське дієслово «do» вживається також у значенні «відповідати», «годитися». Тоді прізвище героїні сприймається як «відповідає мало», «годиться мало», що, можливо, слід було б розцінити як вказівку на невідповідність особистості або особистісних потенцій героїні тій ролі, яка їй відведена життям на початку дії п'єси, – ролі простої квіткарки. Отже, у такій «розшифровці» прізвища героїні можна вбачати, як зазначалося вище, певний натяк на те, що з нею має трапитись у п'єсі, оскільки, якщо людина «мало відповідає» тому становищу, яке вона займає в житті, це становище має змінитися. Асоціативний ланцюжок гіпотетичних перетворень особистості героїні визначається назвою п'єси «Пігмаліон» і тим міфологічним підтекстом (міф про Пігмаліона і Галатею – це оспівування кохання), який закладений у цій назві. Хоча, як про це вже говорилося, інтерпретація міфу про Пігмаліона і Галатею у Б. Шоу вельми своєрідна [3, 300].

Серед літературних критиків розповсюджена думка, що п'єси Шоу, більше, ніж п'єси інших драматургів, пропагують певні політичні ідеї. Вчення про змінності людської природи і залежності від класової приналежності є не що інше, як вчення про соціально-детермінованого індивідуума. П'єса «Пігмаліон» є гарним посібником, в якому розглядається проблема детермінізму (вчення про взаємозв'язок та взаємообумовленість процесів та явищ, що відбуваються, доктрина про всезагальну причинність). Навіть сам автор вважав її «видатною дидактичною п'єсою». Головною проблемою, яку Б. Шоу майстерно вирішує в «Пігмаліоні», стало питання «чи є людина змінним істотою». Це положення в п'єсі конкретизується тим, що дівчина з Іст Енду Лондона з усіма рисами характеру вуличної дитини, перетворюється на жінку з рисами характеру дами вищого суспільства.

Тлумачення кінцівки «Пігмаліона» очевидно. Вона не антропологічна, як попередні тези, а етичного та естетичного порядку: бажаним є не перетворення мешканців нетрів у леді та джентльменів, подібно перетворенню Дуліттла, а перетворення їх у леді та джентльменів нового типу, почуття власної гідності яких базується на їх власній праці. Еліза в прагненні до праці і незалежності є втіленням нового ідеалу леді, який, по суті, нічого спільного не має зі старим ідеалом леді аристократичного суспільства. Вона не стала графінею, як про це неодноразово віщав Хіггінс, але стала жінкою, сила і енергія якої викликають захоплення [1, 124]. Знаменним є те, що навіть Хіггінс не може відмовити їй у привабливості – розчарування і ворожість скоро перетворюються на протилежність. Він, здається, навіть забув про первісне прагнення до іншого результату і бажання зробити з Елізи графиню.

Отже, Б. Шоу розвиває основну ідею сюжету і пропонує нам замислитись над соціальними, етичними, філософськими проблемами людини, яка має шанс докорінно змінити своє життя, вийти на новий рівень розуміння дійсності; і мовлення стає ключовим фактором і показником становлення «Людини, що сходить» [2, 171]. Так, Б. Шоу зберігає гуманістичну традицію сюжету стародавнього міфу, але позбавляє його міфологічного розуміння дійсності і відтворює сюжет у реалістичній парадоксальній традиції.

Література

1. Гендерсон А. Бернард Шоу. Людина століття. / А. Гендерсон. – Нью-Йорк. : Дод, Мід і ко., 1956. – 409 с.
2. Гражданская З. Т. Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества. Текст. / З. Т. Гражданская. М. : Просвещение, 1965. – 212 с.
3. Деннингхаус Ф. Театральное произведение Бернарда Шоу. Текст. / Ф. Деннингхаус. М.1: Прогресс, 1978. – 328 с.
4. Пірсон Х. Бернард Шоу : його життя та особистості. / Х. Пірсон. – Масачусетс. : Бруксесаєті, 1956. – 448 с.
5. Шоу Б. Полное собрание пьес в 6 томах. – М. : Искусство, 1980. Т. 4. – 420 с.

*І. Руба
м. Маріуполь*

ЭТНООБРАЗ ЕВРОПЕЙЦА В РОМАНИСТИКЕ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ», «АМЕРИКАНЕЦ», «ПОСЛЫ»)

Уже больше века в мире литературы не утихают споры о том, нужно ли считать Генри Джеймса британским или американским писателем. Родившись в Нью-Йорке в 1843 году, он провел большую часть жизни в Европе, преимущественно в Англии, принял в 1915 году британское подданство и умер в Лондоне в 1916 году. Национальное самоопределение оказалось для Джеймса нелегкой задачей, для него не было однозначным превосходство американской или европейской культуры, и именно это обусловило его интерес к «интернациональной теме» [1, 181].

Данная тема является ведущей не только в его романах, но и в наиболее значительных повестях. Сюжетные коллизии повестей «Четыре встречи» (1877), «Дейзи Миллер» (1878), «Европейцы» (1878), «Интернациональный эпизод» (1879) и другие, так же как романы «Американец», «Послы», «Женский портрет», основаны на столкновении американца (или американки) с чуждым для «наивного сознания» сложным европейским миром, либо в лице непосредственных его представителей, либо, и чаще всего, в лице своих европеизированных соотечественников. Это столкновение представлено во многих ракурсах, в разных сочетаниях, на различном национально-бытовом фоне – так, действие «Американца» происходит в Париже, где герой вступает в конфликт с семьей французских аристократов, в «Европейцах» разворачивается в Новой Англии, куда в расчете устроить свою судьбу прибывают европеизированные родственники типичной пуританской семьи американца Уэнтворта, и даже в разном ключе – от мелодраматического в «Американце» до комического с тремя свадьбами в конце на манер комедии нравов в повести «Европейцы» [2, 671].

Оппозиция «наивный американец» - «просвещенный европеец» является лейтмотивом романов Джеймса. В Европе автор видит, прежде всего, колыбель мировой культуры, искусства и образования, а потому поездка в Европу рассматривалась им, как неотъемлемый этап воспитания молодого поколения. Американская «невинность» сплошь да рядом оборачивается у него духовной неразвитостью – провинциальной ограниченностью, эстетическим невежеством, не делающей чести неотесанностью. Европа же для Джеймса – источник преодоления простоватой «невинности», источник для воспитания и развития чувств.

Однако «просвещенность» европейцев выражается не только в более высоком культурном уровне. Под этим понятием писатель подразумевает и житейский опыт, искушенность. Так, пятидесятилетний Ламберт Стрейзер («Послы»), который в своем родном Вулете считался высокообразованным и исключительно умным

человеком, находясь в Париже, постоянно чувствует себя «простаком», менее осведомленным, многого непонимающим, в то время, как его соотечественники – Чэд Ньюсем и Мэри Гостри, прожившие здесь длительное время, не говоря уже о самих французах, понимают все взгляды, намеки и полутона.

Такая искусственность не всегда оценивается Джеймсом как положительное качество. Например, в романе «Женский портрет» «искушенная» мадам Мерль с помощью уловок и интриг заставляет молодую «наивную» американку Изабелл Арчер выйти замуж за своего любовника, Гилберта Озмонда, надеясь впоследствии получить долю огромного наследства девушки.

Подчеркивает автор и консерватизм европейцев, их приверженность традициям, при этом такую характеристику получают не только сдержанные англичане, но и более открытые, раскованные французы, которых встречает Кристофер Ньюмен, герой романа «Американец». «There are so many forms and ceremonies over here...» [3, 240], - делится он с мадам де Сентре. Во всех исследуемых романах соотечественников Джеймса удивляет то, как часто и много говорят европейцы о своих старинных домах и древних родах, и как много внимания они уделяют происхождению.

Классовость общества – еще одна черта, отмечаемая писателем. Высокое социальное положение в Европе ценится больше, чем богатство, а зачастую и больше, чем нравственные качества. Сложная система титулов, званий и взаимоотношений в европейском обществе, трудность перехода из одного класса в другой часто приводит в замешательство американских героев Джеймса, которые, оказавшись в Европе, не могут отнести себя к какой-то определенной категории:

Gracious, Isabel exclaimed; how many classes have they? About fifty, I suppose
«Well, I don't know that I ever counted them. I never took much notice of the classes. That's the advantage of being an American here; you don't belong to any class» [4, 127].

Примечателен тот факт, что Джеймс характеризует Европу особой, неповторимой атмосферой, способной влиять на формирование характера живущих в них людей. Американцы, некоторое время прожившие в Париже, Лондоне, Флоренции обретают у писателя истинно европейские черты. Так, Чэд Ньюсем, под влиянием атмосферы Парижа и мадам де Вионе, теряет налет «американской наивности», становится более утонченным, более зрелым, при встрече с ним Стрейзер отмечает перемены не только в его характере, но даже и во внешнем облике: более уверенный взгляд, раскованность, волосы с проседью, как символ зрелости, опытности. Кроме того, впоследствии Чэд, которого Стрейзеру следовало «наставить на путь истинный» и доставить обратно в отчий дом, оказывается способен манипулировать своим «наставником» и даже сделать его своим союзником против излишне настойчивых родственников. Впоследствии и сам Стрейзер начинает ощущать в себе перемены, вызванные воздействием европейского общества. Гилберта Озмонда, прожившего большую часть жизни в Италии, и вовсе трудно отличить от коренного европейца.

Таким образом, представляя особенности европейской культуры сквозь призму восприятия американцев, Генри Джеймс помогает читателю выявить сходства и отличия этих двух культур и лучше представить себе все аспекты их сложных взаимоотношений.

Литература

1. Гиленсон Б. А. История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Б.А. Гиленсон. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.
2. Шерешевская М.А. Генри Джеймс и его роман «Женский портрет»/ М.А. Шерешевская // Генри Джеймс. Женский портрет. – М.: Наука, 1982. – 591 с.

3. James H. The American / H. James. – NY: Wordsworth Editions, 1995. – 336 p.
4. James H. The Portrait of a Lady / H. James. – NY: Wordsworth Editions, 1999. – 528 p.

*А.Румянцева
м. Маріуполь*

ХОЛЛІ ГОЛАЙТЛІ – ПУСТА ЛЮДИНА ЧИ ЖЕРТВА СОЦІАЛЬНИХ УМОВ? (ЗА РОМАНОМ Т. КАПОТЕ «СНІДАНОК У ТІФФАНІ»)

Образ Холлі Голайтлі значною мірою є логічним завершенням розвитку характеру основного героя і філософської концепції Капоте. Холлі Голайтлі дев'ятнадцять років, але, як зазначає автор, на перший погляд їй можна було дати відразу і шістнадцять, і тридцять років. Згодом з'ясується, що досвіду в неї вистачить на всі тридцять. Холлі живе у світі, де не можуть існувати добрі стосунки між людьми, справжнє почуття, чиста любов. Світ грошових воротил, продажних голлівудських ділків і нацистських покидьків (події в романі розгортаються під час другої світової війни) – «вища сфера» нью-йоркського суспільства. І все ж, незважаючи на те, що Холлі, здавалося б, безладно міняє чоловіків, ресторани, квартири, вона зберігає у глибині душі іншу Холлі, справжню, зовсім не подібну до тої, яка живе у «вищому світі». Цю справжню Холлі вона сама ховає глибоко-глибоко, не показуючи до кінця ніколи. З досвіду вона переконалась, що «ту» Холлі все одно ніхто не зрозуміє серед людей, що її оточують. Холлі свідомо грає обрану нею роль: таке життя... Доброго і ласкавого, але буденно-одноманітного світу ферми Дока, колишнього її чоловіка, їй не вистачає. Вона по-своєму любить і Дока, і ферму, і його дітей, але коли поряд є розкішні машини, пишні туалети в журналах, їй хочеться пожити з блиском. Для цього треба грати роль в житті, бути собою не можна [2, 86].

Холлі Голайтлі безсумнівно належить до типів персонажів, що поєднують у собі риси як бунтівника, так і жертви. Оточення великого міста тільки підкреслює самотність і неприкаяність вродливої дев'ятнадцятирічної Холлі. Самотність її на перший погляд видається хибною, надуманою. Дійсно, у неї є і справжні друзі, є і люди, котрі її люблять. Тільки це не допомагає. Стати дорослою виявляється непомірно важко. Капоте навіть не впевнений, що в сучасних соціальних умовах це взагалі можливо, якщо не відмовитися від самого себе, не продати душу дияволу [1, 261].

Холлі – жертва і породження сучасних соціальних умов США. Жодні друзі не врятують її від самотності, поки вона сама не знайде відповідь на своє питання – як і для чого жити. Доля Холлі дійсно трагічна, так як в умовах сучасної капіталістичної дійсності відповіді на це питання вона знайти не може. Трагедія її у тому, що вона не борець, але і шлях до дієвого активного заперечення нелегкий і непростий. Очевидно, позиція самого Капоте ще не є повністю визначеною. Тому і героїня його, зовні така рішуча і впевнена, насправді виявляється зворушливою і беззахисною жертвою несправедливих суспільних відносин. Холлі жахливо не вистачає власних, вистражданих знань і переконань, а самовпевненість її – тільки оболонка, під якою ховається і легка вразливість, і обтяжливе усвідомлення невизначеності, хиткості майбутнього. Вона ніби ковзає поверхнею життя, але в її поведінці є не тільки удавана, але і справжня рішучість, котра проявляється тоді, коли мова заходить про її “кодекс”, що відображає типічні настрої значної частини американської молоді [1, 261].

Її не влаштовує офіційна мораль або законність. Це все дрібниці, коли тобі треба вирішити головне питання. “Тобі буде тоді добре, коли ти сам будеш добрим, – розмірковує Холлі. – Добрим. Правильніше мовити, чесним. Не за

кримінальним кодексом – перед собою варто бути чесним. Можна ким завгодно бути, тільки не боягузом, не брехуном, не лицеміром – краще рак, аніж нечесне серце. І це не ханжество. Звичайна практичність. Від раку можна померти, а з цим взагалі жити не можна” (“*It's a bore, but the answer is good things only happen to you if you're good. Good? Honest is more what I mean. Not lawtype honest - but unto-thyself-type honest. Be anything but a coward, a pretender, an emotional crook: I'd rather have cancer than a dishonest heart. Which isn't being pious. Just practical. Cancer may cool you, but the other's sure to*”) [3, 77].

Холлі і поводить себе відповідно до цього кодексу. Вона вкрай щира і душевно чиста. Тому і бруд, у якому вона живе, не прилипає до неї. Тому і порушення вищезгаданого кримінального кодексу не є в її очах злочином, і не тільки в її очах, а й з точки зору великої справедливості [1, 262].

Холлі виявляється найчеснішою, коли настає важкий для неї час випробувань. Коли виявляється, що Холлі була зв'язковою (можливо, сама не знаючи цього) зграї контрабандистів-торгівців наркотиками, її заарештовують. Після викликаного цим скандалу майже всі покидають її, навіть її наречений Хозе, латиноамериканський дипломат. Але Холлі відмовляється давати будь-які свідчення проти контрабандистів, які фактично обдурили її [2, 87].

Холлі добре розуміє, що там, де вона живе зараз – не її місце. Вона мріє оселитись десь біля моря, у Мексиці, де можна розводити коней, привезти туди свого брата Фреда, якого вона любить понад усе. Але Фреда вбивають на війні, обставини складаються так, що Холлі не може й мріяти про Мексику. Зазнавши ще однієї поразки в житті, Холлі втікає світ за очі – може, десь знайдеться місце, де вона заспокоїлась б і була щасливою.

Холлі прагне чогось певного в житті, через це вона до всього ставиться як до тимчасового. Вона не хоче дозволити собі звикнути до чогось, любити по-справжньому, доки не знатиме, що це назавжди. Але життя не чекає, і коли одного разу озирнешся – виявляється, все вже позаду, і те, що могло бути найкращим і єдиним, ти проминув на якомусь повороті [2, 87]...

Хотів автор того чи ні, Холлі стала художнім втіленням неможливості вирішити “кляті” питання в рамках того суспільства, котре ставить їх з такою гостротою.

Капоте сам не знає відповіді на ці питання, наприкінці повісті він може тільки висловити надію, що Холлі знайшла своє місце десь у світі [1, 262].

Література

1. Лидский Ю.Я. Очерки об американских писателях XX века / Ю.Я. Лидский. – К.: Наукова думка. – 1968. – 266 с.
2. Покальчук Ю. Проблема молоді в романах Т. Капоте. Трибуна молодого дослідника / Ю. Покальчук. – 1966. – с.86-87
3. Capote T. Breakfast at Tiffany's / T. Capote. – London: Penguin Books Ltd., 2000. – 159 p.

*Р. Саврук
м. Львів*

THE CONCEPTUALIZATION OF “LOVE” AND “WAR” AS FOREGROUNDED IN MARGARET MITCHELL’S “GONE WITH THE WIND”

The aim of this work is to investigate the notions of ‘love’ and ‘war’ and their foregrounding in “Gone with the Wind” by Margaret Mitchell. The study and analysis of stylistics in “Gone with the Wind” by Margaret Mitchell is not new, it had been studied for decades, the reason for this is that the novel is a great legacy of American literature and such essential matters as American Civil War and racism have always been of great

interest for both historians and linguists. However, the investigation and analysis of “love” and “war” as the concepts in this novel is rather new and not studied in details.

From the first pages the conversation about engagement and love captures the readers’ attention: “My Lord! Ashley don’t mean anything to her, ‘cept a friend. She’s not crazy about him. It’s us she’s crazy about.”[1,6] There is the repetition of the word “crazy about” which means “to be madly about someone”, which has stronger connotation than love, affection in this context. Scarlett O’Hara’s words characterize her as an extremely passionate person, “She had started to say: I’d cut my heart for you to wear if you wanted it,” but she finished, “I’d do anything for you!”[1,146] The trite metaphor “I’d cut my heart for you”, illustrates to the readers Scarlett’s sacrificial love to Ashley, makes the speech more expressive and even adds some new connotational meaning. Almost at the end of the novel the reader finally observes Scarlett’s revelation of her true feelings to herself – she loved Rhett for a long time and her feelings to Ashley were only delusion, “blind love”, her thoughts were the following: “I love him,” she thought and, as always, she accepted the truth with little wonder, as a child accepting a gift. “I don’t know how long I’ve loved him but it’s true. And if it hadn’t been for Ashley, I’d have realized it long ago. I’ve never been able to see the world at all, because Ashley stood in the way.” Margaret Mitchell uses simile comparing Scarlett O’Hara to a little girl – “she accepted the truth with little wonder, as a child accepting a gift”, which makes the reader think that Scarlett indeed is a child. The phrase “Ashley stood in the way” has a negative connotation, which is completely opposite to the words of love Scarlett used to say to Ashley.

The following exclamations illustrate the Confederates’ attitude towards Yankees during the war: “Of course we’ll fight!”, “Yankee thieves!”, “We could lick them in a month”, “Why, one Southerner can lick twenty Yankees”, “Teach them a lesson they won’t soon forget”, “Peaceably? They won’t let us go in piece”, “No, look how Mr Lincoln insulted our Commissioners!”, “They want war - we’ll make them sick of war!”[1,48] All those passionate phrases show to the reader what the typical Southerner thought of Yankees and what they thought of themselves and their army. The author as if wants to provide the characteristic of the Southern man: they were courageous, confident in their strength and victory, determined and spiteful, moreover, their point of view on war was slightly idealized. As the war was going on and the confederates lost few fightings, the Southerners changed their view on the “war”, they “has stopped saying “One more victory and the war is over,” just as they had stopped saying the Yankees were cowards.”[1,116]. The hospitals were crowded with sick and wounded, “and more and more women were appearing in black.” People started to think that the “to war” was in vain. As Scarlett O’Hara lost many of her friends she was blaming Yankees and war in general, the following fragment of her conversation with Rhett Butler illustrates it: “Oh, Rhett, why do there have to be wars? It would have been so much better for the Yankees to pay for the darkies- or even for us to give them the darkies free of charge than to have this happen.”[1,158]

As the war finished and there was a Reconstruction, people’s lives changed utterly: many brave men died, wives lost their husbands and children their fathers, houses were burnt and there was no food to eat, everyone was in a grief because the Cause they were fighting for fall down. The Southerners knew that they will always remember war, which will be written in history books their children will read at schools: “They don’t talk of anything else,” thought Scarlett. “Nothing but the war. Always the war. And they’ll talk of anything but the war. No, not until they die... And these children will never talk of anything else either. They’ll think it was wonderful and glorious to fight the Yankees and come home blind and crippled- or not come home at all. They all like to remember the war, to talk about it. But I don’t. I don’t even like to think about it. I’d forget it all if I could-oh, if I only could!”, “Oh, why they can’t forget? Why can’t they look forward and not back? We were fools to fight that war. And the sooner we forget it, the better we’ll be.” [1,402]

Thus, the conclusion is that “Gone With the Wind” is considered a typical romance novel since throughout all the text loving relations were described and stylistic devices, among which the most frequently used were epithets, repetitions, breaks-in-the-narrative, helped to reveal the concept of love. Vivid dialogues and coloring language of Mitchell’s characters make the novel more exciting. There is a contradiction of views between men and women: women were against war since it destroyed their lives, it took their lovers and sons always from them, however, they were not allowed to speak their mind and had nothing left as to remain silent and keep doing things as they used to do before.

The “war” in the novel bears the definition of “disaster”, something horrible which burst into their peaceful lives. War is closely connected with death of close people and change of people’s economical and social status.

In the book war influences love relations between sexes, and vice versa love incites men to fight, to fight not only for the Great Cause but also for the future of their children and wives. “Gone with the Wind” is not just a history textbook – at its heart, it is a story about people and their motivations. Love and war, as the main symbols of the novel, are ever-present notions in the text, even when they are not mentioned the reader knows that they are implied and for this reason the readers try to find and analyze some stylistic devices in the novel.

War changed not only the Southerners’ economical and social status, it altered their relations with opposite sex. Women began to appreciate men more than before since they understood what role they played in women’s life. Because of war women lost their lovers and husbands and remained widows for the rest of their lives. In the book war influences love relations between sexes, and vice versa love incites men to fight, to fight not only for the Great Cause but also for the future of their children and wives.

References:

1. Margaret Mitchell. Gone With the Wind.- Mackmillan Publishers., 1986 – 462p.

*Б. Салюк
м. Бердянськ*

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ МОТИВ ПРАВДИ / НЕПРАВДИ У ПРОЗІ ПРО ДІТЕЙ-БЕШКЕТНИКІВ

**(на матеріалі оповідання В. Винниченка «Федько-халамидник» та повісті
Н. Боден «Збігло літо»)**

Студії дитячої літератури, попри досить активну їх популяризацію (О. Гавура, У. Гнідець, Т. Качак, М. Кіяновська, Н. Марченко, Л. Мацевко-Бекерська, Л. Овдійчук та ін.), все ж й досі не охопили усіх можливих підходів до цього напрочуд цікавого об’єкта наукового пізнання. Так, перспективним дослідницьким полем видається проза про дітей-бешкетників, що пропонує авторські інтенції щодо реалістичної та ідеалістичної візії дитинства.

Свою увагу зосередимо на шибеникові, домінантою у поведінковій моделі якого є маргінальність, що породжує брехню як форму бунтарства героїв. У творах цей вид бунту функціонує як екзистенційний мотив правди / неправди.

Екзистенційний вибір між правдою і неправдою визначає майбутню долю персонажів-бешкетників, впливає на подальший розвиток подій. Ситуацію брехні розглядаємо при зіставленні поведінки головних героїв оповідання В. Винниченка «Федько-халамидник» та повісті Н. Боден «Збігло літо», що й визначає **мету статті**. Про доленосність брехні для Винниченкового Федька неодноразово зазначали українські літературознавці (О. Бодик, І. Денисюк, Н. Заверталюк, Л. Мацевко-Бекерська та ін.). А от творчість англійської дитячої письменниці Н. Боден у дискурсі вітчизняного літературознавства майже не вивчено, хоча образотворення бешкетниці Мері – протагоніста повісті «Збігло літо» – засвічує продуктивність саме вищезгаданого екзистенційного мотиву.

Вибір між правдою і неправдою – кульмінація оповідання В. Винниченка. Визначальною індивідуальною рисою Федька була його виняткова чесність, за яку хлопця поважав навіть багатий батько Толі («Федьку, я вірю тобі, я знаю, що ти ніколи не брешеш» [2, 329]). Така життєва позиція халамидника імпонує рідному батькові, той грошима заохочував сина й надалі говорити лише правду: «Але й три копійки бере, бо справді не брехав. Якби він схотів, то міг би одбрехатися, але Федько брехати не любить» [2, 310]. Бешкетник знає наперед, що правдою про витівки шкодить собі, однак залишається вірним принципам.

Феномен «бунту юної душі» відтворюється В. Винниченком у межових ситуаціях, що пов'язані з ризиком, випробуваннями, спалахами дитячого максималізму і ображеної гордості [3, 20]. Єдиний раз халамидник збрехав, та саме цей обман став фатальним. Після пригоди на кризі, в момент, коли емоційна напруга сягає апогею, коли всі навколо очікують правди від шибеника, Федько, поглянувши на сповненого страху Толю, робить свій вибір на користь брехні: «Федько одвів очі од Толі, похилився і тихо сказав: – Повів» [2, 330]. Візуалізація обману хлопця виражена найоптимальнішим невербальним засобом – відведенням вбік погляду під час повідомлення хибної інформації, що маркує невпевненість шибеника у тому, що він каже.

На думку Ж.-П. Сартра, сутність неправди передбачає, що той, хто обманює, повністю володіє істиною, яку приховує [5, 83]. Уперше в житті халамидник навмисно і свідомо приховує правду, рятуючи Толю від батькового гніву. Опинившись у межовій ситуації, Винниченків бешкетник робить типовий екзистенційний вибір свого майбутнього: обравши неправду, Федько минув символічну «точку повернення», відтак дороги назад не стало – все це призводить до єдиного можливого у тій ситуації трагічного фіналу.

На відміну від Федька, характерною ознакою поведінки Мері (Н. Боден «Збігло літо») стає саме обман. Брехня дівчинки спричинена внутрішнім протестом її особистості. Мері намагається зрозуміти, чому батьки покинули її, і пояснює зрозумілим для себе способом: тим, що вона «погана дівчинка», в чому хоче переконати інших і себе, вдаючись до витівок та брехні, що є засобом самовираження та самозахисту від життєвих негараздів.

Мері добре відчуває різницю між правдою і неправдою, яку повідомляють дорослі. Її позиція у цьому питанні досить чітка: «Дорослі всі однакові: говорять не те, що правда, а те, що треба сказати» [1, 14-15]. Бешкетниця розуміється на візуалізації брехні: «Мері завжди звертала увагу на очі. З виразу очей вона часто здогадувалася, про що людина думає, а це іноді відрізнялось від того, що вона каже» [1, 28]. Дівчинка обурюється, що ніхто з її оточення (дідусь, тітка, хатня робітниця) не наважується визнати правду, хоча для неї важливо, щоби люди говорили саме те, про що насправді думають.

Зауважимо, що у повісті Н. Боден активно застосовуються вербальні засоби візуалізації брехні Мері у спілкуванні. Наприклад, у бесіді з хатньою робітницею бешкетниця каже неправду про своїх батьків: нібито мати поїхала відпочивати, а тато «змушений був поїхати до *Південної Африки* в справах. *Він у Чілі*» [1, 10]. Насправді батьки Мері на той час перебували в стані розлучення і займалися влаштування особистого життя, тому віддали доньку під опіку дідуся й тітки. Тож застосована автором географічна невідповідність вказує на неправдиву інформацію, яку повідомляє героїня твору.

Зазвичай Мері намагається продумати власну брехню, що, однак, не завжди можливо. Як зазначає М.-М. Рибалко, «продуманий наперед, підготований для конкретної ситуації, обман може бути поданий емоційно дуже переконливо. Проте, якщо обставини складаються інакше, ніж дитина того очікувала, і вона потрапляє в непередбачену ситуацію, для якої поведінкова схема не розроблена заздалегідь,

з'являється збентеженість» [4, 95]. У такій ситуації й опиняється Мері, коли, невдовзі після крадіжки шоколаду, випадково знайомиться з хлопчиком Саймоном. Дівчинка не встигає придумати виправдання своєму ганебному вчинку, тому вигадує своє сирітство і злу тітку, аби лишень від неї відчепилися. На запитання Саймона, чи її тітка бідна, відповідає: «Та ні, не бідна, – *не задумуючись*, сказала Мері. І, помітивши здивований вираз на його [Саймоновому. – С.Б.] обличчі, *поквалливо додала*: – Не думай, що вона [тітка. – С.Б.] морить мене голодом. *Просто вона... вона* не любить мене і через те годує всілякими недоїдками, а вони не завжди смачні. – А чому вона тебе не любить?»

Мері тихо зітхнула. Вона любила вигадувати про себе всілякі небилиці, але їй потрібен був час, щоб обдумати їх як належить, перш ніж донести до людей» [1, 32]. Невдалі паузи, коли дівчинка намагається швидко щось вигадати, виокремлено трьома крапками і повтором займенника «вона». У такий спосіб маркується непродумана лінія поведінки Мері, адже дівчинка знаходиться у доволі напруженому емоційному стані (сорому). Після того, як Саймон пішов, Мері «почала обмірковувати свою вигадку. Може, вона більше не зустрине Саймона, але коли така зустріч відбудеться, треба мати наготові *правдоподібну версію*» [1, 33]. Тому, аби у хлопця не виникло сумнівів, бешкетниця вирішує наперед підготувати достовірнішу брехню про тітку, адже «мовцеві, охопленому хвилюванням, важче дотримуватися наперед спланованої лінії поведінки, ніж людині в нейтральному емоційному стані. Що інтенсивніші емоції, то важче їх приховати, і більша ймовірність тактичних і стратегічних помилок» [4, 97].

Тяжко переживаючи сімейну драму, Мері своєю брехнею іншим людям намагається переконати насамперед себе, що вона дійсно невинувата, «жахлива дівчинка», тому батьки правильно зробили, покинувши її. Відтак неправда Мері наближається до самообману. За Ж.-П. Сартром, для тих, хто практикує самообман, мова йде про приховування неприємної істини (у випадку з Мері – розлучення батьків, їхнє байдуже ставлення до доньки), або подання істини як приємної омани (Мері вигадує своє сирітство, бо дійсно відчуває себе покинутою батьками). Самообман має структуру брехні, тільки в самообмані людина приховує істину від себе самого [5, 84]. Таким чином, брехня Мері, що набуває ознак самообману, посилює драматизм становища дівчинки і поглиблює психологізм у характеротворенні цього персонажа.

Отже, в екзистенційній ситуації правди / неправди, що візуалізується за допомогою вербальних і невербальних маркерів, розкривається складність характеру бешкетників, зокрема, проявляється справжнє благородство та героїзм персонажа (вирішальний вибір Федька), позначається глибина переживання почуття «вимушеного сирітства» (брехня і самообман Мері).

Література

1. Боден Н. Збігло літо [повість для серед. шк. віку] / Н. Боден ; [пер. з англ. Д. К. Грицюка ; мал. В. В. Кузьменка]. – К. : Веселка, 1991. – 173 с. ; іл.
2. Винниченко В. Намисто : оповідання [для мол. та сер. шк. віку] / В. Винниченко [упоряд. Й. Й. Брояк ; передм. С. А. Крижанівського ; худ. Л. В. Ільчинська]. – К. : Веселка, 1989. – 380 с. ; іл.
3. Присяжнюк С. С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. С. Присяжнюк. – Кіровоград, 2006. – 24 с.
4. Рибалко М.-М. Засоби візуалізації емоційного стану дитини в ситуації обману (на матеріалі романів Дж. К. Ролінг) / М.-М. Рибалко // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – 2007. – Вип. 119. – С. 94-99.

5. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр : [пер. В. И. Колядко]. – М. : Республика, 2000. – 639 с.

*С. Світлакова
м. Маріуполь*

ОБРАЗИ ДІТЕЙ У РОМАНАХ ТРУМЕНА КАПОТЕ

Трумена Капоте виділяє з кола сучасників своєрідний стиль. Письменник приділяє багато уваги внутрішньому світу героїв. Його надзвичайно цікавлять людські характери, емоції, настрої, переживання. Найбільш вдало показані герої творів Трумена Капоте через спогади дитинства. Це пов'язано з тим, що в основу творів письменника покладено його дитячі враження.

Героями досліджуваних творів Трумена Капоте найчастіше є жінки і діти – найменш захищені члени нашого суспільства. Глибоке філософське осмислення дійсності, проникнення в таїну людської душі, глобальна важливість і масштабність проблем, порушуваних письменником, уміння бачити прекрасне в житті, людях, природі й передати своє світосприйняття й світовідчуття читачам, тонкий художній смак і рідкісне мистецьке обдарування – ось прикметні риси Трумена Капоте як неперевершеного майстра слова, мудрого мислителя, громадянина, людини, яка понад усе любить свою рідну землю, своїх людей, саме життя.

Прозові твори Трумена Капоте дають можливість читачам наблизитись до розуміння складних процесів світотворення, художнього осягнення життя. Проблема творення дитячих характерів у літературознавстві досліджена недостатньо. Більше уваги митці та науковці приділяли вивченню елементів, з яких складається психіка дорослого, а на дитячу психіку не зважали.

Усе сказане й зумовлює **актуальність теми** дослідження. Основна **мета роботи** полягає у виявленні особливостей творення дитячих характерів у прозі Т. Капоте.

Аналіз романів Т. Капоте, які належать до різних періодів творчості письменника дає підстави зробити наступні висновки.

Досліджувані твори Трумена Капоте відображають розвиток письменником у художній формі тем самотності та незадоволення, трагічної роз'єднаності громадян Сполучених Штатів, розробку соціальної проблематики та висунення певних гуманістичних ідеалів, незрозумілий та майже абстрактний характер яких пов'язаний із тим, що автор рідко вбачає у сучасній йому буржуазній дійсності справжню перемогу людяності.

Образи дітей у творах письменника розкриваються у складній сукупності різноманітних засобів, у зовнішньому і внутрішньому планах. У зовнішньому плані провідними аспектами творення характеру персонажа є жест, інтонація, враження й оцінки інших героїв твору, елементи портрета, обстановки, сюжетної лінії.

Таким чином, розкриття характеру відбувається об'єктивно, без втручання суб'єктивних чинників. Трумен Капоте відбирає такі деталі поведінки, інтонації, які якомога повніше передають стан дитини або юнака, їх характери. При цьому портрет не завжди є головним фактором у творенні образу, він може підкреслювати певну рису характеру дитини.

Дитячі особистості виведені рельєфно. Персонажі (діти та підлітки) розкриваються через складну сукупність взаємопроникаючих засобів. Ці засоби, як зазначалося вище (портрет, аналіз внутрішніх станів, взаємні оцінки, авторський коментар), – все це переплітається з мовними характеристиками, доповнює їх і в свою чергу ними ж збагачується. Опис героїв має чітко виражений суб'єктивний нахил, оскільки людина не завжди правильно оцінює власну поведінку і згадує переважно гарні вчинки.

Трумен Капоте звертається до традиційної схеми змалювання образу твору й застосовує її в комплексі: показ героя через вчинки та дії, авторську характеристику, використання внутрішнього мовлення, портретної характеристики, художньої деталі; завдяки цьому перед читачем постають зримі, реальні персонажі.

Роздуми персонажів у творах Трумена Капоте набувають характеризуючого значення. Вони допомагають передати ту повноту вражень, почуттів, які охоплюють дітей при пізнанні навколишнього світу. Ці місця у творах насичені тропами, що відбивають усі нюанси порухів дитячої душі, яка жадібно вбирає в себе принади довкілля. У такому разі зустрічаємось із асоціативністю оповіді, а деякі деталі набувають символічного забарвлення. Позатекстуальна антиципація, виражена в заголовку роману Трумена Капоте («Лугова арфа»), допомагає зрозуміти ідейну наповненість твору.

Важливою складовою у творенні неповторного образу дитини є образ природного оточення – пейзаж. Через розкриття краси навколишнього світу, його звуків, кольорів, запахів, зримо постають відчуття, мислення, переживання героя. Автор поступово показує в розвитку подій, як дитина не лише відкриває для себе красу навколишнього світу, а й зростає як особистість, переживаючи трагедії, стикаючись із жорстокою реальністю.

Література

1. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Денисова. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
2. Денисова Т. Роман і романісти США ХХ ст. / Т. Денисова. – К.: Дніпро, 1990. – 363 с.
3. Зверев А. Одинокие мечтатели Трумена Капоте // Capote T. The Grass Harp. Breakfast at Tiffany's. – М.: Progress publishers, 1974. – С. 3 – 21.
4. Капоте Т. Завтрак у Тиффани [Електронний ресурс] / Т.Капоте. – Режим доступу: <http://lib.ru/INPROZ/КАПОТЕ/capote02.txt>
5. Капоте Т. Луговая арфа [Електронний ресурс] / Т.Капоте. – Режим доступу: http://www.erlib.com/%D0%A2%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD_%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B5/%D0%9B%D1%83%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%B0%D1%80%D1%84%D0%B0/

О. Семак

м. Івано-Франківськ

ЖАНР КОМЕДІЇ У ДРАМАТУРГІЇ ВАСИЛЯ СОФРОНІВ-ЛЕВИЦЬКОГО

Важливою ланкою у процесі вивчення творчості драматургів української діаспори є дослідження її жанрового розвитку, адже, за словами Генрі Джеймса, “жанри – це саме життя літератури; їх доконечне усвідомлення, повне розуміння властивого кожному сенсу, глибоке занурення в саму їхню сутність – ось що дає правду і силу” [5, 1].

Розвиток української драматургії ХХ ст. продовжувався в умовах еміграції, які вносили свої корективи в усі аспекти, включаючи жанрові. Плекаючи національні традиції, свідомо і підсвідомо реципінуючи здобутки західного мистецтва, митці в діаспорі витворювали феномен української еміграційної літератури. “Локалізована за межами материкової України, діаспорна література (і драматургія зокрема) швидше й результативніше вбирала в себе західні мистецькі концепції, тенденції розвитку постмодерного театру і драматургії, з розмиванням меж між окремими жанрами” [3, 6]. Специфіка літературного розвитку, культурно-історичні, онтологічні чинники зумовили появу нових комедійних жанрових форм. Розмаїття комедійного жанру в еміграції було також пов’язане з народженням через сміх “новітнього

українського характеру в ситуації реальної загибелі національного державницького світу” [1, 158].

Серед драматургів діаспори до жанру комедії зверталися Д.Гунькевич, М.Петрівський, П.Пилипенко, В.Софронів-Левицький, В.Чапленко. Екзистенційна наповненість конфлікту у комедіоцентричних жанрах І.Чолгана сприяла створенню нових жанрових підвидів – казка-карусель, літературно-драматичне кабаре.

Сценічні можливості еміграції залишали простір для розвитку французької драматичної традиції – добре скроєної вигадливої комедії, для якої характерне превалювання інтриги над розкриттям характерів. Провідними рисами такої п’єси є видовищність, повчальність, але аж ніяк не психологізм чи філософська заглибленість.

Комедію на одну дію, трагікомедію на одну дію за структурою наявного в них конфлікту слід означити як драматичний жарт педагогічного характеру. Такими є твори В. Софронів-Левицького, зокрема, “Парка в парку”, “Реабілітація”, “Золота рибка”, які відзначаються стрімкістю дії у сценах, що вихоплені з життя. У згаданих драматичних жартах є фізичні зіткнення, герої діють безпосередньо, часом лаються, сперечаються. В основі жартів лежить гострий, максимально напружений конфлікт. Часто він розвивається лише на мовному рівні побутової сценки. Комедійну тональність цих п’єс зумовлює також взаємодія грайливо-іронічної казковості та достовірності [2].

В одноактному жарті В.Софронів-Левицького “Асекурація на вершинах” Шовкопляс, організатор українського товариства “Добробут по смерті”, переконує вступити до товариства колишнього вчителя гімназії Вадима Довгополого, який категорично відмовляється страхувати своє життя через те, що вважає українців низькоосвіченими людьми, які не здатні на жодну організацію. Комедійний конфлікт в цій п’єсі будується на висміюванні окремих негативних рис характеру героя. Конфлікт між висловлюваннями протагоністів стає особливо напруженим. Розвиток дії у творі зведений до мінімуму, а зав’язка та розв’язка твору мають зредукований характер.

Спираючись на традиції народної сміхової культури, В.Софронів-Левицький відтворює ситуації, у яких проступають характерні риси українців, що забезпечують самозбереження нації. Комічні конфлікти свідчать про вітальну енергію українського народу, поцінування своїх духовних скарбів, що сприяють формуванню нації. У своїй п’єсі “Що чувати?” В. Софронів-Левицький змальовує еміграційні будні у таборах для ді-пі, куди потрапили українці із Західної та Східної України. Всі персонажі підпорядковані зовнішній дії. В основі розвитку інтриги – розігрування і обман з елементами пародійності. Показ побуту емігрантів передбачає створення пародійних характерів персонажів, які вважають себе політичними діячами, і кожен з них претендує на визначну роль у створенні своєї держави. Проте, незважаючи на різне походження та індивідуальні риси, вони однаково реагують на повідомлення про більшовицьку комісію, яка ніби-то має інтернувати українських емігрантів. Виникає невеличка суперечка щодо того, як правильно сказати – “на мою думку, треба втікати” чи “після мене треба тікати”. Відкинувши мовні нюанси, вони вирішують просто тікати. У розв’язці ми дізнаємося, що очікувана комісія виявляється перевіркою санітарних норм у таборі.

Інша сатирична п’єса того ж автора під назвою “Євшан-зілля” розповідає про подальше життя колишніх діпістів у Канаді, а саме про втілення принципу “свій до свого по своє” на практиці. Оникій Голобля відкриває першу українську лазню, на презентацію якої приходять, як думає власник, майбутні клієнти-українці. Проте виявляється, що всі ці люди з’явилися на відкриття тільки для того, щоб отримати пожертву для своїх організацій. Тут збираються представники різноманітних українських фондів – від організації захисту немовлят до організації похоронних

процесій. Полісмен, який заходить, щоб оштрафувати власника, випадково нюхає надіслане євшан-зілля і згадує, що й він українець. Згадавши про це, пропонує купити два білети на бал полісменів. Видовищно-розважальний план, комізм твору не применшує його ідейно-естетичного потенціалу.

Психологізація конфлікту у творах В. Софронів-Левицького відбувається завдяки використанню фольклорних елементів – пісень, мелодій, які надають емоційної виразності конфлікту через творення образних асоціацій. При цьому зовнішня драматична дія зводиться до мінімуму, що сприяє сконденсованості драматизму внутрішнього життя персонажа. У таких творах конфлікт відіграє вирішальну роль, оскільки сюжетна дія ослаблена. Хід драматичної дії навмисно уповільнений, а вузлові моменти конфлікту увиразнені.

Дослідження драматургії Василя Софронів-Левицького на рівні конфлікту і характеру дає підстави говорити про розмаїття комедійних жанрових форм, яке склалося внаслідок ускладненості історичного та соціально-побутового конфліктів, його психологізації та заглиблення у внутрішній світ героя.

Література

1. Зборовська Н. Код української літератури / Неоніла Зборовська – К.: Академвидав, 2006. – 500 с.
2. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталя Павлівна Малютіна – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.
3. Речка А.М. Жанрова специфіка “драми для читання”: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Речка А.М. – К., 2002. – 17 с.
4. Софронів-Левицький В. Під веселим оборогом / Василь Софронів-Левицький – Торонто, 1974. – 322 с.
5. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 162 с.

*Н. Слестнікова,
м. Мелітополь*

ЕКФРАСИС У ХУДОЖНЬОМУ ДОСВІДІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА (НА МАТЕРІАЛІ КАРНАВАЛЬНОЇ ТРИЛОГІЇ)

На сучасному етапі літературознавча парадигма пропонує декілька визначень поняття “екфрасис”. Найбільш широковживаним нині є розуміння цього явища як “будь-якого відтворення одного виду мистецтва засобами іншого” [4, 975].

У мистецтві слова екфрасис реалізує себе через вербальне відтворення візуальних образів. Саме завдяки цьому слово розширює своє семантичне поле, виходячи поза межі текстуально закріпленого значення. Так у літературному творі виникає специфічна “віртуальна” дійсність, створена з елементів інших видів мистецтва.

Творчість відомого українського письменника Юрія Андруховича може бути описана крізь призму поняття “екфрасис”. Показовою в такому плані є його карнавальна трилогія (романи “Рекреації”, “Московіада” та “Перверзія”), яка неодноразово привертала увагу науковців, проте не досліджувалася в обраному нами аспекті.

Такий підхід вважаємо методологічно виправданим, оскільки автор не просто розкриває у слові нові функціональні можливості, виходячи поза межі його безпосереднього тлумачення, наділяючи багатозначністю. Митець, послуговуючись знаковими системами інших видів мистецтва, цілеспрямовано вдається до складної інтелектуальної гри з читачем. Тому, на наш погляд, інтерпретація екфрастичних

образів у його романах наблизить до більш повного і глибокого розуміння постмодерного тексту.

Уже з перших сторінок роману “Рекреації” помічаємо майстерно змальований Юрієм Андруховичем образ містечка Чортополя. Автор детально відтворює панорами житлових будинків (“За вікнами пропливають старенькі пансіонати з сецесійними башточками і гіпсовими піонерами, королівство мінеральної води та вологих просторадел у зимних кімнатах” [1, 150]; “Он перші чортопільські вілли за вікном: дикий виноград, кам’яні стіни, прапори на вежах і гори, що нависають над вузькими вуличками” [1, 153]), вулиць (“Там, глибше, є темні мертві вулиці й площі, є глухі подвір’я, покручені сходи підвалів, забиті дошками вікна” [1, 183]) та вигляд чортопільського вокзалу (“Вокзал за всіма ознаками ще австрійський, прикрашений прапорами й корогами” [1, 150]). За допомогою екфрастичних описів письменник не просто подає словесну ілюстрацію архітектури міста. “Сецесійна” у своїй основі, вона якнайкраще підкреслює постмодерну світоглядну концепцію життя-блукання без мети у світі-хаосі.

Зазначимо, що місце дії доволі часто висувається на передній план у Юрія Андруховича. Воно постає ніби окремим героєм літературно-художнього твору. Це явище в літературознавстві отримало назву топоекфрасису. Таким, зокрема, є відтворення образу столиці в романі “Московіада”. Підкреслимо, що Москва не просто перетворюється на масштабний образ-символ Радянської імперії. Духовна криза декількох поколінь людей (цілих націй), що опинилися на роздоріжжі, завдяки топоекфрасису набуває межової конкретики: “Але будинок гарний. Саме тепер, у напіврозваленому животінні, з чорними вікнами й подовбаними балконами, під дощем, який не хоче спинитися. Взагалі, що з ним надумали робити? Зносити? Шкода: унікальний зразок модерну, початок століття, розквіт капіталізму в Росії, срібний вік декадентів, ніцшеанців, толстовців, соловйовців, євразійців, містичних анархістів, молодих самовбивць і ще бозна-чого” [2, 27]. Яскрава культурологічна алюзія – «унікальний зразок модерну», що підлягає знесенню, – оприявнює весь сенс фізичних і метафізичних пошуків Отто фон Ф. упродовж сюжету твору.

Описи архітектурних пам’яток набувають важливого семантичного навантаження також у романі “Перверзія”. Зазначимо, втім, що у своїх романах Юрій Андрухович не зупиняється тільки на відтворенні зображальних видів мистецтва (живопис, архітектура), розширюючи межі смислу численними музичними алюзіями: “Станіслав, не довше п’яти хвилин повправлявшись, зненацька і без особливих видимих зусиль та відчутних погрішностей відтворив знану канцону №3 G-dug Фрескобальді, після чого з іще більшою впевненістю і, я сказав би навіть із вишуканістю, – його ж таки, Фрескобальді, токату “Per l’Elevazione” [3, 111]. Ця гра на органі під час удаваної сповіді Стаха Перфецького несподівано розкриває для читача його справжню сутність. Згадка про видатного італійського композитора доби Бароко, творчості якого, за спостереженнями дослідників, притаманні контрастність, афективність і разом із тим емоційна глибина, імпровізація і слідування суворим правилам одночасно, розкриває всю суперечливість і складність натури протагоніста. Так музика стає своєрідним засобом передачі імпліцитної інформації.

Отже, за допомогою синтезу словесного, музичного та образотворчого мистецтв Юрій Андрухович у своїй трилогії реалізує екфрастичний принцип. При цьому письменник не виходить поза межі видової специфіки літератури. Поєднання автором різних видів мистецтва в романах “Рекреації”, “Московіада” та “Перверзія” не лише органічно вплітається в сюжетно-композиційну та образну канву творів, але й поглиблює їх ідейно-концептуальний зміст.

Література

6. Андрухович Ю., Ірванець О., Неборак В. Вибрані твори : поезія, проза, есеїстика / авторський проект, упоряд., бібліограф. відомості та прим. Василя Габора; Ю. Андрухович, О. Ірванець, В. Неборак. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2008. – С. 148–218. – (Серія “Українські Літературні Групи”).
7. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 152 с.
8. Андрухович Ю. Перверзія / Ю. Андрухович. – Львів : ВНТЛ – Класика, 2004. – 304 с.
9. Уртминцева М. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования / М. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). – С. 975–977.
10. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – 216 с.

*Ю. Соколовська,
м. Івано-Франківськ*

ЕКСПРЕСИВНО-ВИРАЖАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ КОЛЬОРУ В ПРОЗОВОМУ ДИСКУРСІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

Дослідження кольорової палітри далеко не нова проблема в літературознавчій науці, проте її невичерпність навряд чи хтось наважиться заперечувати, адже природа художньої колористики є однією з важливих і водночас малодосліджених наукових проблем.

У прозі Ірен Роздобудько, яка поєднала у собі талант письменниці й художниці, колористична палітра додає їй більше можливостей вербально відтворювати зовнішні картини світу й внутрішні психічні процеси своїх персонажів, відіграє важливу роль у створенні яскравих, експресивних словесних образів, зокрема, зорової картини. Адже завдяки особливим колірним комбінаціям, художній твір авторки видається живим і природньо мінливим.

У творах мистецтва, як і в літературі, колір наділений символічним підтекстом і «перетворюється на символ лише за умови його відповідної рецепції суб'єктом...», полісемантичність кольору призводить до суб'єктивності та варіативності його символічних значень» [1, с. 47-48]. Білий та чорний кольори (проте чорний все ж таки домінуючий) у прозі Ірен Роздобудько вживаються як у реальному значенні, так і набувають символічного звучання, коли вони містять емоційно-змістове значення чистоти аж до певної сакральності, світла, радості та суму, самотності, безрадісності, навіть деякої моторошності відповідно. Наприклад, «білий костюм із джерсі» символізує статус актриси Едіт Береш з твору «Зів'ялі квіти викидають», яку охрестили «голубонькою миру» (адже колір миру саме білий) [9, с. 62], «яскраво-білий брючний костюм» у творі «Перейти темряву» підкреслює бездоганну фігуру бізнес-леді Льолі [12, с. 50]. Вживає письменниця білий колір і в переносному значенні: «белое молоко тумана», «дерева стояли в білих гольфах», «сніг – недоторканна білизна» тощо.

Чорний колір у прозі Ірен Роздобудько, часто підкреслюючи деяке розчарування, сум чи самотність персонажів творів, символізує і приємні їх спогади: «чорний фотель» виступає своєрідною художньою деталлю, й являється найяскравішим спогадом-спалахом дитинства Едіт Береш, головної героїні роману «Зів'ялі квіти викидають» [9, с. 7], згадує вищезгадана актриса і красиву «чорну сукню» Коко Шанель [9, с. 65], «чорний оксамит» підкреслює любов Володимира із збірки новел «Зроби це ніжно» до музики, зокрема до скрипки, що персоніфікується Ірен Роздобудько у живу істоту [10, с. 189], «старомодний чорний капелюшок» підсилює інтелігентність душі Аделіни Паулівни з роману «Якби» [14, с. 8]. Проте

чорний колір у прозі письменниці увиразнює й людську безвихідь і душевну печаль: «небо – чорне полотно, чорний простір», «нічний сад – страшний і чорний» тощо.

Окрім того, рожевий колір присутній і в інших метафоричних комбінаціях: «рожеве світло ранку», «рожева зоря», «рожева тиша», «імлісто-рожевий вранішній берег», «бузково-рожеве щастя», «щасливий рожевий сон», які асоціюються з життєвою свіжістю, духовною радістю, ніжністю героїв прози Ірен Роздобудько, а також виступає на позначення побутових предметів та одягу персонажів: «блідо-рожева спідниця, рожева оправа окулярів та рожева комбінація» увиразнюють ділові манери, деяку зухвалість у відношенні до інших та водночас і своєрідну жіночність й ніжність Ілони Павлівни та Дани В'ячеславівни з твору «Ескорт у смерть» [8, с. 6, 132], «сіро-рожева сукня» підкреслює наївність, щирість та прозоро-акварельні очі Соні, героїні роману «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» [13, с. 205] тощо. Взагалі рожевий колір за своєю семантичною суттю теплий, життєрадісний, спокійний й у вищезгаданому контексті представлений кольором легкості, щастя та кольором бізнес-леді.

Сірий колір, що має чіткий експресивний відтінок, у досліджуваному матеріалі переважно є кольором порожнечі життя, нічим не примітного безрадісного існування, яке проникає в людську свідомість аморфним туманом: «сіра мокра сльота», «сірий осінній ранок», «сіре брудне місиво», «сіре марево неба», сіре мерехтіння туману», «серый ветер», «город был серым и пустым» тощо. Психологічного забарвленого сірий колір у запропонованих сполученнях набуває значення одноманітності, невизначеності, суму та певного життєвого розчарування персонажів творів Ірен Роздобудько: Пат («ЛСД»), Марини («Ескорт у смерть»), Тетяни («Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»), Єви («Дві хвилини правди») та інших.

На особливу увагу заслуговують такі поетичні константи як срібний та золотий, які фігурують здебільшого у пейзажних зразках: «срібляста хурделиця», «срібляста стрічка ріки», «дощ – химерна срібляста сіть», «місяць – срібна амальгама», «серебристо-черная амальгама ночі», «ліси світилися золотом», «золоті сонячні промені», «сонячні промінчики утворювали золоту сіть», «відро золотого моря», «прекрасна Прага потопала в золоті сонячної осені», «золоті апельсинові шкірки моря» тощо. Якщо срібний колір, що містить відтінок таємничості, спокою й урочистості, пов'язаний з реаліями зими, нічного неба, місяцем, і з самою ніччю як порою доби, то золотий колір виступає символом сонця, світла та багатства. Загалом співвіднесення срібного і золотого не випадкове, а глибоко вкорінене у свідомості мовців, оскільки його джерелом є язичницькі міфологічні уявлення наших предків.

Експресивну насиченість та художню образність передають синій та зелений кольори, за допомогою яких Ірен Роздобудько створює вишукані колористичні метафори. Вже здавна синій, блакитний кольори – символи неба: «фіолетово-синє світло згасаючого неба», води: «будинки замерехтіли в синьому морі, мов підводні царства», безмежності, мрій: «блакитне світло південної ночі», «в синьому серпанку тихо дихали ще не розквітлі бузкові кущі» та надій. У прозі письменниці синій та зелений кольори часто функціонують в парі, що таким чином зелений асимілюється у синій, надаючи твору більшої емоційної забарвленості: «мережані тіні дерев обплітали дворики синім павутинням» «на вітрі палахкотіли блакитні сині пасми дерев», «синьо-зелені сосни», «безмежний зелено-синій простір: широке поле, за яким тихо дихає океан», «намисто алей, обплетених гірляндами – синіми, зеленими, червоними» тощо.

Для творення художніх смислів та відтворення психоемоційних станів своїх персонажів Ірен Роздобудько використовує, правда меншою мірою, й фіолетовий та бузковий кольори: «блідо-фіолетовий кардиган» підкреслює на інтерв'ю грацію та вишуканість Дани В'ячеславівни з твору «Ескорт у смерть» [8, с. 77], «темно-фіолетовий телефон» з мелодією адажіо Альбіноні незвичним чином поєднує долі

Марти та Сергія з роману «Перейти темряву» [12, с. 14], «бузкове сарі» засвідчує романтичний подарунок героя з книги новел «Зроби це ніжно» коханій жінці [10, с. 154], «бузкова сукня з білим комірцем, білі шарпетки та ридикюльчик з бузкового оксамиту» підкреслюють весняний настрій молодої Ольги Сніжко (Леди Ніжиної) з твору «Зів'ялі квіти викидають», яка схожа на квітку [9, с. 126]. Фіолетовий та бузковий кольори посилюють рецептивні інтенції героїв прози письменниці, підкреслюючи їх аристократичність, сентиментальність і романтичність, сприяють передачі ставлення автора до зображуваного.

Отже, у прозі Ірен Роздобудько колір виступає як виразний засіб художньої конкретизації, а своєрідність уживання кольорової гами в прозовій творчості письменниці полягає в неповторності її індивідуального стилю, у поліфонізмі світовідчуття авторки та чуттєвості зображеного. Основна палітра фарб у текстах Ірен Роздобудько – чорний, білий рожевий, срібний, золотий, синій та зелений кольори, які створюють джерело мовної експресії, їх використання накладає відбиток на яскраву образність та особливу поетичність світобачення письменниці. Саме синтез мистецтв (поєднання слова та барв) у художньому тексті Ірен Роздобудько допомагає відтворювати цілісну картину особливостей її творчості.

Література

1. Горбач Н. В. Естетика кольору в літописах Середньовіччя / Н. В. Горбач // Вісник запорізького університету. – 2008. – № 2. – С. 47-50.
2. Дроботун О. М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка): автореф. дис. канд. філос. наук: 10.01.01 / О. М. Дроботун // Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград. – 2010. – 24 с.
3. Захаржевська В. О. Взаємодія і синтез мистецтв слов'янського світу ХХ ст. // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. — К.: Наукова думка, 1993. — С. 43–69.
4. Камберова Райна Семантика лексем зі значенням кольору в українських поетів-символістів / Райна Камберова // Вісник Львівського університету. Серія Філологія. – 2009. – Вип. 48. – С. 300-305.
5. Лук'янченко М. П. Колористика прозових творів Ж.-П. Сартра та деякі особливості її відтворення в українському перекладі / М. П. Лук'янченко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2005. – № 39. – С. 51-53.

*І. Тарангул
м. Чернівці*

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЖІНОЧИХ МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ У ЛІТЕРАТУРІ

Серед багатьох універсальних структур активізація античного сюжетно-образного матеріалу в сучасному художньому процесі викликана бажанням знайти усталений зв'язок часів, орієнтуючись на універсальність конфліктів, знайдених в античних творах.

Рецепція жіночих образів давньогрецької міфології відбувається на кожному етапі історико-літературного розвитку, зокрема їх найбільша актуалізація спостерігається в періоди озброєних конфліктів, активізації проблем людської екзистенції, коли жінка, з одного боку, виступає як жертва, а з іншого – проявляє рішучу позицію збереження одвічних моральних цінностей задля запобігання духовній деградації людства.

Особливий інтерес для сучасної літератури являють традиційні образи жінок давньогрецької міфології, в яких, на наш погляд, закладені суперечливі архетипні характеристики, що дають змогу побачити в жінці, з одного боку, слабкість і

незахищеність, з іншого – силу духу, стійкість, непохитність характеру, готовність до самопожертви, що несподівано виникають у критичній ситуації. Неоднозначність зображення жінки в міфі, крайня полярність основних характеристик, сконцентрованих в одному образі, зумовлені еволюцією жіночого первня на різних етапах розвитку міфології. У процесі традиціоналізації міфологічного жіночого образу формується тенденція до універсалізації домінуючих характеристик героїні, яка перестає асоціюватися з конкретними соціально-історичними умовами. Чим частіше у процесі трансформації образ переноситься в нову епоху з іншими культурно-естетичними запитами, тим більш імовірним стає сприйняття його в якості універсальної поведінкової або психологічної моделі.

Серед багатьох версій переосмислення та трансформації міфів із жіночим образом у центрі сюжетної дії найбільш продуктивними виявляються сучасні версії античних сюжетів, конфлікт яких побудований на протистоянні жінки різним проявам влади та сучасні сюжети за участі міфологічних героїнь, в яких порушується проблема особистих взаємин між жінкою та чоловіком.

У сучасних версіях жіночі образи античної міфології часто актуалізуються в конфліктах, побудованих на протистоянні особистості та влади в різних аспектах її прояву: тоталітарне правління, збройні конфлікти, протистояння дегуманізованому соціуму тощо. У таких конфліктах аксіологічна семантика жіночого образу проявляється в активній громадянській позиції героїні: жінка відстоює істинність і непорушність вищих законів буття і рішуче виступає проти деспотизму, як на рівні держави в цілому, так і всередині сімейно-родових відносин (Антигона, Електра, Лісістрата, Кассандра, Гекуба та ін.). Як правило, потрапляючи в сучасний контекст, міфологічний жіночий образ зберігає свої усталені характеристики. Однак епоха ХХ– початку ХХІ ст., що націлена на пошук і збереження духовних ідеалів, високих моральних принципів гуманності, піддає кардинальному переосмисленню ті міфологічні сюжети, в яких семантика жіночого образу суперечить морально-етичним нормам сучасності. Сполучним елементом сюжетів, в яких жінка протистоїть владі, є особистісні характеристики та поведінкові мотивації міфологічних героїнь. Як правило, вищезгадані жінки – це жертви обставин, під впливом яких героїня формується як волелюбна, незалежна особистість з твердими переконаннями, здатна на самопожертву заради високої ідеї. Трагічна напруженість сюжетної дії цих міфів зумовлена, на думку А. Є. Нямцу, тим, що “у всіх глобальних і “приватних” конфліктах і протистояннях, що приголомшують людський світ, саме жінка, як правило, є страждуючою стороною” [2, 81]. Такі сюжети набувають найбільшої актуальності в перехідні історичні епохи, часи збройних конфліктів, правління авторитарного режиму, які потребують моральних орієнтирів, зразків героїзму, самовідданості, незалежності переконань, високої духовності (“Антигона” Ж. Ануйя, “Ніобея” К. Грабельшека, “Антигона” Б. Брехта, “Юдифь” А. Таммсааре, “Кассандра” Лесі Українки, “Бунт жінок” Н. Хікмет, “Траур – доля Електри” Ю. О’Ніла та ін.).

У міру функціонування подібних традиційних жіночих образів міфологічного походження в літературі наступних епох спостерігається розширення й ускладнення основного сюжетного конфлікту, а також трансформація диференційних характеристик самої героїні. У сучасних версіях, де жінка протистоїть державній системі, вона, як правило, відіграє роль ініціатора дії. Конфлікт виникає тоді, коли жінка виявляє стійкість своєї громадянської позиції. Наприклад, подібна ситуація спостерігається з функціонуванням образу Пенелопи в сучасному контексті: поряд із традиційним трактуванням героїні як покірної дружини Одиссея особливої актуальності в контексті ХХ століття набуває інша її характеристика – Пенелопа рішуче засуджує Троянську війну, сумнівається в істинності її причин,

відмовляється розуміти чоловічу логіку (“Найзвичайнісіньке подружжя” І. Меркель, “Щоденник Пенелопи” К. Варналіса, “Відчай Пенелопи” Я. Ріцоса).

Дослідження внутрішніх суперечностей античної героїні активно розробляється в сучасних версіях міфів про особисті взаємини чоловіка і жінки. У літературі ХХ – початку ХХІ століть подібні традиційні сюжети не менш актуальні, інтерес до міфологічних колізій викликаний зміною уявлень про межі особистої свободи жінки і права вибору її життєвої позиції в сучасному суспільстві. Жінка тут завжди сильна натура, яка чітко визначає свої життєві пріоритети. Думається, що на подібну трансформацію класичних героїнь певною мірою вплинули процеси емансипації жінки, характерні для ХХ століття.

Серед міфологічних сюжетів про взаємини чоловіка і жінки активному переосмисленню підлягають ті, в яких порушуються питання моральної природи жіночого образу. Один із найбільш суперечливих у сучасному сприйнятті образ Єлени Прекрасної, за якою закріпилося традиційне трактування носительки руйнівного демонічного начала. У різні часи рецепція образу Єлени залежала від вирішення питання, чи стала жінка причиною початку Троянської війни. З цієї позиції сучасний художній контекст, на противагу попереднім епохам, як правило, демонструє співчутливе ставлення до Єлени, занурюючись у дослідження мотивацій її вчинків. Так, у драмі Е. Верхарна “Єлена Спартанська” героїня страждає від власної божественної краси, усвідомлюючи, що стала причиною безлічі смертей. У відчаї вона просить смерті у богів, щоб зупинити низку безглузвих вбивств заради неї. Дослідниця п’єси І. Д. Шкунаєва слушно зазначає: “Краса Єлени відділена від неї як особистості, вона живе без згоди з нею, за власними іманентними законами. Краса Єлени – це інша, друга і головна Єлена, що диктує свою волю Людині і Цариці Єлени” [3, 220].

Найбільш продуктивну групу для подальшої інтерпретації складають міфологічні сюжети, основними героїнями яких стали знехтувані жінки, які, не бажаючи змиритися зі своїм становищем, здійснюють вчинки, що суперечать нормам моралі (Медея, Федра, Клітемнестра). У випадку з образом Клітемнестри констатуємо появу в сучасних версіях характеристик жінки, яка постраждала від чоловічого свавілля, що суперечить її традиційним семантичним домінантам.

Жіноче “я” в таких версіях не бажає підкорятися волі провидіння і протестує проти обмежень самостійного вибору своєї долі. З одного боку, такі жінки – жертви в стосунках з чоловіками. Але, за К. Г. Юнгом, архетипна суть жінки полягає не тільки у творенні, жінка здатна виконувати й руйнівну функцію, яку можна розглядати як своєрідний рудимент матріархату. Тому часто з жертви міфологічна жінка цієї групи міфів трансформується на месницю. Такі героїні знайшли свій вихід з положення жертви. Як правило, на початку міфологічного сюжетної дії вони зображені з симпатією, читач переймається співчуттям до їх принизливого становища (Медея жертвує своєю країною заради чужинця-Ясона й залишається відданою йому, Федра не може чинити опір своїй пристрасті до пасинка, Клітемнестра мстить чоловікові за смерть доньки і т.ін.). Проте акт помсти, який готують ці жінки, вбиваючи своїх ворогів, власних дітей, чоловіка, перетворює їх на монстрів.

Отже, питання про дослідження специфіки трансформації міфологічних жіночих образів у культурному контексті різних епох для виявлення їх загальної тенденції функціонування, а також осмислення їх онтологічного звучання актуальне й вимагає всебічного вивчення.

Література

1. Маринович Л. П. Женщина в античном мире / Л. П. Маринович. – М.: Наука, 1995. – 275 с.

2. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : [монография] / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.

3. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней : Очерки / И. Д. Шкунаева. – М. : Искусство, 1973. – 448 с.

*А. Тимченко
м. Харків*

ОБРАЗИ ПОВІСТІ «ОВЛУР» ОЛЕКСАНДРИ КОВАЛЬОВОЇ

Олександра Ковальова – одна з найяскравіших постатей сучасної слобожанської літератури. Відома як поет і перекладач, останніми роками авторка оприлюднила кілька своїх повістей, здивувавши читача високою майстерністю творення прози.

Доробок О. Ковальової в різні роки характеризували В. Мисик [3], І. Мироненко [2], В. Базилевський [1] та ін., проте нам не відомо жодної студії, де було б розглянуто наратив письменниці, який, безперечно, потребує уважного підходу та вдумливого аналізу. Уважаємо за необхідне накреслити вектори дослідження мотивів та образів повісті «Овлур».

Повість «Овлур», видрукувана 2011 р. в журналі «Березіль» [4] під псевдонімом «Олеся Шепітько», – один із найцікавіших творів харківських прозаїків за останні роки. Збалансовано поєднавши історіософію й зображення сучасного світу, авторка подала матеріал, цікавий для широкого кола читачів.

Дія твору триває за нашого часу, головною героїнею постає молода перекладачка Олена (перегук із іменем авторки – Олеся, а також із фактом О. Ковальової), яка стикається з рядом загадкових обставин та невіпадкових постатей. Зав'язка твору – нестандартна та інтригуюча, здатна привернути увагу реципієнтів різного віку та різних уподобань в літературі: колишній хлопець героїні, самозакоханий столичний багатій, пропонує дівчині роботу у сфері концептуального туризму: «завдання — вишптувати сліди князя Ігоря по траві та росі. А з усього цього разом з нашими романо-германськими колегами ми зліпимо новий феномен мандрівок для туриста особливого типу». Така зав'язка є несподіваною, окрім апеляції до історичної давнини, привносить елемент містичності, фантазмагоричності. Має місце абсолютно сучасна мова, невимушений опис реалій та людей в ситуаціях ХХІ ст. О. Ковальова блискуче тримає стиль повісті, демонструючи широкий діапазон зображальної майстерності – від конденсованості, афористичності епізодів, що описують літописні події до динамічності, белетристичності решти повісті.

В «Овлурі» органічно, послідовно й взаємозалежно поєднано три напрямки: головний – життя Олени з трагічною історією взаємин із колишнім коханим Романом і визначенням власної долі, ментальності, пошуком роботи, сенсу існування, звертанням до історичних місць, що мали стосунок до літописного князя Ігоря; другий – історія князя Ігоря та його рятівника Овлура; третій – опис життя вчительки Тетяни Микитівни, наділеної відунськими можливостями, берегині пам'яті про давнину, колишню силу пересохлої річки Каяли, жінки-прикладу гармонійності співіснування з природою, історичним минулим, собою, цілісності, незглибимої мудрості, «монолітності».

Важливим у творі є концепт Каяли, поблизу котрої, за літописом, відбулася печальна битва князя Ігоря з половцями. Історики, міфологи й літературознавці досі сперечаються, де саме географічно розташовується легендарна водойма; дехто з дослідників узагалі схиляється до думки про метафоричність, закладену в назві: Каяла від «каятися», Каяла – сумнозвісна ріка, біля якої сталося нещастя. Відомий «плач Ярославни» також містить у собі згадку про цей локус: дружина Ігоря прагне

полетіти Дунаєм до Каяли, змочити рукав та омити чоловікові рани. Науковці висновують, що йдеться про фольклорні живу (Дунай) і мертву (Каяла) воду; зазвичай саме мертвою водою оживлювали померлих (хоча існує й гіпотеза про бажання Ярославни просто здійснити передпогрібальні дії над тілом загиблого, на її думку, князя). Проте є припущення про воду річки як живу, про її цілющу прохолоду.

Розуміючи концепт Каяли як потужний семантичний вузол у творі, О. Ковальова характеризує гирло пересохлої річки як символ межі, оголення справжнього, кордон часів. Події біля річки відбуваються в межу пору доби – на сході або на заході: поблизу гирла Олена має дивні відчуття дотичності до чогось надчасового, тут їй та вчительці ввижається тінь Овлура, бабак, який в будь-якому іншому місці не привернув би жодної уваги, тут сприймається містично причетним до подій, окреслених у «Слові про похід Ігорів»; потім героїня бачить сон про Дива. Роман поблизу Каяли робиться ніби трохи іншим. Мікромоделлю літописної лінії Ярослана-Ігор є в повісті лінія стосунків Оверка Тарасовича й Тетяни Микитівни в молодості: коли він, поранений солдат, лежав на дні пересохлої ріки, його знайшла та врятувала молода дівчина. Тепер Тетяна Микитівна є єдиною людиною, що здатна відати каяльською водою.

Можна наводити ще багато тез щодо символіки легендарної річки, проте зупинимося на фразі письменниці «А що Каяла? Вона в кожного своя». Місце скрути, спокути, покаяння – й очищення та оновлення, пошук сумління, себе справжнього, місце, де слід замислитися над власною долею та вибором шляху. Привід подумати про волю або несвободу, адже в повісті неодноразово звучить мотив полону – починаючи з реального захоплення князя Кончаком до полону метафоричного (гріхів, легких шляхів, цінностей суєтного світу тощо).

Постать князя Ігоря в повісті є символом сумління, каяття та вибору долі як важкого шляху вперед, поєднання людських чеснот і гріхів. Ігор уособлює образ правителя, проте цей аспект розвинений мало; кілька разів наголошено на неординарності постаті героя саме тому, що він – князь, проте повсякчас звучить теза про неважливість статусу перед лицем вічності. Образ Романа сприймається як пародія на легендарного Ігоря, адже бізнесмен не має й дрібки мужніх рис. Роман – слабка людина, не здатна до розкаяння; він повсякчас паразитує на інших («вийшов сухим із води» в історії з наркотиками, підставивши Олену, його статки – переважно батьківські, важливі рішення за нього приймає кузина-коханка Христина). В Олені чоловік шукає Ярославну, котра порятує його, «обтерши бобриним рукавом», або Овлура, що забезпечить втечу від обридлого панування Христини. Нувориші, він прагне безпardonним рухом «підмести» під себе ще й історію з її величними посталями. Є повісті ще одна паралель до образу Романа – німець Гельмут, котрий також цікавиться історією та літературою свого краю. Письменниця влучно формулює різницю між європейським і нашим, часто профанним ставленням до речей ментальних. Хоч Гельмут і є непостійним, інфантильним, проте він – інтелектуал, що не хапає по верхах, а здатен до глибокого аналізу подій та явищ, продукує цінні ідеї; за його сестрою видно «вишколений прагматизм, потуги цинізму, здалека помітна сургучева печать бюргерського німецького виховання, витончений смак, природна культура, солідність традиції». Наші ж співвітчизники мають печать «постсовкового нувориша, агресивного, захланного, нетерплячого».

Образ Овлура мало згадується у творі, проте підтекстово, палімпсестно він весь час присутній як рятівник та інтерес-стимул для читача. Літописний Овлур і сучасна вчителька Тетяна Микитівна поєднані незримим зв'язком, обоє постають віснівниками мудрості, вказують на важливе у житті, концепти долі й недолі, несуть ідею гармонії з навколишнім. Недарма Овлур присутній, – щоправда, непомітно, при тому, коли Ігор важко молиться, розкаюється.

Центральний образ Олени лишається практично незмінним протягом усього твору, під кінець повісті молода жінка просто починає більше розуміти себе, навчаючись виокремлювати суть посеред суєтності. Під час описуваних подій Олена-інтровертка перебуває в розгубленості, пошуку, так, як і Ігор у полоні. Дещо пасивна, боязка, дівчина не завжди приймає правильні рішення (гостини в Гельмута, неможливість відмовити Роману); Тетяні Миколаївні доводиться спрямовувати її. Проте явними плюсами образу героїні є совісність, глибина, чітка свідомість власного коріння, схильність до поступу, аналізу; Олена підсвідомо знає відповіді на питання, котрі мучать її протягом усього твору, проте лише згодом навчається бути в ладу із собою, а відтак, і зі світом.

Історіософія прози О. Ковальової лірична, авторка вірить у неможливість досягнути історію лише розумом. Зображення давнини в письменниці чуттєве, опоетизоване й укладене авторкою в словесні матриці. Сенси, сконденсовані в повісті, формувалися в уяві письменниці тривалий час, доказом цьому є неодноразове постання схожих тем у її поезії. Можна навіть зауважувати прямі повтори фраз у віршах та у прозі (приміром, «старий аж ветхий» – так О. Ковальова характеризувала П. Калнишевського у збірці «Обрії» та Чорного Клобука, Овлурового вчителя в повісті; мотив «знизування роси», образи квітів ув «Овлурі» – перегуки з віршами з «Осінньої прощі» тощо).

Ми окреслили лише деякі аспекти повісті, вочевидь, продуктивним буде детальний аналіз структури, мотивіки, символів твору з поглибленим вивченням першоджерела – «Слова про похід Ігорів». Авторське визначення твору – повість-палімпсест; дійсно, за позірною буквальністю «Овлур» приховує багато пульсуючих смислів, доводячи високу майстерність О. Ковальової як прозаїка, глибоке знання нею життя, мудрість і силу особистості письменниці.

Література

1. Базилевський В. З «Імпресій та медитацій» / Володимир Базилевський // Київ. – 2007. – № 6. – С. 155–168.
2. Мироненко І. Так знизують і роси, і слова... / Ірина Мироненко // Березіль. – 2007. – № 3–4. – С. 181–187.
3. Мисик В. Роздуми про світ / Василь Мисик // Літ. Україна. – № 18 від 6.05.1982.
4. Шепітько Олеся. Овлур : Повість-палімпсест / Олеся Шепітько // Березіль. – 2011. – № 9/10. – С. 40–118.

*В. Тодоровська
м. Маріуполь*

МІФОПОЕТИКА АБСУРДИЗМУ С. БЕККЕТА ТА Е. ЙОНЕСКО У ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРАХ

«Театр абсурду» («драма абсурду», «абсурдистська драма») — важливе досягнення західного театру в перші десятиліття після Другої світової війни.

Цей літературний феномен потрапляє в поле зору як зарубіжних (М. Еслін, П. Сюрер, К. Тайнен), так і вітчизняних (С. Великовський, А. Міхеєва, Т. Якимович) дослідників. Термін «театр абсурду» ввійшов у літературний обіг після появи однойменної монографії відомого англійського літературознавця Мартіна Есліна. Під назвою «театр абсурду», зазначав М. Еслін, не існує «ні організованого напрямку, ні мистецької школи», і сам термін має «допоміжне значення», оскільки лише «сприяє проникненню в творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим [3, с. 374].

Драми «абсурдистів» шокували і глядачів, і критиків. Фантастика у творах абсурдизму змішується з реальністю. Змішуються жанри творів: у «театрі абсурду» ми не знайдемо «чистих» жанрів, тут панують, за визначенням самих драматургів,

«трагікомедія» («Чекаючи на Годо» С. Беккета) і «трагіфарс» («Стільці» Е. Йонеско), «антип'єса» («Голомоза співачка» Е. Йонеско) і «псевдо драма» («Жертви боргу» Е. Йонеско). Драматурги-абсурдисти одностайно твердили, що комічне–трагічне, а трагедія – сміховина. За спиною «театру абсурду» – вся народна сміхова культура, яка не знала розподілу на високе і низьке, трагічне й комічне» [1, с. 125].

Для створення відчуття абсурду антидраматурги використовували такі прийоми:

- нехтування драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями, тобто бунт проти будь-якого регламенту й нормативності;
- поєднання елементів різних драматичних жанрів;
- співіснування елементів різних сфер мистецтва (пантоміма, хор, цирк, музик-хол, кіно);
- наявність абсурдних ситуацій як способу організації художнього матеріалу (це не відсутність змісту, а зміст, що є неясним);
- гротескно-комічна демонстрація алогічності, ірраціональності, безглуздості форм буття, трагічності людського існування, хисткості всіх життєвих цінностей;
- невизначеність, безликість місця дії творів, порушення часової послідовності; брак належно продуманої дії, логічних переходів;
- відсутність персонажів з правдоподібною психологією поведінки; алогізм у вчинках героїв; руйнування сюжетів;
- занурення у підсвідоме – сновидіння, марення, кошмари.

Найяскравіші представники «театру абсурду» Ежен Йонеско та Семюель Беккет створювали у своїх п'єсах світ без логіки і змісту. Головні теми п'єс абсурдистів – неідеальність людини, самотність, песимізм, протиставлення людини і суспільства – знаходять відображення в п'єсах Е. Йонеско «Голомоза співачка», «Вбивця без нагороди», «Стільці» та С. Беккета «Чекаючи на Годо», «Кінець гри», де відсутні характери, сюжет, а людина визначається лише своїми вчинками.

Абсурдисти підійшли до нового потрактування міфологічного начала, реалізуючи бартівське визволення з-під міфічного тиску, реконструюючи не просто міф, а власне історію, що висуває на перший план міфопоетичну проблематику. У сучасному літературознавстві категорія міфопоетики – одна з найбільш досліджених і водночас найбільш дискусійних. Незважаючи на велику кількість робіт, присвячених теорії міфопоетики (Я. Поліщука, М. Новікової, А. Нямцу, О. Киченка, В. Мусій та ін.), і досі серед дослідників немає єдності стосовно витлумачення поняття міфопоетики, її структурних ознак, більш того, проблеми взаємозв'язку театру абсурду із міфопоетикою взагалі не розглядаються, що зумовлює **актуальність** нашого дослідження. Вітчизняний літературознавець О. Киченко здійснив вдалу спробу систематизувати підходи до визначення поняття «міфопоетика», виокремивши чотири головних:

1) у загальнокультурному плані міфопоетика – відображення міфологічних ходів мислення, які несподівано «зринають» в індивідуально-творчому світогляді;

2) відповідно до «неміфологічних традицій» термін «міфопоетика» використовується в значенні «міфологічна традиція» і визначається як поетичний прийом, що полягає у творчому використанні;

3) міфопоетика як творча форма, що втілює індивідуально-творчі світоглядні установки;

4) міфопоетика – методологічний принцип дослідження семантики літературної творчості.

Головну культурну функцію міфопоетики науковець вбачає у тому, що вона виступає сполучною ланкою в системі складних взаємовідносин міфології,

фольклору та літератури, тим самим «рельефнее и резче обозначая смысл целого» [2, с. 8].

Проаналізувавши творчість обох драматургів, можемо зробити висновок, що смислові знаки міфопоетики Беккета та Йонеско – міфема-сюжет, міфема-образ та міфема-мотив – є притаманними європейському “театру абсурду” та відповідають ідейно-тематичній організації їх п’єс у відповідності із трьома головними прийомами зображення дійсності. Міфемі-мотиви «смерті», «безвиході», міфемі-образи «Адама та Єви», «маленька людина», «спасителя», міфемі-сюжети «зішесття у пекло», «Вавілонської вежі», «страшного суду» – співвідносні із провідними прийомами Беккета: прийомом локалізації та поступової ізоляції, прийомом абстрагування та умовності, прийомом заперечення. Часова періодизація беккетівських п’єс є представленою частково («Жертви боргу» Йонеско). Міфологема кола, що організує рух драматургії абсурду Беккета представлена в п’єсах Йонеско («Жертви боргу» (міфема-мотив «повторення» (ротація «маленької людини» у грі *das Man*)), Йонеско «Голомоза співачка» (міфема-мотив «мовної смерті»), та Йонеско «Марення вдвох» (міфема-мотив «соціальної смерті»).

Головною спільною рисою творчості обох драматургів є, безумовно, те, що їх твори головною своєю ідеєю постулюють віру в духовність людини, яка виживає у будь-якій ситуації та при будь-якому катаклізмі, і, прориваючись крізь абсурдну трагічність свого буття, знову здобуває гідність та власне «Я».

Література

1. Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеско (Про творчість французького драматурга) // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 122–125.
2. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века / А. С. Киченко. — Черкасы : Изд-во Черкас. ун-та, 2003. — 372 с.
3. Esslin M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. — Woodstock, N. Y. : The Overlook Press, 1961. — 545 p.

Ю. Торконяк
м. Івано-Франківськ

ОБРАЗ ПОКИНУТОЇ ЖІНКИ В ТВОРЧОСТІ АННИ АХМАТОВОЇ І ТЕТЯНИ П’ЯНКОВОЇ

Серед розмаїття літературознавчих концепцій ХХ століття одна з найцікавіших і завжди актуальних, на нашу думку, – *компаративістика*. Порівняльний аналіз дозволяє виявити важливі риси творчості відомих авторів, які залишаються невидимими для дослідника, коли він розглядає предмет вивчення без контексту, зв’язків та аналогій. Інколи компаративний підхід дає можливість знайти щось неочікувано спільне в, здавалось би, кардинально несумісних художніх світах, наприклад – у поезії видатної російської та молоді української авторок.

Анна Ахматова і Тетяна П’янкova – зовсім різні, на перший погляд, але насправді багато в чому схожі поетеси. Для них обох одним із основних у любовній ліриці став *образ покинутої жінки*, але зовсім незвичний. Жодна з їхніх героїнь не стояла на колінах і не благала коханого повернутись. Гордість не дозволяла їм просити пробачення. Ці жінки сильні, часто – сильніші від чоловіків. Наприклад, у Тані П’янкovoї: «Ти десь в світах і тишишся Європою, / Кайфуючи під музику “Грін грей”. / Мені ж набридло бути Пенелопою, / Якій “наставив роги” Одиссей. <...> / Короткий плащ і сумочка пантерова. / (І хай цю землю хоч не вдержить кит!). / Під парасолькою з бамбукового дерева / Без тебе райсько й простірно. І квит!» [2, 58]. В Анни Ахматової: «А, ты думал – я тоже такая, / Что можно забыть меня / И что брошусь, моля и рыдая, / Под копыта гнедого коня. <...> / Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом / Окаянной души не коснусь, / Но клянусь тебе ангельским садом, / Чудотворной иконой клянусь, / И ночей наших пламенным чадом – / Я к

тебе никогда не вернусь» [3, 104].

Анна Ахматова і Тетяна П'янкova також схожі ставленням своєї ліричної героїні до суперниці. Обидві дивляться на неї з імпровізованого трону, з позиції Королеви (байдужість, почуття гордої переваги). У них немає типових ревнощів до розлучниці просто тому, що вона звичайна, земна жінка. Якщо Анна Ахматова спокійно роздумує: «Пусть он меня и хулит, и бесславит, / Слышу в словах его сдавленный стон. / Нет, он меня никогда не заставит / Думать, что страстно в другую влюблен» [3, 103], то Тетяна П'янкova зневажливо підсумовує: «Собі не зрадь. І їй не зрадь. Побудь / В руках її журавликом безкрилим. / І не розкайся. І мене забудь, / Як анекдот про жінку, що любила...» [2, 59].

Поезія Анни Ахматової насичена глибокими смислами власного фемінного досвіду, який дозволяє авторці звеличувати вибір жінки, її рішення та почуття в будь-якій ситуації. Зокрема, у вірші «Сжала руки под темной вуалью» надемоційно відтворено трагічний епізод життя й любові ліричної героїні. Ключові деталі твору (чорна вуаль, ворота, вітер) передають переживання жінки, яка забула образу, коли побачила страждання коханого: «Как забуду? Он вышел, шатаясь. / Искривился мучительно рот... / Я сбежала, перил не касаясь, / Я бежала за ним до ворот» [3, 94].

Вірші Тетяни П'янкovoї про розлуку неможливо сплутати ні з чікими іншими. Вони наскрізь пронизливі. Лірична героїня ніколи не показує, як їй боляче. Зовні вона відверто глузує над чоловіком, який покинув її, а всередині – помирає від страшної муки: «Так буде краше. Для обох. Для нас. / Поминки счастья наспих, геть умовні. / Налий по повній. Саме так. Хоч раз. / Хоч раз, скажи, ти пив любовь по повній? / Щоб запекло і щоб звихнувся світ – / Интеллигент несчастный! – щоб до решти!» [2, 68].

З іншого боку, жінки в поезіях Анни Ахматової й Тані П'янкovoї різні. Лірична героїня П'янкovoї – це ще молода дівчина, юна в своїх почуттях, експресивна та неймовірно вразлива: «Я цей урок засвоїла на “п’ять”: / То не любовь, як є на неї мірка. / А помилки чужі так мало вчать. / А промахи свої так мучать гірко. / Вже неможливо... Ділишся на два. / Чи то на двоох... І до абсурду дико – / Моя любовь для тебе замала. / Твоя брехня на мене завелика» [2, 59]. Неможливо передбачити, якою ця жінка стане в подальшій творчості авторки. Очевидно лише, що у вирі емоцій, переживань, втрат і віднайдень на наших очах формується самодостатнє жіноче ество. Дійшовши до межі страждання, вона переважить чоловіка благородством і духовною силою.

Лірична героїня Анни Ахматової – це вже доросла, досвідчена, горда жінка. Вона може грати будь-яку роль, бути різною – музою, соратницею, дружиною, коханкою, жінкою, яка спокушає і яку спокушають: «Быть твоею сестрою отрадною / Мне завещано древней судьбой, / А я стала лукавой и жадною / И сладчайшей твоею рабой» [3, 104], «Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем, и она тиха. / Ты напрасно бережно кутаешь / Мне плечи и грудь в меха. / И напрасно слова покорные / Говоришь о первой любви. / Как я знаю эти упорные, / Несытые взгляды твои!» [3, 101].

Все ж образ покинутої жінки незаперечно поєднує художні світи відомої росіянки і молодої українки. Кожна з них подала своє розуміння внутрішніх порухів розбитого жіночого серця – і в багатьох моментах переживання їхніх ліричних героїнь перетинаються.

Література

1. П'янкova Т. Заплакане щастя : [збірка поезій] / Тетяна П'янкova. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 88 с.
2. П'янкova Т. [Поезії] / Тетяна П'янкova // Прообраз : [збірка студентської поезії]. – Івано-Франківськ : Плай, 2007. – С. 57–69.
3. Чудное мгновение : любовная лирика русских поэтов / сост. Л. Озерова. – М. :

*М. Франчук
м. Житомир*

ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ С. ПАВЛИЧКО.

Однією з актуальних проблем сучасного українського літературознавства залишається питання українського модернізму, його місця, ролі в історії української літератури і ширше культури. Ряд вчених, зокрема В. Агеєва [1], Т. Гундорова [2], Я. Поліщук [4] та інші, розглядають це питання доволі всебічно. Не єдиним, але найпомітнішим дослідженням такого плану є монографія С. Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі.”

Це дослідження не є спеціальною студією творчості Лесі Українки, у ньому вивчається творча постать письменниці лише у контексті українського модернізму. Названа праця, однак, стала серйозним поштовхом до розвитку сучасного лесезнавства.

Для нас важливо окреслити концепцію українського модернізму в монографії С. Павличко, що важливо для визначення аспектів інтерпретації нею творчості Лесі Українки. Дослідниця пише про дискурс модернізму в українській літературі, позбавлений модернізму. Дискурс – це мовлення, “занурене в життя” [1, 20]. Це розмова зосереджена навколо проблеми, це тексти, а не дії. В українській літературі модернізм із дискурсу не перейшов у художню практику [1, 22], тобто не став чимось більшим за розмови.

Парадокс ситуації, за С. Павличко, полягає в тому, що якщо оглянути українську літературу ХХ ст., то може здатися, що маємо справу з літературою без модернізму. Можна говорити лише про елементи модернізму, або ж про своєрідний український модернізм. Для вирішення цієї проблеми С. Павличко намагається простежити в українській літературі прояви специфічних модерністських дискурсів: “європеїзму, або західництва (адже модернізм як інтелектуальна система завжди зорієнтована на Захід), сучасності (адже модерність співвідносить себе насамперед з часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, фемінізму, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізації, формалізму в критиці й інтересу до формальної сторони твору” [1, 22]. Пошуки цих дискурсів спричинили до важливих відкриттів у вивченні творчості Лесі Українки.

По-перше, розглядається діяльність Лесі Українки як літературного критика у зв'язку з проблемою конфлікту народництва і модернізму. С. Павличко доводить, що письменниця послідовно, часто в завуальованій формі, веде дискусію про модернізм в українській літературі. У цьому плані показова стаття “Малорусские писатели на Буковине”, яку детально аналізує С. Павличко з погляду перехрещення двох дискурсів – модерністського і народницького.

По-друге, участь Лесі Українки у модерністському дискурсі окреслена як її прагнення внести в Україну нові ідеї через активну перекладацьку діяльність. Саме переклади мали відіграти головну роль у модернізації української культури, стати засобом розмикання її надто вузьких рамок.

По-третє, у розділі “Парадокс “одинокого чоловіка” С. Павличко висуває гіпотезу про дуалізм письменниці: Леся Українка в її поезії і навіть драмах і Леся Українка в її листах і статтях – дві різні особи. Її творчість переповнена гаслами боротьби, сили, мотивом “слова-зброї” імпонувала народникам з їхніми ідеями про роль і покликання літератури. Її листи – скептична критика народництва, пошук альтернативи до нього, а по суті – до себе самої. Це дуже часто спричинювало спотворену рецепцію творчості Лесі Українки, замовчування, критику, звинувачення у космополітизмі і відході від народних тем.

По-четверте, модернізм як фемінізм. В українській літературі, зазначає С. Павличко існувала ключова опозиція – жіночого і чоловічого, або феміністичного і патріархального, що була віддзеркаленням опозиції модернізм-народництво. С. Павличко окреслює літературну постать Лесі Українки у контексті фемінізму, говорячи навіть про її феміністичний радикалізм, що відбився у її творчості, а також у стилі життя. Леся Українка започатковує, на думку С. Павличко, феміністичний дискурс у літературній критиці статтею “Новые перспективы и старые тени (новая женщина западноевропейской беллетристики)”.

По-п'яте, модернізм як сексуальність, або дискурс особистих стосунків. У формі біографічного відступу С. Павличко реконструює стосунки Лесі Українки і О. Кобилянської. Листи Лесі Українки до О. Кобилянської дослідниця трактує як один із найзагадковіших її творів, позначених відходом від традиційної сексуальності. С. Павличко використовує метод психоаналізу, щоб через тексти відтворити ситуацію. “Листи були втіленням мрії про любов, яка не зреалізувалася в їхньому житті повною мірою” [1, 86]. Одночасно, це було ніби підтвердженням “нормальності” українського модернізму. Модернізм із жіночим обличчям, який чоловіча народницька критика цілеспрямовано витісняла, став центральним феноменом української літератури.

Як підсумок – твердження С. Павличко про амбівалентність Лесі Українки: постійне поривання у модернізм і закорінення у народницький дискурс. У творчості письменниці, як і у всьому українському модернізмові, гасло “свободи” творчості залишилося наміром, не до кінця реалізованим бажанням, яке перейшло в спадок до наступного покоління [1, 91].

Вивчення творчості Лесі Українки у контексті модернізму залишається одним із пріоритетних напрямків сучасного лесезнавства.

Література

1. Агеєва В. П. Апологія модерну : обрис ХХ віку : статті та есеї / В. П. Агеєва. – К. : Грант-Т, 2011. – 408 с.
2. Гундорова Т. ПроЯвлення. Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 300 с.
3. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / С. Павличко. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
4. Поліщук Я.О. Міфологічний горизонт українського модернізму: [монографія] / Я.О. Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.

*Ю. Шаєр,
м. Бердянськ*

ЖАНР «ВАЛЬТЕРСКОТІВСЬКОЇ» ПОЕМИ У ТВОРЧОСТІ СТЕПАНА РУДАНСЬКОГО

В Україні першої половини ХІХ ст. романтизм як літературний напрям стає одним із чинників національного пробудження. Романтики виявляють зацікавлення народною поезією, народним побутом, малодослідженим героїчним минулим, національною самобутністю. Важливою складовою українського поетичного романтизму стають періоди козаччини і гетьманщини. Поети-романтики підносять образ національного героя-козака як самовідданого захисника України. На початку ХІХ ст. спостерігаємо еволюцію поеми: простежується від героїчного епосу через описовий, дидактичний, історичний різновиди до ліричної, власне суб'єктивізованої [1, 232].

У літературознавчих словниках не знайдемо точного визначення історичної поеми та її ознак, хоча вона відіграла важливу роль в українській літературі різних періодів. Як зазначає В. Шевченко, українська історична поема «пройшла цікавий

шлях художніх шукань, які велись в основному в таких літературно-стильових напрямках: просвітительському, романтичному, реалістичному, неоромантичному, символістському. Проте ці напрямки занадто узагальнено виражають жанрово-стильове розмаїття історичної поеми, принципи її історичних асоціацій і художньої структури, суб'єктивні особливості творчого акту, насправді вони об'єднують далеко не однорідні твори» [4, 31].

Однією із жанрових модифікацій романтичної літератури є так звана «вальтерскотівська» поема. Серед її головних ознак – художнє зображення особливих, визначних історичних подій та яскравих характерів історичних осіб. Українські поеми «вальтерскотівського» характеру відзначалися відтворенням історичних подій з деякою белетризацією, свободою домислу. Яскравими зразками такого жанрового різновиду романтичної історичної поеми є «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гайдамаки», «Гамалія» Тараса Шевченка, «Козаки і море» Данила Мордовця, «Україна», «Кумейки», «Солониця» Пантелеймона Куліша, а також історичні поеми Степана Руданського. Оскільки на сьогодні в українському літературознавстві доволі мало уваги приділяється ліро-епічним творам Степана Руданського, метою нашої розвідки є з'ясування жанрових ознак таких історичних поем митця, як «Мазепа – гетьман України», «Іван Скоропада», «Павло Полуботок», «Вельямін», «Павло Апостол» та «Мініх».

У поемі «Мазепа – гетьман України» Степана Руданського досить сильно відчувається романтичне забарвлення, але читач сприймає сюжетну канву як наближену до реальних історичних подій. Степан Руданський зобразив багатогранного державного діяча, який прагнув повернути Україні втрачений статус держави і витягти її з колоніального паразитизму. Особисте життя гетьмана тісно пов'язане з державними інтересами, зокрема про це свідчать взаєминами з молодою дочкою генерального судді Василя Кочубея Мотрею. Поєднання державницького й особистісного планів надає поемі масштабності художнього полотна з розлогим і напруженим сюжетом, в якому яскраво виписані історико-політичні, соціально-побутові, романтичні, жорстокі й безжальні картини та епізоди. І. Приходько наголошує на тому, що Степан Руданський «першим серед письменників, і то не лише українських, наголосив саме на державницькій позиції Мазепи, на ідеї соборності незалежної України» [2, 14]. Роздуми Івана Мазепи митець відтворює засобами народнопісенної поезики: «Тепер би нам з ворогами / Бійку розпочати; / Тепер би нам відплатити / З нашу недолу, / Тепер би нам підійнятись / З неволі на волю» [3, 154].

Поема «Іван Скоропада», завершена майже одночасно з поемою «Мазепа – гетьман України», тривалий час вважалася національно обмеженою. Однак вона «не тільки природно вписується в фольклорно-історичну течію українського романтизму, а й звучить оскарженням захланної московської адміністрації на нашій землі, показує згубність політики виконання царських наказів» [4, 34]. Сюжету поеми притаманне художнє зображення особливих історичних подій на Україні після поразки Мазепи і Карла XII під Полтавою, а також зображення яскравого характеру головного героя, хоча й у негативному ракурсі. Поема висвітлює провальне гетьманування Івана Скоропадського, який своєю безвідповідальністю і несміливістю допоміг московському цареві підпорядкувати український народ, а Україну позбавив незалежності: «Годі тобі, Скоропадо, / Плечима низати, / Пора тобі на Вкраїні / Що небудь почати!» [3, 161]. Степан Руданський створив достовірний, яскравий і колоритний образ Івана Скоропадського.

В основі поеми «Павло Полуботок» теж лежать історичні події, пов'язані із взаємовідносинами України і Росії. У поемі показано яскравий «вальтерскотівський» образ рішучого та сміливого гетьмана-патріота, який відмовився від допомоги, і саме цим морально і психологічно перемагає над

російським царем. У фіналі поеми показано розв'язку всіх подій, які лягли в основу протистояння і протиріч непримиренної боротьби між українським гетьманом і російським царем, підводиться ніби висновок усіх українсько-російських конфліктів: «Живо, живо Павла й Петра / На світі не буде, / Тоді обох нас розсудять / Правдивії люди...» [3, 167].

Правдиві, характерні та запеклі баталії, пов'язані з поневоленням Росією України, й описи збиткуванням над українським народом як фізичним, так і моральним чином, доповнюють один одного у поемі «Вельямін». У творі змальовані картини знуцання російського царя над українцями, зокрема козаками, яких він тисячами посилав на каторжні роботи до Коломи та Сулани.

У поемі «Апостол» Степан Руданський змінює ім'я гетьмана Апостола з Данила на Павла. Цим поет відходить від історичної дійсності, що не суперечить ознакам «вальтерскотівської» поеми. Чимало є у поемі домислених персонажів та епізодів (Забіла, Турновський, Горленко, а також не має історичних підтверджень, що після смерті Данила Апостола прислали на Україну гетьмана Лизогуба). Однак поет довершує їх так вправно і талановито, що читач вигадане сприймає як справжні історичні реалії.

Історичні постаті відтворено і в поемі «Мініх». У центрі цього твору перебувають відомі вельможі російської імперії, а саме: генерал-фельдмаршал Бургард Крістоф фон Мюнних (Христофор Антонович Мініх), який командував армією під час російсько-турецької війни 1735–1739 рр., імператриця Ганна, Бірон та інші. Поема засвідчує, що Степан Руданський ретельно вивчав історію України і Росії, а також звертав увагу на взаємовідносини імператорів і імператриць із своїми підлеглими, для того щоб визначити їхню роль в управлінні з Російською державою.

Отже, поеми Степана Руданського «Мазепа – гетьман України», «Іван Скоропада», «Павло Полуботок», «Вельямін», «Павло Апостол» та «Мініх» можна означити як «вальтерскотівські» з відповідним художнім зображенням особливих, визначних історичних подій та яскравих характерів історичних осіб. Для історичних поем Степана Руданського є характерним відтворення історичних подій з деякою белетризацією, свободою домислу.

Література

1. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 1 : А (аба) – Л (лямент). – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).

2. Приходько І. Україно, Україно, моя рідна мати! Чи довго ще над тобою будуть панувати? С. Руданський // Українські класики без фальсифікацій: Степан Руданський, Панас Мирний, Павло Грабовський, Гнат Хоткевич : посібник з української літератури для студентів та учнів старших класів / Інна Приходько. – Харків : Світ дитинства, 1997. – С. 6–34.

3. Руданський С. Усі твори в одному томі / Степан Руданський ; [укл. Г. Латник]. – К.–Ірпінь : Перун, 2007. – 518, [1] с. – (Поетична полицка «Перуна»).

4. Шевченко В. Клич істини : вибр. наук. пр. / Віталій Шевченко. – Запоріжжя, 2012. – 178 с.

*В.Школа
м. Бердянськ*

ЕПІЧНА ПРИРОДА П'ЄС УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ 20-30-х рр. ХХ ст.

Виникнення епосу науковці відносять до доби становлення націй. Цей пласт фольклорних творів тісно споріднений з історією: відбиває героїчні сторінки минулого народу, діяльність його кращих синів.

Навколо постаті центрального персонажа зосереджена композиція епічного твору, в основі конфлікту якого – міфологічний поєдинок (генезу епосу виводять із міфу) добротворців із злотворцями. Визначальна функція героя епосу полягає у захисті своєї спільноти, свого народу [2, 233].

Фольклор і література – два види словесного мистецтва. Процеси їхньої взаємодії і взаємовпливу окреслюються термінами фальклоризм (вплив фольклору на літературу) та фольклоризація (вплив літератури на фольклор). Типовою ознакою фольклоризму Михайло Чернопиский називає трансформацію, переосмислення чи розбудову традиційних фольклорних мотивів, образів, композиційних схем та художніх засобів у канві власного художнього тексту [4,399]. Серед аспектів використання фольклорного елемента у літературному тексті дослідник виділяє: «стильотворчий (використання мовностилістичних засобів, що впливають на формування стилю письменника); жанротворчий (використання жанрової структури чи сюжетної схеми, що є готовою формою для втілення мистецького задуму), системотворчий (звернення до образної системи та символіки усної поетичної творчості)» [4,401].

Письменники черпають із фольклорних джерел сюжети, образи, художні засоби для своїх творів. Народні думи, історичні пісні, легенди і перекази стали основою для п'єс українських митців 20-30-х років ХХ століття.

Сюжет «Думи про Марусю Богуславку» використав у своїй драмі «Маруся Богуславка» (1921) Михаль Семенко. Автор йшов за народнопоетичним зразком, в основу якого покладено жертвний вчинок дівчини-полонянки, яка, незважаючи на те, що прижилася на чужій землі, не пориває духовного зв'язку з вітчизною. Драматург розширив сюжет претексту, увівши нових персонажів, доповнивши його мелодраматичними мотивами, серед яких: гіперболізовані пристрасті (у творі їх носіями постають Туркень, Візир, Султан), любовний трикутник, спроба самогубства, вбивство.

Західноукраїнський драматург Григорій Лужицький, опрацювавши історичну пісню про героя національно-визвольної боротьби українського народу Морозенка, створив народну трагедію «Ой Морозе, Морозенку...» (1933). Контамінувавши два часові пласти: змагання українців із турецько-татарськими загарбниками та польською шляхтою, письменник поєднав фольклорний матеріал (історична пісня про загибель народного героя у боротьбі з татарами) із історичними фактами (серед полковників війська Богдана Хмельницького особливим лицарством вирізнявся Нестор Морозенко (Морозовицький Станіслав)).

В основу низки драматичних творів цього періоду були покладені легенди і перекази. Серед них виділяються легенди про визволителів від національного і соціального гніту.

Дії головного персонажа історичної драми Костя Буревія «Павло Полуботок» (1929) спрямовані на збереження державної незалежності України. Герой залишається сталим у своїх переконаннях, проходячи низку випробувань і спокус. Однак, на легендарну основу твору накладається агіографічний мотив каяття грішника: у фіналі твору протагоніст приходиться до усвідомлення помилковості стратегії, яку він обрав для виконання місії захисника вітчизни.

У своєрідний діалог із Павлом Полуботком, який у відносинах із сусіднім народом керувався правом закону, міг би вступити Салай – герой історичної драми західноукраїнського письменника Василя Гренажі-Донського, котрий переконаний: «Лиш той народ щаслив /І сильний по всяк час,/ В котрого шабля-меч при боці./Де шабля – там і право, і закон» [1,101].

Образ головного героя драми можна трактувати як мученика за волю своєї країни. Дослідниця героїчного епосу українського народу Наталя Ярмоленко

зауважила, що «на фазі згасання традиції або завоювання держави іншими етносами типовими стають герої-мученики» [5,112].

Така ж контамінація мотивів легенд і переказів з агіографічними наявна у драмі Людмили Старицької-Черняхівської «Розбійник Кармелюк» (1926). У своїх діях герой твору керується потребою визволення селян від соціального гноблення. Після низки операцій він усвідомлює свою помилку у виборі методів боротьби.

Західноукраїнський драматург В.Товстоніс, розробляючи у п'єсі «За друзі своя» тему боротьби болгарського народу проти турецьких поневолювачів, переосмислює балканські легенди про Короля Марка. У фольклорі південних слов'ян побутували легенди про Марка, який ховається у печері і повинен повернутися для звільнення народу. Ці легенди з'явилися у періоди суспільних криз, вони породжені народним відчаєм і народними сподіваннями [3, 51].

Таким чином, використавши елементи народних дум, історичних пісень, легенд і переказів, українські драматурги створили свої оригінальні твори.

Література

1. Гренджа-Донський В. Твори / Василь Гренджа-Донський – Вашингтон: Видання Карпатського Союзу, 1984. – С. 87-350.

2. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Боги и герои древней Греции / А.Ф.Лосев, А.А.Тахо-Годи. – Харьков: Фолио, 2009. – 349 с.

3. Славянский фольклор и историческая действительность. – М.: Наука, 1965. – 328 с.

4. Українська фольклористика. Словник-довідник / Укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 448 с.

5. Ярмоленко Н. М. Український усний героїчний епос: динаміка традиції: Монографія / Н.М.Ярмоленко. – К.: КНУ ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. – Черкаси: Вид. Чабаненко Ю.А., 2010. – 552 с.

*В. Штыхорская
м. Мариуполь*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ГЕРОЯ В РОМАНЕ «ШПИЛЬ»

У. ГОЛДИНГА

Ідея превращений в романе «Шпиль» У. Голдинга тесно связана с главной идеей романа – борьба между силами добра и зла во внутреннем мире героя.

Хотя действие романа происходит во времена Средневековья, автор использует современные концепты, создавая впечатление, что события происходят вне реального исторического времени. Главного персонажа – настоятеля собора Джослина посещает видение, после которого он становится одержимым идеей постройки шпиля на башне собора. Сталкиваясь со множеством препятствий, Джослин приносит в жертву четырех близких для него людей, своё здоровье, веру, свою жизнь ради достижения своей цели .

Герои романа Уильяма Голдинга «Шпиль» не являются отдельными, самодостаточными персонажами, а образуют определенную систему, внутри которой их можно рассматривать. Ее связующим звеном является настоятель собора Девы Марии Джослин, задумавший воплотить в жизнь свое видение шпиля. Роман представляет собой детальное исследование темных глубин души главного персонажа. Д. Ефимова считает, что главный герой испытывается «на излом»; тщательно изучаются его поступки и их подлинные мотивы. Его дух – арена противоборства между Ангелом и Дьяволом. Повествование сконцентрировано на внутреннем мире героя, для которого строительство шпиля становится и высокой мечтой, и наваждением, и сатанинской одержимостью [1, 30]. Патриция Кракова полагает, что этапы возведения шпиля отражают

изменения сознания главного героя, его заблуждения и постепенное прозрение [3, 4].

Впервые Джослин сталкивается с ангельскими силами в начале романа, когда он молится в соборе. Вскоре воздействие ангела вызывает сомнения, когда он продолжает подбадривать себя после слов главного строителя о том, что построить шпиль невозможно из-за отсутствия фундамента. Е. Лебедева отмечает, что строительство шпиля можно понимать как творение человеческого гения, несмотря на жертвы, которых оно стоило, несмотря на те природные условия, которыми пренебрег «безумец Джослин». Также она считает, что изначально У. Голдинг подчеркивает и показывает греховность природы Джослина. Не всегда отдавая себе в этом отчет, Джослин, даже осуществляя дела веры, думает о земном. Джослин желает женщину, называет её дочерью во Христе. Но, с другой стороны, он пренебрегает человеческими желаниями не только во славу Бога, но и во славу земного тщеславия [2].

Главный сдвиг происходит, когда настоятель впервые осознает, что его ангел – это одновременно и благословение, и мучение. Конфликты приводят к внешним и внутренним изменениям. Наружность и поведение Джослина меняются: глаза горят все более безумным огнем, все чаще ему не удается сдерживать «визгливый смех», все больше времени он начинает проводить наверху, с мастеровыми, внутренние изменения выливаются в болезнь. Джослин не отделяет себя от храма, считает его своей плотью. Падение Джослина продолжается на протяжении всего романа – это и духовная, и моральная, и физическая деградация. Чем выше возносится шпиль, тем острее Джослин начинает осознавать, какую страшную цену он платит за свое видение. По завершении исступленного мистического деяния Джослин погружается в размышления. В этих мучительных попытках понять суть того дела, которому он посвятил всего себя, рушится бастион его гордого индивидуализма, высокой избранности героя среди других людей, которые кажутся пигмеями по сравнению с ним [1, 47].

Прозревающий Джослин начинает замечать природу вокруг себя. Перед его глазами возникает яблоня, символ непосредственной, естественной жизни. Образ яблони, противостоящий образу шпиля, возвращает Джослина к первоосновам человеческого бытия с его простыми радостями. Джослин плачет детскими слезами: дерево напомнило ему о простой мудрости жизни. Немощный Джослин остро ощущает ценность жизни. На пороге смерти Джослин начинает понимать, что мир гораздо больше и сложнее, чем он себе представлял, что можно любить и Бога, и людей, не жертвуя одним ради другого. В финале произведения Джослин, который раньше казался злым гением, совершившим много необдуманных поступков, оказывается одним из представителей себе подобных, рода человеческого, пораженного нравственным недугом [1, 50].

Таким образом, роман У. Голдинга «Шпиль» посвящен философскому вопросу о противоречии между субъективными стремлениями человека и объективными результатами его деятельности между намерением и реальными возможностями. Осознание трагизма своей жизни привело героя к нравственному прозрению. Именно в это У. Голдинг и видит залог возможного преодоления человеком противоречия между субъективными намерениями и объективным ходом вещей.

Литература

1. Голдинг У. Шпиль / У. Голдинг. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 250 с.
2. Ефимова, Д.А. Библейские мотивы и образы в романах У. Голдинга «Повелитель мух» и «Шпиль» / Д.А. Ефимова. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, 2009. – 228 с.

3. Лебедева Е. А. Развитие литературных исканий У. Голдинга [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.xserver.ru/user/ugvoc/3.shtml>
4. Rackova Patricia. The angel with a hoof / Patricia Rackova. – Cracow: University of Cracow, 2006. – 7 pp.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МОВОЗНАВСТВА ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

*С. Байталджи
м. Маріуполь*

АНАЛІЗ ПРИСЛІВ'ІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЛЮДИНИ ТА СУСПІЛЬСТВА В ЛІНГВОКУЛЬТУРНОМУ ТА ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ АСПЕКТІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ, АНГЛІЙСЬКОЇ ТА НОВОГРЕЦЬКОЇ МОВ)

У сучасному мовознавстві велику увагу привертають дослідження мовних фактів у зв'язку із матеріальною та духовною культурою народу [5]. Лінгвокультурологічний аспект розгляду мовних одиниць є цікавим для нашого дослідження, оскільки сприяє вивченню духовних цінностей і досвіду мовних особистостей різних народів для виявлення взаємозв'язку мови і культури. А знання прислів'їв того чи іншого народу сприяє як кращому знання мови, так і кращому розумінню наряду думок й характеру народу. Тому перекладацький аналіз прислів'їв також привертає не меншу увагу дослідників.

Вивченням культурної інформації в мовних знаках займалися Ю. М. Лотман, Є. А. Березович, В. Г. Костомаров, Є. М. Верещагін, З. Д. Попова [5]. У свою чергу дослідження культурного наповнення було проведено такими вченими як В. М. Мокієнко, Д. О. Добровольським, В. М. Телією [6], М. Л. Ковшовою та іншими. Розробкою питань теорії фразеології займалися В. В. Виноградов, Л. А. Булаховський, В.Л. Архангельський, О. М. Мелерович, В. Г. Гак, Л. Г. Скрипник, Л. Г. Авксентьев, М. Т. Демський.

Актуальність дослідження зумовлена складністю і багатоаспектністю проблеми, пов'язаної з вивченням прислів'їв як складового фразеологічного фонду мови, а також відсутністю спеціальних робіт, присвячених лінгвокультурному та перекладацькому аналізу українських, англійських та новогрецьких прислів'їв на позначення людини та суспільства.

Об'єктом даної роботи виступають прислів'я на позначення людини та суспільства (на матеріалі української, англійської та новогрецької мов).

Лінгвокультурний та перекладацький аналіз українських, англійських та новогрецьких прислів'їв на позначення людини та суспільства є **предметом** дослідження.

Мета дослідження полягає в лінгвокультурному та перекладацькому аналізі українських, англійських та новогрецьких прислів'їв на позначення людини та суспільства та визначення особливостей українських, англійських та новогрецьких прислів'їв в лінгвокультурному та перекладацькому аспекті. Для досягнення даної мети дослідження необхідно вирішити такі **завдання**:

1. вивчити літературу за темою дослідження;
2. за допомогою метода суцільної вибірки обрати українські, англійські та новогрецькі прислів'я на позначення людини та суспільства;
3. провести лінгвокультурний та перекладацький аналіз українських, англійських та новогрецьких прислів'їв на позначення людини та суспільства;
4. виявити особливості українських, англійських та новогрецьких прислів'їв на позначення людини та суспільства в лінгвокультурному та перекладацькому аспекті;
5. проаналізувати особливості українських, англійських та новогрецьких прислів'їв на позначення людини та суспільства в лінгвокультурному та перекладацькому аспекті.

У дослідженні представлені такі **методи**: лінгвокультурний аналіз, перекладацький аналіз, метод порівняння, метод суцільної вибірки, дескриптивний метод та кількісний.

За матеріал дослідження стала суцільна вибірка прислів'їв на позначення людини та суспільства із українського пареміологічного довідника, із словників англійських прислів'їв та із фразеологічних словників новогрецької мови у кількості 100 одиниць.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше був проведений лінгвокультурний та перекладацький аналіз українських, англійських та новогрецьких прислів'їв на позначення людини та суспільства.

Практична значущість дослідження полягає в тому, що його результати можна використовувати в процесі викладання лексикології, в практиці перекладу, а також в практичній діяльності перекладача.

Теоретична значущість полягає в тому, що в роботі було зроблено спробу проаналізувати українські, англійські та новогрецькі прислів'я на позначення людини та суспільства в лінгвокультурному та перекладацькому аспекті, що слугуватиме внеском у пареміологію.

Прислів'я це мала форма народної поетичної творчості, короткий, ритмізований вислів, що несе узагальнену думку, висновок, іносказання з дидактичним ухилом, та має форму закінченого речення та виражає судження або має спонукальний сенс. Вони можуть мати і буквальне і переносне значення.

У прислів'ях відбито багатий історичний досвід народу, уявлення, пов'язані із низькою трудовою діяльністю, побутом та культурою людей. У лінгвокультурному аспекті прислів'я розглядається як один з основних «кодів» культури, як «мова повсякденної культури, яка століттями сформувалася», що передається з покоління в покоління і відбиває всі категорії і установи життєвої філософії народу-носія мови [6].

Пареміологія – це елемент мовної картини світу. Прислів'я звернені до суб'єкта, тобто виникають не стільки для того, щоб описувати світ, скільки для того, щоб його інтерпретувати, оцінювати і висловлювати до нього суб'єктивне ставлення [4]. Природа значення прислів'їв тісно пов'язана з фоновими знаннями носія мови, з практичним досвідом особистості, з культурно-історичними традиціями народу, що говорить даною мовою. Мовна картина світу відображає когнітивні, культурні та соціальні характеристики народу-носія мови, а також географічні умови його проживання. Це відображення визначається менталітетом народу [1].

У даній роботі ми аналізуємо прислів'я в українській, англійській та новогрецькій мовах. Таким чином ми можемо виявити особливості прислів'їв у кожній мові, що відбивають особливості менталітетів зазначених народів.

Наведемо деякі приклади прислів'їв на позначення людини та суспільства.

Стерпиться – злюбиться. – Time works wonders. – Αγάλι-αγάλι γίνεσαι η αγουρίδα μέλι.

Сам собі голова. – A man is the king in his house. – Ο κανατάς όπου θέλει κολλάει τα χερούλια.

Де багато господинь, там хата неметена. – Too many chiefs and not enough indians. – Όπου λαλούν πολλοί κοκκόροι αργεί να ζημερώσει.

Який ніп, така і парафія. – Like priest, like people. – Κατά το μαστρο-Γιάννη και τα κοπέλι του.

У наведених прислів'ях спостерігається використання різних образів для вираження однакових ситуацій. Проаналізуємо українське прислів'я *Сам собі голова*. В цьому прикладі, для підкреслення статусу незалежності та самостійності людини у своїх рішеннях, використовується слово «голова», яке є характерним для українського народу. Голова - це головна посадова особа, яка має певні права та повноваження. В англійському еквіваленті використовується слово «king», яке несе теж саме значення влади та властиве англійцям. А в грецькому прислів'ї ми бачимо слово «κανατάς». Це пояснюється тим, що у Біблії влада гончара над глиною

порівнювалася із владою Бога над його творінням. Тому «*κανατάς*» також несе значення сили, могутності та незалежності.

Аналіз прикладу показує, що лексичні компоненти у прислів'ях, які відрізняються у кожній з мов, вказують на культурну значимість тих об'єктів, які вони маркують. З одного боку, такі лексеми можуть мати культурно-національну специфіку, тобто бути характерними саме для даного народу, але з іншого боку, вони можуть бути універсальними, загальновідомими.

Розглянемо прислів'я в перекладацькому аспекті. Прислів'я належать до категорії мовних одиниць, які дуже важко перекласти. Це пов'язано з тим, що вони мають цілком, або частково переосмислене значення, а основна їх особливість – це невідповідність плану змісту планові вираження. Труднощі перекладу прислів'їв починаються з їхнього розпізнавання у тексті. Не можна також не врахувати той факт, що прислів'я мають певну стилістичну приналежність та мовленнєві функції. Проблеми перекладу прислів'їв можуть розглядатися з різних точок зору, бо єдиного стандартного рішення цієї проблеми не існує.

Існують два основні способи перекладу фразеологізмів: фразеологічний спосіб перекладу та нефразеологічний.

Фразеологічний переклад:

▪ Переклад повним еквівалентом. Повний еквівалент – це прислів'я іноземною мовою за всіма показниками рівноцінний перекладній одиниці. Незалежно від контексту воно повинно мати таке ж денотативне і конотативне значення та не мати розходжень у змісті, стилістичній приналежності, метафоричності і емоційно-експресивному забарвленні.

Риба смердить від голови. – Fish begins to stink at the head. – Το ψάρι βρομάει απ' το κεφάλι.

▪ Переклад частковим еквівалентом. Коли прислів'я мови перекладу еквівалентне прислів'ю оригіналу по сенсу, функції і стилістичному забарвленню, але розрізняється своїм образним змістом.

В роду не без урода. – There is a black sheep in every family. – Κάθε κοπάδι έχει και ένα ψωραλέο πρόβατο.

▪ Переклад відносним еквівалентом. Відносний еквівалент відрізняється від вихідного прислів'я по якому-небудь з показників, наприклад містить інші, часто синонімічні фразеологізми, має розбіжність у формі, у синтаксичній будові, іншу морфологічну віднесеність, сполучуваність і таке інше. Існує значна кількість відносних еквівалентів із зміною образу, які називають аналогами.

У лиху годину пізнаєш вірну людину. – Friends are thieves of time. – Ο καλός φίλος στην ανάγκη φαίνεται.

Баба з воза – кобилі легше. – A good riddance to bad rubbish. – Καλά ξεκουμπίδια.

Нефразеологічний переклад:

▪ калькування – застосовується в тих випадках, коли не можливо інакше передати цілісність семантико-стилістичного і експресивно-емоційного значення прислів'я, або коли треба довести до читача образну основу.

Людина людині вовк. – A man is a wolf to a man. – Ο άνθρωπος για τον άνθρωπο είναι λύκος.

11. описовий переклад є по-суті не перекладом прислів'я, а його тлумаченням за допомогою пояснення, порівняння, описання, а також будь-якими іншими засобами, що чітко передають зміст прислів'я.

Баба без діда – як борщ без хліба. – They need one another. – Είναι δύσκολο να είναι χωριστά.

Приклади:

Людя як болото, а матері - як золото. - Blood is thicker than water. - Αδερφός, κι ας ειv' κι οχτρός (Переклад відносним еквівалентом).

Чужу біду руками розведу, а свою до пуття не доведу. - He jets at scars that never felt a wound. - Ξένος πόνος όνειρο (Переклад відносним еквівалентом).

Ο έρωτας είναι τυφλός. - Любовь сліпа. - Love is blind. (Переклад повним еквівалентом).

Πολλοί συγγενείς, λίγοι λίγοι. - Many relatives, little by little. - Родичів, яких багато все менше і менше (Калькування).

Στον κουφού την πόρτα, όσο θέλεις βρόντα. - Some people ignore any advice or guidance that may be provided to them. - Не має сенсу розмовляти з людиною, бо їй байдуже (Описовий переклад).

У перекладацькому аналізі ми зазначили основні способи та особливості перекладу прислів'їв. А саме що, при повній відповідності еквівалента не втрачається лексична образність прислів'я. Паремії можуть відтворюватись частковою відповідністю прислів'я, але в цьому випадку вони розрізняється своїм образним змістом. При перекладі частковим еквівалентом втрачається лексична відповідність. В перекладі відносним еквівалентом лексика прислів'їв не зберігається. Використовуючи прийом калькування зберігається повна специфіка прислів'я, усі образні лексеми в їх початковій формі, у формі мови оригіналу. При описовому перекладі паремій лексичний фон зазвичай частково зберігається. Образна лексика, зазвичай, порушується. Лінгвокультурний аналіз прислів'їв показав, що паремії образно висловлюють ідеї, що живуть у свідомість народу, узагальнюють його багатовіковий соціально-історичний досвід. У них відбивається стихійно – матеріалістичний світогляд народу, що виник в результаті трудової діяльності людей.

Кожна національна мовна картина світу поєднує різноманіття фрагментів, які тісно взаємодіють між собою, і відрізняються один від одного національно-культурною маркованістю, що зумовлено історичними, географічними, етнокультурними та іншими факторами. Як наслідок, для кожної культури характерною є особлива система кодів.

Література

1. Иванова Е. В. Мир в английских и русских пословицах/ Е. В. Иванова – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2006. – 280 с.
2. Маслова В. А. Лингвокультурология/ В. А. Маслова – М.: Академия, 2001. – 208 с.
3. Попова З. Д. Язык и национальная картина мира / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – [2-е изд.]. – Воронеж : Истоки, 2003. – 60 с.
4. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический, лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия – М. : Языки русской культуры, 1996. – 288 с.
5. Федоров В. М. Психологія народної мудрості/ В. М. Федоров. – Тернопіль. : Підручники та посібники, 2009. – 352 с.
6. Πατρουνόβα Ο. В Σύντομο Ελληνο-Ρωσικό Λεξικό Ιδιωματικών Εκφράσεων/ Ο. Β Πατρουνόβα – Αθήνα: ΕΠΤΑΛΟΦΟΣ Α.Β.Ε.Ε. – 366 σ.

*Н.Бурмай
г. Мариуполь*

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

В современном мире часто возникают трудности при переводе информации. Целью данной работы является исследование данных проблем и нахождение оптимального пути их решения.

Актуальность представленной работы состоит в изучении современной лингвистики, особенностей перевода, так как он является важнейшим

вспомогательным аспектом при общении представителей различных языковых групп.

Работа состоит из шести пунктов, значение каждого из которых приведено ниже.

Специфические черты иноязычного молодежного сленга

Современный молодежный сленг – один из социальных вариантов русского языка, составляющая лингвистики. Всестороннее изучение перевода необходимо для изъяснений и рекомендаций по поводу использования сленгинизмов.

Проблематика перевода русских вспомогательных частей речи, фразеологизмов

Употребляя ту или иную поговорку в конкретной ситуации, говорящий стремится подтвердить и подчеркнуть суть сказанного. Отсюда следует, что переводчик в любом случае должен уметь грамотно их перевести, донести их смысл до слушателей.

Трудности передачи реалий языка

Реалии – названия присущих только определенным нациям и народам предметов материальной культуры, фактов истории, имена национальных и фольклорных героев, мифологических существ. Три основных способа передачи реалий: транслитерация, калька и дефиниция.

Проблемы художественного перевода (поэтический перевод, интерпретация художественного произведения)

Художественный перевод, как поэтический, так и прозаический, - искусство. Особые трудности перевода появляются, когда языки оригинала и перевода принадлежат к разным культурам. В это же время, стихосложение накладывает отпечаток своей специфики и на принципы поэтического художественного перевода.

Эволюция жанров и литературы в целом

Жанры постепенно приобретают и накапливают свои признаки – необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем «живут», терпят изменения, затем исчезают из литературного процесса. Жанровые нормы и правила первоначально формировались стихийно, на почве обрядов с их ритуалами и традиций народной культуры. Позже, по мере классификации в художественной деятельности, некоторые жанровые каноны обрели облик четко сформулированных положений.

Аспекты перевода невербальной коммуникации

Невербальная коммуникация – поведение, сигнализирующее о характере взаимодействия и эмоциональных состояниях общающихся индивидов.

Интерпретация жестыкуляции, позы, взгляда, одежды представителями разных культур может быть исполнена неверно и привести не только к культурно-коммуникативному барьеру, но и провалу в целом. Проблема адекватного прочтения знаков невербального общения участниками интеркультурного диалога остается актуальной еще с времен Античности.

Литература

1. Виноградов В. С. Перевод: общие и лексические проблемы. Учебное пособие – 3-е изд., перераб. – М. : КДУ, 2006. – 240 с.
2. Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. – М. : Изд-во Московского университета, 2004. – 544 с.
3. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение [Электронный ресурс] – М. : ЭТС, 2002, 424 с. – Режим доступа : <http://library.durov.com/Komissarov-089.htm>
4. Сдобников В. В., Петрова О. В. Теория перевода– М. : АСТ Восток-Запад, 2006. – 448 с.
5. Селіванова О. О. Современная лингвистика.– Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.

**REPRODUCTION OF VERBAL IMAGES IN THE TRANSLATION:
PROBLEMS AND TECHNIQUES
(ON THE BASIS OF SEA IMAGE IN JOSEPH CONRAD'S CREATIVITY
AND ITS UKRAINIAN REPRODUCTION)**

Verbal image as a translation problem attracted attention of many linguists throughout the 20-th century. Hence, many theories were created, but they had many common points, and the core information remained the same.

Verbal images are one of the most important types of imagery expression as the stylistic feature. They belong to the main categories of individual style of the author, in which the creative personality is fully expressed. Figurative character of the expression emerged from the nature of a language.

The importance of the report lies in the fact that verbal images play an important role in the original texts thus, their adequate reproduction important for general understanding of a work by the readers.

The aim of the report is to discover what methods the Ukrainian translators used while rendering verbal images, whether it is possible to define any prevailing method of rendering verbal images depending on themes and ideas the imagery is concentrated on, whether any translation losses occur and how inadequately rendered verbal images influence the perception of the work by target readers.

The object of the report is the research of reproduction of sea image in Joseph Conrad's narratives and its Ukrainian translations.

The subject of report is the identification of methods of rendering verbal images used by translators.

Image is a means of artistic generalization of reality, a sign of the objective correlation of human feelings and surroundings. In its broader meaning, image is the reflection of the outer world in the consciousness. Verbal image as one of the means of reflecting the reality has its peculiarities; it allows comprehend the world in another way, to show a certain attitude to the surrounding [3, 1].

According to the outstanding scholar R. Zorivchak, verbal images - "microimages" as it is often called, constitutes the basis of the artistic text of every bellet-letter, bringing it the stream of freshness, more picturesqueness and aesthetic beauty, increasing its perceptual value. They are perceived as fundamental and integral elements of the text [3, 51]. R. Zorivchak provides 5 main methods of rendering the semantic and stylistic functions of a verbal image in artistic translation: by choosing full image equivalents, by choosing partial image equivalents, by using loan translation (calque), with the help of semantic-figurative calques and non figurative occasional combination of words [3, 56-63]. This report is based on Joseph Conrad's narratives which can boast of different artistic images, which take one's breath away. They are always different and enchanted. Special place takes his image of the sea. Joseph Conrad's association with the sea established his reputation as an author of exotic adventure. By researching Joseph Conrad's image of sea, it was subdivided into two large groups: *positive image of the sea* and *negative image of the sea*. Positive and negatives images of the sea are consisted of different microimages.

The positive image of the sea is based upon author's timid and romantic attitude towards the sea. This image is always perceptible, which draws the pictures in our mind, raises imagination and helps us to indulge into human soul depth: "*The sea was polished, was blue, was pellucid, was sparkling like a precious stone, extending on all sides, all round to the horizon*" [1, 8].

Negative image of the sea in J. Conrad's novels is based upon author's description of the sea during the heavy storms. The sea is dangerous, unpredictable and inexorable: "*The sea was white like a sheet of foam, like a cauldron of boiling milk*" [1, 9].

On the basis of the research, we can state that translator faced some problems while reproducing sea image in the translation. In some cases a translator chooses not exact image equivalence, but those which is more natural to the target language. Sometimes certain words can be omitted or added. In some cases, translators used too literal translation.

Imagery is a very important part of any literary text. Through imagery texts differ from each other, they acquire original features. You can then assert that the artistic images form the basis of the text which the translator must correctly, clearly and carefully convey during the translation of an artistic work from one language into another.

The translator is the one to decide on the most appropriate way of translation for the reader to grasp the idea of the author, to make it understandable and preserve the spirit and the soul of the original. To render them properly the translator should consider the background of the target audience.

References

1. Conrad Joseph Lord Jim / Joseph Conrad; Project Gutenberg Literary Archive Foundation, 2002. – 176 pp.
2. Зорівчак Р. П. Семантична структура словесного образу : до методології перекладознавчого аналізу / Р. П. Зорівчак // Іноземна філологія. – 1999. – Вип. 111. – С. 218 – 224.
3. Зорівчак Р. П. Словесний образ у художньому перекладі / Р. П. Зорівчак / "Хай слово мовлене інакше..." : Статті з теорії, критики та історії художнього Проблему художнього перекладу // К. : Дніпро, 1982. – С. 51 – 65.
4. Galperin R.I. Stylistic / R.I. Galperin. – Moscow : Vysshaja Shkola, 1981. – 334p.

*А.Гриччина
Харьков*

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИНТЕРПРЕТАТИВНОЙ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА

Одной из основных задач современной лингвистической теории перевода является описание самого процесса перевода, то есть тех действий, которые переводчик осуществляет в процессе анализа текста оригинала и создания результирующего текста. При этом интерес представляет и этап перехода от языка оригинала к языку перевода и дальнейшее использование языка перевода для построения текста перевода.

Интерпретативная теория перевода, разработанная французскими переводоведами Д.Селескович и М.Ледерер, исходит из того, что общение между людьми осуществляется не путем обмена единицами языка, а с помощью речевых высказываний-текстов, обладающих определенным смыслом. Причем смысл текста несводим к простой сумме значений языковых единиц. Именно извлечение смысла из исходного сообщения и перевыражение его в тексте перевода является основной задачей переводчика.

Согласно данной теории, процесс перевода включает следующие этапы: создание текста оригинала понимание переводчиком смысла речи (причем извлекаемый им смысл должен быть идентичен смыслу, вложенному в исходное сообщение автором оригинала) порождение переводчиком текста перевода, воспроизводящего исходный смысл. Как и во многих других моделях перевода, в данном случае переводчик представлен как человек, выполняющий две роли: получателя исходного текста (interpreter/listener) и создателя текста перевода (interpreter/speaker). Центральным этапом в этой модели является этап понимания переводчиком смысла исходного сообщения. Данный процесс представляет собой интерпретацию, то есть извлечение смысла, минуя его языковое выражение.

Интерпретация - это основное понятие в данной концепции, противопоставленное понятию собственно перевода. По мнению Д.Селескович, перевод часто понимается как операция по перекодированию сообщения, что предполагает замену последовательности знаков одного языка последовательностью знаков другого языка. Таким образом, собственно перевод имеет дело с единицами языков. Языки сравниваются и оцениваются с точки зрения нахождения эквивалентов. В отличие от собственно перевода интерпретация имеет дело не с единицами языков, а с идеями, со смыслом, и всячески игнорирует формальные межъязыковые соответствия. Интерпретация предполагает нахождение соответствующего способа выражения данного смысла в данный момент времени и в данном контексте, независимо от того, что этот способ выражения мысли и тот способ выражения той же мысли, который был использован в оригинале, могут нести разные смыслы в иных условиях. Другими словами, интерпретация предполагает выделение значимых смысловых элементов в исходном высказывании и перевыражение смысла средствами другого языка таким образом, что оригинал и перевод могут совпадать по смыслу только в данных условиях и не обязательно включают формальные языковые эквиваленты.

Из вышеизложенного следует, что в процессе перевода переводчик отделяет извлеченный смысл от его языкового выражения, то есть имеет место девербализация сообщения. Девербализация есть осознание переводчиком того, что хотел сказать автор в анализируемом отрезке оригинала. Она состоит в том, чтобы забыть конкретные слова и высказывания, породившие извлеченный из них смысл [2, 42]. Перед тем как создать новое речевое произведение, переводчик сводит сформулированную мысль автора оригинала к мысли, не имеющей языкового выражения. Причем это происходит мгновенно и интуитивно, и в памяти переводчика сохраняется лишь извлеченный смысл, который он и передает в переводе.

По мнению авторов интерпретативной теории, интерпретация лучше всего удаётся переводчику в условиях устного перевода, поскольку у него нет времени подробно анализировать языковую сторону высказывания; он может лишь ухватить основной смысл. Причем, этот смысл понимается переводчиком однозначно в силу предельной однозначности самого высказывания: оно адресуется определенной аудитории с определенным уровнем экстралингвистических знаний, то есть предельно приспособлено к восприятию получателей [1, 103]. Это, однако, не означает, что к письменному переводу интерпретативная теория не применима. Просто при письменном переводе переводчик находится в несколько затрудненном положении: он не имеет непосредственной связи с участниками коммуникации, а перед глазами у него - письменный текст, который может по-разному интерпретироваться получателями с разным объемом экстралингвистических знаний, как и самим переводчиком. Таким образом, именно устный перевод в максимальной мере отражает сущность переводческого процесса, в то время как в письменном переводе эта сущность затемняется.

В.Н.Комиссаров делает вывод, что интерпретативная теория перевода представляет собой попытку подвести теоретическую базу под интуитивное представление устного переводчика о характере своей деятельности [4, 62]. Вместе с тем она не лишена некоторых уязвимых сторон в теоретическом и практическом плане. В.Н.Комиссаров выделяет следующие недостатки интерпретативной теории:

1. Преувеличение роли интуитивно-непосредственного в речи. Интуитивное понимание возможно лишь в отношении сравнительно простых текстов; субъективное ощущение правильности понимания часто не имеет объективных оснований; для выявления всех компонентов реального смысла сложного текста требуется сознательный анализ.

2. Необоснованное возвеличивание устного перевода как наиболее надежного способа передачи смысла оригинала. Известно, что часто устный (особенно синхронный) переводчик в силу экстремальности ситуации перевода довольствуется лишь передачей основной мысли автора, компрессирует смысл исходного текста, допускает пропуски, отклонения, оговорки и ошибки в речи. Напротив, письменный переводчик имеет возможность детально проанализировать смысл оригинала и, следовательно, более полно передавать все содержание оригинала.

3. Неправильное представление о роли языка в создании смысла текста. Действительно, смысл высказывания в конкретном контексте может не сводиться к его языковому содержанию, но он всегда интерпретируется через это содержание и на его основе. Как пишет В.Н.Комиссаров, переводчик «на самом деле ...очень быстро и неосознанно идентифицировал услышанные языковые единицы, интерпретировал их значения по отношению друг к другу и к описываемой реальности и определил языковое содержание высказывания с большей или меньшей полнотой. И лишь после этого или наряду с этим он может осуществить понимание смысла, выводимого из этого содержания...» [4, 43-44].

4. Представление о смысле высказывания как о чем-то мгновенном, неповторимом, создающимся лишь в данный момент коммуникации. Но кроме субъективного смысла любое высказывание должно содержать некоторую информацию, общую для всего языкового коллектива, пользующегося данным языком, иначе общение между людьми и их совместная деятельность были бы невозможны.

Вместе с тем следует отметить и очевидное достоинство интерпретативной теории перевода, а именно: указание на необходимость осуществления девербализации смысла оригинального высказывания как одного из этапов процесса перевода. Представляется, что направленность действий переводчика на «забывание» языковой формы выражения способствует преодолению интерференции в переводе, позволяет переводчику создавать текст перевода в соответствии с нормами и узусом языка перевода. Причем, эта роль девербализации важна и абсолютно реализуема как в условиях письменного перевода, так и устного.

Литература

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение : учеб. пособ. [для студ. фил. и лингв. фак. высш. учеб. заведений.] / И. С. Алексеева. – М. : Издательский центр «Академия», 2006. – 352 с.
2. Бодрова-Гонжемос Т. И. Интерпретативная теория перевода: основные положения, понятия, дефиниции / Т. И. Бодрова-Гонжемос // Социокультурные проблемы перевода. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2006. – Вып. 7. – Ч. 1. – С. 42-51.
3. Брандес М. П. Стиль и перевод. На материале немецкого языка. / М. П. Брандес. – М.: Книжный дом «ЛИБРКОМ», 2009. – 128 с.
4. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): [уч. для институтов и факультетов ин.яз.] / В. Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990 –253с.

*М. Гураль
г. Черновцы*

ОСОБЕННОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ РЕЧЕВЫХ СТРАТЕГИЙ ПЕРЕВОДЧИКА ПОЭЗИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Художественный переводной текст представляет собой индивидуальную реализацию системы языка перевода. В то же время текст неотделим от человека, порождающего или воспринимающего его, поэтому важными являются те исследования перевода, в которых предпринимается попытка связать особенности

индивидуальных речевых стратегий переводчика, выделяемые на основе анализа текстов его переводов, и характеристики его личности. Литература для детей обладает рядом отличительных характеристик – она должна быть интересной, увлекательной, в определенной степени познавательной. К ее характерным признакам относятся динамичный сюжет и юмор, произведения для детей графичны, в каждом маленьком отрывке, в каждой строфе должен быть материал для художника, ведь маленькому читателю свойственно мышление образами, действенное воображение. Читая, ребенок должен рисовать в своем воображении любимых героев. Важен и язык повествования – текст должен читаться легко, что называется на одном дыхании. Заметим, что перевод стихотворений для детей только на первый взгляд позволяет поэту-переводчику довольно свободно обращаться с текстом оригинала. Без сомнений, в этом виде переводческой деятельности как нигде, возможно, необходимо сохранять максимальную близость к форме и духу оригинального произведения; дети прекрасно чувствуют красоту поэтического слова и способны оценить сердцем и интуицией стих ничуть не уступая взрослому читателю или слушателю. При этом перевод поэтического текста вынуждает автора-интерпретатора очень внимательно относиться к выбору лексического материала, к процессу поиска трансформационных замен слов и выражений. Здесь не обойтись без компенсационных приемов в работе со сложными для перевода единицами, без замен их подходящим синонимом, местоимением, перифрастическим оборотом. Перевод детской литературы требует особого внимания к художественному образу и чутья слова, поэтому за него берутся люди, хорошо понимающие его специфику – талантливые детские (и не только) писатели и поэты.

Весьма интересна интерпретация известного стихотворения «Вот какой рассеянный» С.Маршака, выполненная И. Малковичем. Отметим, что в критике находим не весьма лестные отзывы об этом переводе (частая украинизация текста, отход от Маршаковского стиля и т.п.), но нас он заинтересовал, в первую очередь, тем, что это яркий пример адаптации художественного текста с учетом прагматики перевода – ориентации на юного украинского читателя, да и сам И.Малкович назвал свой вариант не переводом в традиционном смысле, а «переспівом». Произведем более подробный анализ поэзии с тем, чтобы определить удачные и не совсем точные варианты перевода, и попробуем оценить степень адекватности переводного текста. Начало оригинального стихотворения содержит информацию о проживании главного героя – *на улице Бассейной*, а переводчик использует не совсем понятный обычному читателю каламбур-характеристику героя – *«ліві двері справа»*. Автор, приближаясь к стилю разговорной речи, для большей выразительности добавляет отдельные лексемы, которых нет в оригинале: *Сел он утром на кровать, Стал рубашку надевать, В рукава просунул руки – оказалось, это брюки [1] // Зранку він хутенько встав, піджака вдягати став, Шусть руками в рукави – з'ясувалось, то штани [2]*.

Оригинальный текст построен таким образом, что рассеянный, собираясь в дорогу, все делает наоборот, часто его действия необъяснимы: он надевает вещи неправильно, обращается к водителю трамвая, путая слова, не покупает билет в кассе вокзала, а бежит за ним в буфет, садится в отцепленный вагон и в результате не понимает, как он находится на одной и той же станции двое суток кряду. Конечно, необходимо быть мастером перевода, чтобы воссоздать этот непростой ряд преобразований, происходящих с главным героем. Так, в переводном тексте вся одежда, которую натягивает на себя рассеянный, изменяется: *пальто* – на *сорочку*, *сорочка* – на *піджак*, *гамаші* – на *пальто*, да и характеристика местоименных конструкций «*Не то!*», «*Не ваши!*» воссоздается отрицанием «*Не так!*». Странные преобразования происходят в дальнейшем переводном тексте: *сковорода*

превращается в *ведро*, которое натягивает герой себе на уши, *шапка* становится *шляпой (капелюхом)*, хотя в оригинале речь идет явно о зиме (валенки и перчатки – атрибут зимнего сезона), прибегая к приему генерализации (замены единицы оригинала с более узким значением единицей с более широким значением), *пятки* заменены лексемой «нога», при этом добавляется и грамматическая замена числа множественного единственным: *Вместо шапки на ходу Он надел сквороду. Вместо валенок перчатки Натянул себе на пятки* [1] // *Поспішаючи в дорогу рукавички взув на ногу, Ну а замість капелюха натягнув відро на вуха*[2]. Вполне реалистичный рассказ в переводе (значительно отличающийся от оригинала) вынуждает маленького читателя поверить в реальность события – усиливает это конкретный номер трамвая 33 (хотя неизвестно, каким маршрутом следует такой трамвай – к вокзалу или нет).

Обращение главного героя к водителю трамвая, такое ярко каламбурное в Маршаковском оригинале, по нашему мнению, воспроизведено в переводе не совсем удачно, ср.: *Глибокоуважаемый вагоноуважаний! Вагоноуважаемый Глибокоуважаний!* в переводе ограничено лишь «*Шановний трампарампарам*», в котором не отражены семы «лицо» и «профессиональная направленность лица». Однако окказиональные «трамвал» и «вокзай» вполне адекватно воспроизведены в переводе. Языковые замены наблюдаем и в дальнейшем тексте перевода: грамматические замены числа (*билет – квитки гарні*), категории рода (*буфет – кав'ярня; квас – кава*), прием конкретизации: *внес узлы и чемоданы, рассовал их под диваны – пан роззява в нього вліз, сім валіз туди заніс*.

Не изменяя принципу приближения рассказа к разговорной речи, переводчик и в дальнейшем использует разговорные лексемы «гульк!», «егей!», от чего повествование только выигрывает: *Зранку – гульк! «Егей!» - жукає – Що за станція питає. Чемний голос відповів: «То є славне місто Львів»* [2] (наблюдаем пример конкретизации – не просто «кто-то говорит», а «чемний голос» (чувствуется львовско-западная культура обращения)). Упоминание украинских городов наблюдаем и в следующей строфе, абсолютно не адекватной тексту оригинала, где переводчик, ориентируясь на своего маленького украинского читателя, ведет рассказ о путешествии героя из Львова и, как оказалось, во Львов: «*Що за станція цікава, Київ, Зміїв чи Полтава?*»*Чемний голос відповів: «То є славне місто Львів»* [2].

Иногда для большей убедительности переводчик прибегает к такому приему, как добавление, например: *Что за шутки! // Що за жарти? Жартувати так не варто*. Последние слова звучат как предостережение и усиливают разочарование героя, когда он узнает о своем неудачном, но длительном во времени путешествии. Довольно часто переводчик становится соавтором текста, а не его интерпретатором, добавляет свое, такое сугубо национальное, украинское, что вызывает доверие у читателей этого незамысловатого рассказа о человеке рассеянном – «про пана роззяву». И становится таким реальным, что речь идет о каком-то жителе Львова, который наслаждается кофе на вокзале и путешествует городами Украины, не столь отдаленными от «славного міста Львів» - Боляхів, Коломия, Ботяхів. Можно спорить и не соглашаться с такой отдаленной трансформацией оригинального текста, но если воспринимать только переводной текст как отдельное творение словесного творчества, то прагматический потенциал – ориентация на украинского читателя – вполне соответствует замыслу автора перевода.

Таким образом, при анализе перевода произведений для детей, следует помнить, что перед переводчиком стоит непростое задание – он должен передать не только эстетическую функцию оригинала, но и воспроизвести все богатство образных языковых средств. Поэтому интерпретируя оригинальный текст, он должен как можно полнее и точнее передать эти образы в переводе и сохранить

прагматическую установку на маленького читателя с тем, чтобы переводной текст читался и воспринимался так же легко, как бы он был создан на языке оригинала.

Литература

1. Маршак С. Стихи, сказки, загадки / С.Маршак. [Электронный ресурс] – Минск, 1961 – с.51-54. – Режим доступа: <http://lukoshko.net/marshak/marsrd%2015.shtml>
2. Малкович І. Отакий роззява (переспів з російської) / [Електронний ресурс] –
3. Режим доступу: http://www.Uaua.info/mamforum_arch/theme/339345.html

К. Дацер
м. Маріуполь

ЗАСОБИ ПЕРЕКЛАДУ РЕАЛІЙ

Відтворення національної своєрідності першотвору є однією з центральних проблем у перекладознавстві. Реалії, як одиниці безеквівалентної лексики, в англomовних прозових творах викликають значні труднощі під час перекладу. Складність полягає в тому, що для перекладу їх не існує відповідників, які б разом з передачею специфічної інформації відображали національний колорит, мали б ті самі конотації емоційного, смислового та стилістичного характеру, що супроводжують реалії в оригінальному тексті.

Актуальність теми наукового пошуку зумовлюється тим, що питання про природу мовних реалій у художніх текстах та засоби, що їх застосовують для перекладу, є недостатньо вивченим. Разом з тим роль слів-реалій у процесі міжкультурної комунікації доволі важлива.

У перекладознавчих працях слово «реалія» як термін з'явилося у 40-х роках ХХ століття. Вперше його вжив відомий фахівець А. Федоров у праці «О художественном переводе» (1941). Багато вчених давали визначення реалії, але, на нашу думку, найповнішою і зрозумілою є дефініція болгарських дослідників С. Влахова та С. Флоріна: «Реалії – це слова і словосполучення народної мови, які відображають найменування предметів, понять, явищ, характерних для географічного середовища, культури, матеріального побуту, або суспільно-історичних особливостей народу, нації, країни, племені, і які, таким чином, постають носіями національного, місцевого або історичного колориту; точних відповідностей на інших мовах такі слова не мають, а отже, не можуть бути перекладені «на загальних підставах», тому що вимагають особливого підходу» [1: 438].

Проблемі вивчення реалій та відтворення їх у перекладі присвячено чимало розгорнутих і коротких мовознавчих та перекладознавчих розвідок. Науковцями, такими, зокрема, як Р. Зорівчак, С. Влахов і С. Флорин, А. Реформатський, В. Уваров, А. Супрун, В. Рєпін, В. Крупнов, запропоновано різноманітні класифікації реалій, досліджувано труднощі, пов'язані з адекватним перенесенням у перекладний текст усього масиву культурної інформації, закодованої в реаліях, що містяться у першотворі. Ґрунтуючись на аналізі численних перекладів літературних творів, українські дослідники (О. Кундзіч, В. Коптілов, Р. Зорівчак, О. Чередниченко та інші) показують шляхи подолання мовних перешкод, зумовлених розбіжностями культур.

Практичний інтерес для нашого дослідження становить частина праці про способи відтворення реалій. Виокремлюють дев'ять таких способів: комбінована реномінація, дескриптивна перифраза, транскрипція (транслітерація), ситуативний відповідник, калькування, гіперонімічне перейменування (генералізація),

транспозиція на конотативному рівні, метод уподібнення (синонімічна заміна) та контекстуальне тлумачення реалій [2: 84–150].

Особливістю реалій є те, що у носіїв певної культури і певної мови з ними пов'язуються такі фонові знання та асоціації, які на певному етапі міжнародних та міжмовних контактів можуть бути відсутніми у носіїв інших культур і мов. Під час перекладу реалій виникає, з одного боку, потреба підкреслити їх особливий колорит, іноді унікальність, а з другого – певним чином передати їх значення і типові для носіїв мови джерела асоціації, уникаючи, наскільки це можливо, багатослів'я.

Наприклад, працюючи над створенням україномовної версії відомого роману «Джен Ейр» англійської письменниці Ш. Бронте, Петро Соколовський вдало застосовував більшість вищезазначених способів. **Генералізація:** «I was all day in the storeroom [...] learning to make *custards* and *cheese-cakes* and *French pastry*, to truss game and garnish dessert-dishes» – переклад П.Соколовського: «[...] вчили мене робити креми, наполеони, пиріжки з сиром, смажити птицю й прикрашати десертні страви». «Custard» – англійська солодка підлива, схожа на крем; «cheese-cake» – торт з прослойкою із сиру; «French pastry» – французьке печиво.

Контекстуальне тлумачення: «Dowager» – це не звичайна вдова, а шляхетна і багата вдова. Це було сказано про матір красуні Бланш Інгрем. П.Соколовський, а за ним і У.Григораш, вдало доповнили – «вдова лорда».

Контекстуальна заміна: О.Сліпа переклала назву модної в ті часи тканини "cashmere" – кашмір. З неї робили шалі – ознаку пишного вбрання. Транслітерація не викликала асоціації з шалями, як це сприймалося в оригіналі. Доречною виявилась заміна кашміру шовками у перекладі П.Соколовського, тому що шовки в українській культурі є більш звичними для позначення розкошів.

Література

1. Влахов С. Непереводимое в переводе. Реалии / С. Влахов, С. Флорин // Мастерство перевода, 1969 : сб. статей. — Москва : Сов. писатель, 1970. — С. 432–456.
2. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англійських перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. — Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. — 216 с.
3. Бронте Ш. Джен Ейр: [роман] / Шарлотта Бронте; [Пер. з англ. П. Соколовського]. — Харків: Фоліо, 2004. — 479 с.

А.Коваль
м.Рівне

АЛГОРИТМ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНОГО МАШИННОГО ПЕРЕКЛАДУ

Перекладом називається процес та результат створення на основі вхідного тексту однією мовою рівноцінного йому в комунікативному відношенні тексту іншою мовою. При цьому комунікативна рівнозначність, або еквівалентність, розуміється як така якість тексту перекладу, котра дозволяє йому виступати в процесі спілкування носіїв різних мов у ролі повноправної заміни вхідного тексту (оригіналу) в сфері дії мови перекладу. [1]

Час від часу, люди, які мають потребу у швидкому перекладі тексту, віддають перевагу різним машинним перекладачам, і не звертаються до професійного бюро перекладів. У кожного своя причина: хтось прагне до економії, як засобів, так і часу, а хтось більш довіряє сучасним технологіям. Хтось розраховує на електронні програми в надії, що вони зможуть достовірно перекласти стандартизовані тексти, наприклад, якийсь технічний документ. В цьому й полягає актуальність теми, адже сьогодні комп'ютер заміняє людині книжки, енциклопедії, а також допомагає у

розв'язанні багатьох задач. Тому мета- охарактеризувати комп'ютер як перекладач, машинний переклад та в чому він полягає, труднощі, що виникають при перекладі та способи їх подолання.

Для здійснення машинного перекладу в комп'ютер вводиться спеціальна програма, що реалізує алгоритм перекладу, під яким розуміється послідовність певних дій над текстом для знаходження перекладних відповідностей у парі мов при заданому напрямку перекладу (з однієї конкретної мови на іншу).

Опрацювання тексту для перекладу поділяється на шість етапів.

I. Остаточне визначення жанру тексту. При визначенні жанру художнього тексту необхідно особливу увагу звернути на наявність у ньому емоційно-образних мовних засобів та специфічних висловлювань персонажів твору. Важливе значення має наявність у тексті так званої високої книжної лексики, тобто відхилення. Та здійснюється оцінка перекладу тексту.

II. Оцінка тексту щодо наявності в ньому індивідуальних особливостей мови того чи іншого автора. Якщо текст має досить виразну мовну індивідуальність, то такий текст вважається важким для перекладу.

III. Оцінка тексту щодо наявності в ньому функціонально-смислових типів мовлення, таких як текст-опис, текст-міркування, текст-роздум тощо.

VI. Оцінка тексту щодо наявності в ньому потенційних помилкових зв'язків.

V. Оцінка тексту щодо наявності в ньому спеціальної термінології.

VI. Оцінка завершеності тексту, його цілісності - логічної завершеності подій та розвитку думки автора тексту. Перед початком роботи над текстом треба уважно опрацювати матеріал та визначити ті складнощі, які будуть траплятися при редагуванні машинного перекладу.

У програмістів немає математичної моделі перекладу, так як до сьогодні ніхто не зміг докладно описати, як перекладає людина. [2]

З практичної точки зору, маючи на увазі якість результуючого тексту і його відповідність вихідному, програми машинного перекладу поділяють на 3 категорії:

1. повністю автоматизований переклад;
2. автоматизований переклад за участі людини;
3. переклад, який виконаний людиною з використанням комп'ютера.

Програми машинного перекладу першої з названих категорій є справою далекого майбутнього, оскільки в загальному вигляді не вирішені проблеми автоматичного розуміння, перекладу та синтезу текстів.

Поставленні завдання найчастіше виконують в такій послідовності:

1) створення файлу словника словоформ, на базі якого працює перекладач - текстового документа зі списком всіх статей, кожна словникова стаття включає слово одною мовою і еквівалентний йому другою мовою варіант;

2) розробка самої програми перекладача, що працює за наступним алгоритмом:

- запит та одержання тексту, який набраний користувачем з клавіатури,

- поділ отриманого тексту на окремі слова,

- пошук в алфавіті словника слова взятого з тексту, введеного з клавіатури (пошук ведеться до кінця файлу: якщо необхідне слово знайдено, функція повертає його переклад, в іншому випадку – слово буде повернуто функцією в тому вигляді, в якому було);

3) розробка модуля програми, призначеного для внесення змін у файл словника (на цьому етапі користувачеві пропонується ввести з клавіатури слово англійською мовою і його російський еквівалент, після чого оригінал і переклад заносяться в файл словника).

Як пілотний проект була розроблена програма мовою C ++ в середовищі Builder 6 в консольному режимі.

Розроблена система автоматизованого підрядкового перекладу задовільняє лише переклад елементарних текстів і не може бути використана для серйозної наукової роботи, тому вимагає навіть мінімального лінгвістичного аналізу тексту. Однак дана система є прекрасним досвідом роботи з середовищем Borland C++ Builder 6 в лінгвістичному аспекті і першою сходинкою у створенні більш функціональних систем машинного перекладу.

Більшість людей, що мають доступ до мережі Internet, використовують такі перекладачі: 1) «Promt/Stylus» й «Сократ» - серед професійних перекладачів добре відома TRADOS; 2) система SYSTRAN - розроблена й підтримувана компанією SYSTRAN Software Inc та 3) Google Перекладач, або Google Translate — сервіс компанії Google, що дозволяє автоматично перекладати слова, фрази та web-сторінки з однієї мови на іншу.

Зупинимось на останній – Google використовує власне програмне забезпечення для перекладу із застосуванням підходу статистичного машинного перекладу. Компанія Google тепер виділяє 12 стадій розширення свого сервісу з перекладу, а саме:

- початок: з англійської на французьку, з англійської на німецьку, з англійської на іспанську, з французької на англійську, з німецької на англійську, з іспанської на англійську, з французької на німецьку, з німецької на французьку;
- 2-га стадія: з англійської на португальську, з португальської на англійську;
- 3-тя стадія: з англійської на італійську, з італійської на англійську;
- 4-та стадія: з англійської на китайську (спрощену), з англійської на японську, з англійської на корейську, китайську (традиційну) на англійську, з японської на англійську, з корейської на англійську;
- 5-та стадія: з англійської на російську, з російської на англійську;
- 6-та стадія: з англійської на арабську, з арабської на англійську;
- 7-ма стадія (запущено у лютому 2007 р.): з англійської на китайську (традиційну), з китайської (традиційної) на англійську, китайські (з спрощеної на традиційну), китайські (з традиційної на спрощену);
- 8-ма стадія (запущена у жовтні 2007 р.): система машинного перекладу Google використовує усі 25 мовних пар;
- 9-та стадія: англійська -> хінді BETA, хінді -> англійська BETA;
- 10-та стадія (починаючи з цього етапу переклад можна здійснювати між двома різними мовами): болгарська, хорватська, чеська, данська, голландська, фінська, грецька, норвезька, польська, румунська, шведська;
- 11-та стадія (25 вересня, 2008): каталонська, філіпінська, гебрайська, індонезійська, латвійська, литовська, сербська, словацька, словенська, в'єтнамська та, після помаранчевої революції, коли про Україну заговорив весь світ – українська;
- 12-та стадія (30 січня 2009 року): албанська, естонська, галісійська, угорська, мальтійська, тайська, турецька.[3]

Список мов в майбутньому планується розширювати. Останнім часом в цій галузі досягнуто значних успіхів.

При автоматичному перекладі текстів існує декілька проблем, які слід пам'ятати перекладачеві. Електронний перекладач справляється з перекладом слів у множині й однині, але є певні труднощі в перекладі відмінків і постановки дієслів у потрібне число.

Отже, машинний переклад – не ідеальний, але програми оновлюються та стають доступними для широкого загалу.

1. Мацак Ж.Г., Скоробогатова Т.І. Машинний переклад та його специфіка / Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Освіта і наука без меж - 2009» Випуск 14. Філологічні науки.: Пшемишль. Наука і студія – с. 69-71.

2. Сокурко А. Майбутнє машинного перекладу // Комп'ютерра, 2002, № 21. - с. 26-37.

http://uk.wikipedia.org/wiki/Google_%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D1%87

N. Loiko

Lviv

RECREATION OF UNIVERSAL AND NATIONAL SYMBOLS OF D. BROWN'S NOVEL *THE LOST SYMBOL* IN THE UKRAINIAN TRANSLATION BY V. HORBAT'KO

The problem of rendering symbols poses a challenging task for a translator. Rendering from one particular culture into another, a translator faces problems which are the result of the differences in culture-specific habits, expectations, norms and conventions.

The overall **aim** of this research is to study specific features and translation strategies of rendering universal and national symbols while analyzing Volodymyr Horbat'ko's translation of the novel *The Lost Symbol* by Dan Brown and its original. Functions of symbols in artistic texts and the problems of their adequate reproduction in target text are to be thoroughly investigated and considered from translation studies perspective.

As was defined by researcher O. Shelestiuk, symbol is a multi-notional conventional sign with a hierarchy of meanings, where the direct meaning constitutes the first layer of sense and serves as a basis for the indirect (secondary) meaning. Moreover, symbol is ruled by a habit, a more or less systematic set of associations, which ensures its interpretation. It always penetrates vertically through all cultural strata coming from the past and going into future. Being codified in context of different cultures, symbol has various meanings [5].

Symbolic structure of a text constitutes the deep structure, revealing the picture of the world represented in a text no less effectively than the author's statements. Symbolism is one of the many literary techniques employed in *The Lost Symbol*. The function devoted to a symbol in the novel is versatile and of paramount importance. Symbols appearing throughout whole text are not only integral component of the plot on surface structure but also a guide to the comprehension of the text on deep structure. Dan Brown's novel *The Lost Symbol* comprises both universal and national symbols. Nevertheless, it should be mentioned that both types acquire author's individual marking and actualization of specific connotations.

Within symbolism of the very work we can define various symbolic systems or codes. National symbols are mostly those connected with history, heraldry, architecture, etc. of the U.S.A. However, universal symbols can be found in the text more often than national. Since *The Lost Symbol* is based on Freemasonry, most of universal symbols are dedicated to the very theme. These symbols can manifest themselves in Masonic architecture, regalia, art, jewelry, rituals etc. Furthermore, Brown's thriller is saturated with great mythological symbolism. Symbols are concealed in the names of Greek and Roman gods, architecture, religion and historic events. In addition, the peculiarity of the given novel is that mythological symbolism is intertwined with religious symbols. Throughout the text we encounter with the references to biblical personalities, events, architecture or objects depicted in the Old and New Testament. Thus, for a translator it is indispensable to interpret and render adequately or provide with additional explication all symbolic elements present in the text.

While studying symbols in terms of methods of their translation, we relied on some fundamental works by professor R. Zorivchak where she has elaborated the profound system of techniques of rendering realia and phraseological units that are universal and can be applied towards any problem of translation studies. According to the researcher, the notions of realia and phraseological unit that at the same time can often be symbols are

translated through the following methods: *transliteration (transcription)*, *hyperonymic renomination*, *descriptive paraphrase*, *combined renomination*, *loan translation*, *transposition on connotative level*, *assimilation (translation by analogues)*, *situational correspondence (contextual translation)* and *contextual explication* [3, 93].

Having collected and analyzed corpus of eighty three universal and national symbols, we have concluded that V. Horbat'ko applied various techniques. Some of them were successful, some not so much. First of all, we should note that numerous symbols were given a simultaneous explication within the very text by the author himself. In case of these symbols, the translator almost always managed to render a symbol as well as its explication accurately. Then, most universal symbols were translated adequately either making a loan translation, or giving an additional explication which sometimes is provided in footnotes. The need of this explication can be elucidated by the fact that even universal archetypal symbols can become modified by author's style and intentions.

However, there were occurrences when V. Horbat'ko considered it unnecessary to explain or define symbols which are not so familiar for ordinary Ukrainian readers. Moreover, we can observe losses of translation when not all associations and intentions coded in certain symbolic meanings are revealed.

Therefore, on the basis of our research it can be concluded that the most acceptable way of translation is either loan translation or loan translation with additional explication that at times can be provided in footnotes.

That is why we have classified translated symbols of *The Lost Symbol* according to the method of rendering applied by V. Horbat'ko as well as its result and effect made on the target readers into four categories: symbols and author's explications rendered adequately, loan translation of symbols, loan translation of symbols with additional explication provided by the translator and losses of translation that require additional explication.

As we have already stated, there are many symbols accompanied with their explication in the very text. Mostly, symbols of the Freemasonry contain such inherent definition provided by the author. Let us consider, for example, a common and very important in the text Masonic symbol - Ancient Mysteries:

*“The Hand of the Mysteries is a formal invitation to pass through a mystical gateway and acquire ancient secret knowledge — powerful wisdom known as **the Ancient Mysteries**... or the lost wisdom of all the ages”* [4, 78] /

*“«Таємнича рука» є офіційним запрошенням пройти містичну браму і здобути древнє знання – могутню мудрість, відому як **древні таємниці**...або ж втрачену мудрість усіх часів”* [1, 106].

According to the Freemasonry, the Ancient Mysteries refer to that body of teachings which has existed since time immemorial and contain the entire clue to the evolutionary process, hidden in numbers, in ritual, in words and in symbology. They veil the secret of man's origin and destiny, picturing to him, in rite and ritual, the long, long path which he must tread, back into the light. Masonry is closely related to the restoration of the Mysteries and has held the clue down the ages to that long awaited restoration.

In Ukrainian version the Ancient Mysteries were translated as *древні таємниці*. The English word “*ancient*” has many correspondences in our language, including “стародавній”, “давній” or “античний”. However, V. Horbat'ko resorted to rarely used word “*древній*” and he was successful in his choice. However, it can be argued whether the word “*таємниці*” is a proper translation. The word “*mysteries*”, indeed, can be translated as “таємниці” but it has also another equivalent “містерії”. Thus, the difference between these two notions is in the range of their meanings. According to the Dictionary of Ukrainian language, the word “*таємниця*” means only something kept hidden or unrevealed, whereas besides being unrevealed the primary meaning of the word “*містерія*” is a secret religious rite believed in the ancient world to impart enduring bliss

to the initiate. So, the expression “древні містериї” could reveal the connection between the Masons and the ancient cults, hence, providing more adequate translation. For a comparison, the Russian version of the translation of the Ancient Mysteries is “Мистерии древности” [2, 44]. It has a proper translation of the word “mysteries”, however, the very phrase is modified. The interesting thing in this version is that the term is capitalized, as in English.

Therefore, the discussed universal and national symbols are eternal and changeable at the same time, combining both universal invariable meanings and their variants. They are different with every nation and every individual on the level of deep comprehension. The knowledge of symbolism can help to interpret the picture of the world and the way of thinking of a nation, as well as its aesthetic and moral ideals. Thus, the utmost task of a translator consists in taking into account national peculiarities of a symbol as well as its contextual variability.

References

1. Браун Д. Втрачений символ [Текст] / Д. Браун ; пер. з англ. В.Горбатюка. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – 608 с.
2. Браун Д. Утраченный символ / Д. Браун ; пер. Е. Романова, М.Десятова. – Москва : АСТ, 2010. – 576 с.
3. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.
4. Brown D. The Lost Symbol / D. Brown. – New York, Doubleday, 2009. – 528 p.
5. Shelestiuk H. V. Semantics of Symbol / H. V. Shelestiuk // Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies. – 2003. – Vol. 144-1/4. – P. 233-259.

*Т. Новікова
м. Чернівці*

ПРОБЛЕМА НЕПЕРЕКЛАДНОСТІ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ

Художній переклад давно став важливим складником в розвитку суспільно-естетичної свідомості, потужним чинником взаємодії літератур і культур, що здійснюється не тільки на рівні пізнання особливостей культури іншого народу, а й на рівні взаємовпливу та взаємопроникнення проблематики, стилів, жанрів.

Потреба суспільства в перекладі існує з давніх часів, коли єдине плем'я розпалося на багато інших племен, кожне з яких мало свій діалект або наріччя, і людям різних народностей потрібно було спілкуватися. Людей, які розуміли тих і тих та за посередництва яких відбувався акт спілкування, було небагато. Це й були перші перекладачі [1, с. 39].

З появою письменності, окрім усних перекладачів, з'явилися й перекладачі, що перекладали різні релігійні та ділові тексти. З самого початку переклад виконував лише соціальну функцію, пізніше взаємовплив двох мов давав змогу збагатитися тій і тій літературі та культурі [6, с. 321].

Перекладачі античності першими почали активно обговорювати питання про максимальне наближення перекладу до оригіналу. У ранніх перекладах Біблії чи інших творів, які вважали священними або зразковими, можна спостерегти спроби буквального перекладу оригіналу, що приводило до часткового, а інколи навіть і до повного нерозуміння перекладу. Тому пізніше деякі перекладачі намагалися теоретично обґрунтувати право перекладача на велику свободу щодо оригіналу, потребу відтворювати не букву, а зміст або навіть загальне враження про оригінал. Навіть у перших теоретичних спробах про мету перекладу зазначено, що буквальний і вільний переклад можливий, якщо в ньому необхідно відтворити той самий ефект впливу на читача, що й на читача оригіналу [3, с. 102].

Цікаво й те, що навіть дуже добрий переклад інколи не вважають за переклад, про вдалий переклад зазвичай говорять як про конгеніальний. М. Гоголь у такому

разі порівнював перекладача з невидимим, прозорим склом. Прикладом можуть слугувати переклади В. Чуковського, які, за словами В. Белінського, навіть не можна назвати перекладами, оскільки читач перекладу їх повністю сприймає так само, як і читач оригіналу [4, с. 2].

Стосовно питання, чи можна так само точно передати думки однієї мови мовними засобами іншої, у науці існують два протилежні погляди. Щодо першого погляду, що має назву „теорія неперекладності”, то повноцінний переклад з однією мови на іншу взагалі неможливий, оскільки засоби вираження мов занадто різні, у такому разі переклад є лише слабким й недосконалим відображенням оригіналу. Другий погляд, характерний для більшості дослідників, полягає в тому, що будь-яка розвинута національна мова є достатнім засобом спілкування для повноцінної передачі думок іншою мовою; такий погляд виправданий особливо щодо східнослов'янських мов. Практика перекладачів доводить, що будь який твір можна повноцінно (адекватно) перекласти українською або російською мовами й зберегти всі стилістичні особливості, властиві певному авторові.

Отже, саме існування перекладу є доказом того, що він можливий у будь-якому разі. Відповідно адекватний переклад художнього твору також можливий. Більше того, існують переклади письменників, яких називають майстрами слова і які за всіма параметрами перевершують оригінал, однак таких перекладів дуже мало [1, с. 95].

Кожний перекладач художнього твору по-своєму вирішує проблему мовного перекладу: точність чи краса (*fidelity or beauty*). Варто зазначити, що термін „точність” науковці по-різному трактують. Так, одні перекладачі вважають, що текст перекладу потрібно наблизити до мови перекладу, мислення й культури її носіїв, тобто передати „дух” рідної мови й звички, властиві вітчизняному читачеві; інші – наполягають на тому, щоб привчити читача сприймати інше мислення, іншу культуру і для цього інколи потрібно навіть нехтувати рідною мовою. Перша вимога властива для вільного перекладу, друга – для перекладу дослівного, буквального. В історії культури ці два види перекладу заміняють один одного [3, с. 48].

Художній переклад текстів вимагає пошуків, вигадок, кмітливості, винахідливості, співпереживання, розкриття творчої індивідуальності перекладача. Для того, щоб бути хорошим перекладачем художніх творів, потрібно вміти писати рідною мовою; не випадково найліпші перекладачі – поети й письменники, навіть якщо вони й не знають досконало мови оригіналу. Адже не лише професіоналізм і високий рівень компетентності, але й талант автора є найважливішими факторами, що впливають на якість перекладу художньої літератури.

Отже, хороший перекладач є своєрідним творцем. Відомо, що найвищим досягненням творчості актора є не відступ від задуму драматурга, а його втілення. Однак кожен талановитий артист по-своєму вирішує це завдання: те саме можна сказати й про досвідченого перекладача, творчість якого полягає у своєрідній інтерпретації оригіналу, а можливість інтерпретації полягає в різноманітні перекладацьких рішень [4, с. 61–62].

Т. Казакова пише про ролі, які, залежно від ситуації, вибирає собі перекладач. Інколи він стає зятим супротивником автора, оскільки занадто захоплюється ідеєю створити рівноцінний текст, сприйняття якого читачем перекладу буде таким самим, як і читачем оригіналу, але при цьому текст перекладу відрізняється від вихідного тексту своїми лінгвістичними, образними та культурними особливостями; інколи – ревним прибічником, який точно й скрупульозно відтворює текст оригіналу мовою перекладу в найдрібніших деталях; а інколи виконує роль просвітника, який вирішує сам, що і як потрібно перекладати, беручи до уваги те, як сприйматиме переклад читач. Такий перекладач-просвітник часто застосовує різного роду трансформації, відкидає якусь частину матеріалу, щоб зберегти цілісність змісту, відображену в

оригіналі, він не претендує на роль суперника чи прибічника автора, а вважає, що ліпше стати невидимим, прозором заради читача. Саме такий перекладач створює художній текст, зрозумілий читачеві [5, с. 232].

На думку багатьох дослідників, якісні переклади можуть фіксувати певні зміни порівняно з оригіналом, якщо ці зміни потрібні для відтворення певного образу, якщо метою є створення аналогічної оригіналу єдності форми та змісту на матеріалі іншої мови. Однак від обсягу таких змін залежить точність перекладу – а саме мінімум таких змін дає змогу говорити про адекватний переклад [2, с. 125].

Отже, якими не були б висновки перекладачів з приводу того, яким повинен бути переклад, давно відомо, що переклади, занадто близькі до оригіналу або занадто далекі від нього, – невдалі. Повинна існувати певна золота середина, що створює баланс між усіма зусиллями й спробами перекладача. І якщо в певний період часу, у певному місці переклад виконує всі свої функції, значить, такий переклад можна вважати якісним. Як тільки переклад з будь-яких причин перестає виконувати свої функції, його варто замінити іншим варіантом перекладу.

Література

1. Алтайбаева Д. Мир перевода / Д. Алтайбаева. – Астана : Лотос-Астана, 2008. – 125 с.
2. Бархударов Л. Язык и перевод / Л. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975 – 240 с.
3. Брандес М., Провоторов В. Предпереводческий анализ текстов / Брандес М., В. Провоторов. – 3-е изд., стереотип. – М. : НВИ-Тезаурус, 2001. – 224 с.
4. Джваршейшвили Р. Психологическая проблема художественного перевода / Р. Джваршейшвили. – Тбилиси : Мецниереба, 1984. – 236 с.
5. Казакова Т. Imagery in Translation. Практикум по художественному переводу / Т. Казакова. – Спб : Союз, 2003. – 320 с.
6. Паршин А. Теория и практика перевода / А. Паршин. – М.: Высш. шк., 2008. – 422 с.

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНІ ТА КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ МОВНИХ ОДИНИЦЬ РІЗНИХ РІВНІВ

О. Гаврилюк
м. Маріуполь

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ СТРАХ СТАТИВАМИ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Стативи вербалізують концепт страх. Стативи – це слова категорії стану, які позначають фізичний або психологічний стан, часто з модальним фарбуванням. Чотири лексеми, що об’єктивують психічний стан страх зареєстровані сучасними тлумачними словниками й мають спільне семантичне значення: *afraid* ‘переляканий’, *aghast* ‘переляканий’, *afraid* ‘переляканий’.

Синонімічні, з погляду традиційної семантики, стативи не є взаємозамінними еквівалентами, оскільки вони містять відтінки семантичних відмінностей, завдяки чому накладається ментальна образність мовця, наприклад: “*It only means the wind gets too strong and the storks are afraid their nests will be blown away.*” (Irving Stone “*The Greek Treasure*”, p.251); *That personage stood aghast.* (Charlotte Bronte “*Shirley*”, p.441) [2].

Приклади засвідчують, що дві мовні одиниці можуть викликати один і той самий концептуальний зміст, хоч вони й семантично різняться через мотиви вибору, носіями яких виступають [2].

Комплексний характер стативів, що пояснюється його приналежністю до сфери психіки й ментальності, зумовлює появу ад’єктивних стативів у художньому тексті. Поряд із уже зареєстрованими одиницями категорії стану відзначено появу слів *adread* та *affrighted*: *But when so they have found respite, being gathered within the wall; for I am adread lest yon baneful man leap within the wall.* (Irving Stone “*The Greek Treasure*”, p.183); *Her little fingers fastened on his arm: she spoke and was affrighted.* (Charlotte Bronte “*Shirley*”, p.593) [2].

Так, стативи, які означають стан *adread* та *affrighted* виражають значення “*filled with fear, frightened*”, а відтак є новими представниками синонімічного ряду *afraid* / *aghast* / *afraid*. На основі аналізу словникових дефініцій припускаємо, що статив *adread* є похідним від основи *dread* [3]:

dread ‘лякатися’, *v.t. and v.i.*; *dreaded, pt, pp*; *dreading, ppr.* [ME. *dreden*, to fear; AS *ondrædan*, *a-drædan*, to fear, to be afraid of.] 1. to fear intensely; to be in fearful apprehension or expectation of; 2. to regard with awe [Arch.]

dread, ‘*жах*’ *n.* 1. great fear and continued alarm in anticipation of impending evil or danger; 2. an overpowering horror or fright; as, a dread of snakes; 3. fear mixed with respect and awe; 4. one who or that which is feared or revered; 5. doubt [Obs.]

dread, ‘*наляканий*’ *adj.* 1. dreaded or dreadful; terrible; frightful; 2. solemn; awesome; inspiring awe or reverence; as, *dread* sovereign[3].

Інше слово із цього синонімічного ряду – це, за походженням, дієприкметник дієслова *affright*, що еволюціонував і набув ознаку статива:

affright ‘*лякати*’(- *frit*), *v., v.t*; *affrighted, pt., pp.*; *affrighting, ptr.* [ME. *afrighten*; AS. *afyrhtan*, to terrify.] 1. to impress with sudden fear; to frighten; to terrify or alarm. [Arch.]

Як засвідчив аналіз вибірки текстових фрагментів художньої літератури абсолютною семантичною домінантою аналізованого ряду є статив *afraid*, далі за частотністю в порядку спадання розташувались *aghast*, *adread*, *affrighted*. Оскільки психічний стан характеризує психічну діяльність не загальною, а індивідуальною, то стан страху в однієї людини може виявлятися у психічному збудженні, а в іншій – у психічному заціпенінні. Це пояснює множинність засобів об’єктивації психічного стану та мотивує варіативність властивих їм модифікаторів [2].

На прикладі статива *afraid*, притаманні йому модифікатори можна розкласифікувати за ступенем інтенсивності: IV ступінь: *terribly, mortally, horribly* ← III ступінь: *too, more, very much* ← II ступінь: *so, really, truly, seemingly* ← I ступінь: *almost, half, practically, slightly* [2].

Так, інтенсифікатори I ступеня лише підкреслюють основне значення *afraid*, наприклад: “*Ger moving,*” *he said, half afraid the man might be crazy and make another rush.* (Allan Sillitoe “*Key To The Door*”, p.398) [2].

Інтенсифікатори II ступеня надають, певною мірою, упевненості у висловленому твердженні, наприклад: “*Aren’t you really afraid of blood?*” *the other persisted, a sneer all over his face.* (D.H. Lawrence “*Women In Love*”, p.88) [2].

Прислівники, які можна віднести до інтенсифікаторів III ступеня, дещо посилюють значення наляканості та страху, наприклад: ... *Relive scenes from a blood-soaked and glorious military career, usually to the acute embarrassment of friends and sycophants who were either too loyal or too afraid to tell him the truth.* (James McGee “*Ratcatcher*”, p.273) [2].

Інтенсифікатори IV ступеня перетворюють значення стану остраху в стан панічної нажаханості та смертельного страху й, відтак, є інтенсифікаторами посиленого твердження, наприклад: *Ruth, of course, had been in the offing all this time, when Phoebe, of whom she was mortally afraid, was out of the way.* (Monika Dickens “*Thursday Afternoons*”, p.115) [2].

Отже, виявлення семантичного ряду стативів на позначення страху, який містить не лише традиційні, зареєстровані словниками одиниці, а й оновлений ад’єктивними стативами, які виявлені в процесі аналізу текстових фрагментів художньої літератури. Аналіз прикладів, не зважаючи на семантичну синонімічність стативів стану *adread / affrighted / afraid / aghast / afeard*, виявив їх відмінності, які проявляються в процесі ментального конструювання. Домінанта аналізованого семантичного ряду *afraid* ‘переляканий’, навіть будучи часто вживаною, щораз втілює поняття образності, послуговуючись набором модифікаторів різного ступеню інтенсифікації.

Література

1. Лангаккер Р. У. Когнитивная грамматика.: РАН. Институт научной информации по общественным наукам / Р. У. Лангаккер – М.: [б. и.], 1992. – 56 с.
2. Шелудченко С. Б. Реалізація концепту страх словами категорії стану в англійській мові / С. Б. Шелудченко. // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 9 (268), Ч. II, 2013.
3. Webster Universal Dictionary. Unabridged International Edition Colour Illustrated. – New York: Harver, 1993.

K. Gudko
Mariupol

DIE BESONDERHEITEN DER INTEGRATION ENGLISCHER VERBEN IM DEUTSCHEN

Mit der zunehmenden Internationalisierung in Deutschland kommt es zu einer stetig steigenden Verwendung von Anglizismen (Angloamerikanismen). Diese sind fast alltäglich geworden und man kann fast nicht mehr von Fremdwörtern reden, weil die Wörter auch wegen der verbreiteten Englischkenntnisse der Deutschen gar nicht mehr als so fremd empfunden werden. Sie spiegeln Moderichtungen, Kulturwandel, wissenschaftliche und technische Entwicklung wider.

Die **Zielsetzung** der Arbeit ist die Erforschung der Integration englischer Verben und die Besonderheiten der Existenz ihrer morphologischen Formen im Deutschen.

Die **Aktualität** dieses Themas liegt an dem aktuellen Trend zur Internationalisierung englischer Wörter, der auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Zusammenlebens wahrnehmbar ist. Englische Fremdwörter, nämlich Englische Verben in unterschiedlicher Form und Gestalt sowie ihre Integration in das Deutsche sind eine Thematik, die in der Sprachwissenschaft große Aufmerksamkeit erfährt. Diese Erforschung widmet sich der morphologischen Integration der Verben aus dem Englischen.

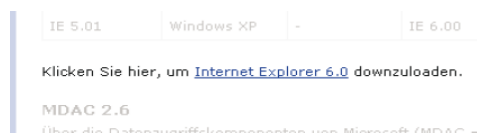
Wenn englische Verben im Deutschen verwendet werden, müssen sie in irgendeiner Form in das deutsche Flexionsschema integriert werden. Man fasst einige der bedeutendsten Formen anhand des Beispiels *to manage* zusammen: *ich manage*, *du managst*, *er managt*, *wir managen*, *ihr managt*, *sie managen*. Verben aus dem Englischen werden nach der schwachen Deklination konjugiert, d.h. sie bilden bei gleich bleibendem Stammvokal das Präteritum mit *-t-* und haben im Partizip II die Endung *-t*: *to mobben*: *mobbt - mobbte - gemobbt*. Sie erhalten prinzipiell die Endungen, und wenn es nötig ist, wird der Endkonsonant verdoppelt, z.B. *to scan* – *scannen*. Das zweite Partizip kann als Adjektiv verwendet werden – z.B. das *geleaste* Auto, des *geleasten* Autos. Im Deutschen gibt es auch verbalisierte Substantive: *Boom – boomen*, *Coach – coachen*, *Deal – dealen* [1, 30].

Englische Verben können eine Bereicherung sein, insbesondere wenn es im Deutschen kein entsprechendes Wort zu geben scheint (z.B. *brainstormen*), wenn das Verb verwendet wird, um einen Teilbereich der Bedeutung eines deutschen Wortes zu spezifizieren (*dealen = mit Rauschgift handeln*) oder wenn das Verb kürzer und prägnanter ist als die einheimische Variante (*babysitten = auf ein Kleinkind aufpassen*). Aber die Schwierigkeiten entstehen, wenn Fremdwörter alternative Formen zulassen, die zu Unsicherheiten im Gebrauch führen [2, 44].

Der Ausgangspunkt und Grund für das ursprüngliche Interesse an der Thematik war im offensichtlichen Problem der unklaren Entscheidung bei der Frage nach der Trennbarkeit bzw. Untrennbarkeit komplexer Verben zu finden: bei der Arbeit mit dem Betriebssystem Microsoft Windows XP wird von Zeit zu Zeitempfohlen, Aktualisierungen an dem Programm vorzunehmen und neue Softwarekomponenten herunterzuladen:



Auf der Internetseite selbigen Softwareherstellers wird der User bei der Suche nach der Downloadmöglichkeit für ein Programm folgendermaßen aufgefordert:



Da auch hier deutsch-englische Mischformen auftreten, sind bei einem Verb bis zu fünf Varianten möglich, z.B. *downgeloadet*, *downgeloaded*, *gedownloadet*, *gedownloaded*, *downloaded*. Diese zwei Verwendungsarten des komplexen Verbs *downloaden* legen die Vermutung nahe, dass die Integration komplexer englischer Verben ins Deutsche nicht immer nach festen morphologischen Mustern und unproblematisch verläuft [2, 45].

Insbesondere in den Wortfeldern der Technik, der Wirtschaft, der Musik, der Mode und des Sports haben in den letzten zwei Jahrzehnten zahlreiche neue Anglizismen Eingang in die deutsche Gebrauchssprache gefunden. Darunter befinden

sich viele mehrgliedrige Verben, die nicht so einfach in das Regelwerk der deutschen Sprache einzupassen sind. Sie sind aus englischen Verben – überwiegend aus phrasal verbs – Nomen oder Nomen-Verb-Verbindungen entstanden und bilden Formen wie *mountainbike* (aus *mountain* + *bike*), *crossboarden* (aus *cross* + *board*) oder *inlineskaten* (aus *in* + *line* + *skate*). Englische phrasal verbs werden regelmäßig als präfigierte Formen entlehnt wie z.B. *outsourcen* aus *to source sth. out* [2, 51].

Es sind auch eine Reihe von deutschen Präfixen und Partikeln, die die Verben dabei semantisch erweitern oder differenzieren, z.B. aus dem Wort „*checken*“ entwickelten sich mehrere Formen komplexer Verben, die allesamt im heutigen Deutsch verwendet werden: *forechecken* – beim Sport aggressiv angreifen; *auschecken* – etwas herausfinden, prüfen; *einchecken* – sich registrieren lassen (Hotel, Flug); *gegenchecken* – etwas aus anderer Perspektive prüfen [1, 58].

Was die Rechtschreibung der Verben anbetrifft, die integriert werden, zieht man solche Fälle in Betracht: Doppelkonsonant auch wenn kein *e* folgt (bloggen, du bloggst, bloggte, hat gebloggt); ein *-e* fällt weg, auch wenn es im Englischen für die Aussprache wichtig ist (stylen- du stylst, stylte, hat gestylt) und einige Ausnahmen (piercen – du pierct, piercte, hat gepierct; outsource – du outsourct oder sourct out, outsourcte, hat outgesourct). Das Verb *recyclen* lässt sich zwar morphologisch integrieren (ich recycle / recycle, du recyclest, er recycelt), behält jedoch seinen Fremdwortcharakter durch die englische Schreibweise und je nach dem Sprecher auch durch die englische Lautung [1, 62].

Die deutschen grammatischen Strukturen verschwinden und werden durch englische Strukturen ersetzt. Sie entstehen z.B. durch schlechte Filmsynchronisierungen englischer und amerikanischer Filme und durch unprofessionelle Übersetzungen englischer Texte: you must not – du musst nicht (statt du darfst nicht); I find you a – ich finde dich einen (statt ich halte dich für einen); to realize – realisieren (statt registrieren, erkennen) [2, 27].

Auf Schritt und Tritt trifft man englische Verben in deutscher Werbung. Aber Anglizismen in der Werbung sind deutsche Konsumenten nicht nur oft unverständlich, sondern lassen sie auch kalt. Als Beispiel dazu dient die Kölner Endmark AG, der 2003 in einer repräsentativen Studie untersucht hatte, ob englische "Claims" überhaupt verstanden werden. So übersetzten viele Teilnehmer den Slogan "*Come in and find out*" mit "*Komm rein und finde wieder heraus*" – das hatten die Unternehmen nun wirklich nicht gemeint [3].

Interessant ist in dieser Beziehung, dass Fachleute, wie z.B. IT – Experten in Bezug auf das Wortfeld der Computertechnik, anscheinend inzwischen dazu tendieren, eher die deutschen Rückübersetzung zu verwenden. Dies reicht von herunterladen (statt *downloaden*) über aufsetzen (statt *setuppen*) und hochfahren (*booten*). Noch vor einiger Zeit ging man davon aus, dass die Häufigkeit des Anglizismengebrauchs mit der fachlichen Professionalität der Sprecher ansteigt [1, 38].

Die Aufnahme vieler Anglizismen nicht zu dem häufig befürchteten Strukturverlust des Deutschen und zur Anglisierung der deutschen Sprache führt, sondern daß die entlehnten Wörter dem deutschen System angepaßt werden und die Möglichkeiten der Sprecher zur Ausdrucks- und Registervariation erhöhen.

Literatur

1. Hausmann D. Sprecherverhalten in morphologischen Zweifelsfällen / D. Hausmann. – Köln, 2011. – 70 S.
2. Leffers J. Denglisch in der Werbung [Elektronenressource] / J. Leffers.
Zugriffsmodus: <http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/denglisch-in-der-werbung-komm-rein-und-finde-wieder-raus-a-310548.html>
3. Mihutiu D. Wie Verben aus dem Englischen eingedeutscht werden / D. Mihutiu, S. Schmadel. – Mannheim, 2013. – 60 S.

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОСЛОЖНЁННОСТЬ СЛОВА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ

Семантика слова, его смысловое наполнение, ассоциации в драме значительно существенны, чем в любом другом художественном тексте. Драматический диалог функционально сложнее, чем диалог повествовательного произведения, так как одновременно передает и движение действия, и сущность характера и авторскую интенцию. Эстетическая активность семантики слова в драме, однако, не искажает основных закономерностей живого диалога, суть которого заключается в типизации разговорной речи. Одной из наиболее характерных черт живой разговорной речи, получающей преломление в диалоге драмы, является смысловая осложненность слова, разнообразные формы тех семантических эффектов, которые часто называют игрой слов.

Смысловую осложненность слова проследим на принципах строения драматического диалога Н.Гоголя.

В своих драматических произведениях Гоголь создает образцы социально- и индивидуально-экспрессивной речи персонажей, драматически напряженного диалога. Ему не чужды простые каламбурные обыгрывания слов. Например:

Иван Павлович. *Позвольте узнать: с кем имею честь говорить?*

Жевакин. *Жевакин-с, лейтенант в отставке. ...с кем имею счастье изъясняться?*

Иван Павлович. *В должности экуектора, Иван Павлович **Яичница**.*

Жевакин (недослышав). *Да, я тоже перекусил...*

Иван Павлович. *Нет, кажется, вы не так поняли: это фамилия моя – **Яичница**.*

Жевакин (кланяясь). *...Я, право, думал, что вы изволите сказать, что кушали **яичницу** [1, с. 115].*

Драматургии Гоголя присущ и другой тип диалога с семантической осложненностью, а именно: характерологический диалог, противопоставляющий персонажей. Принципы социально-речевой характеристики получают в его творчестве значительное углубление, становятся экспрессивно выразительнее. Соответственно более тонкими оказываются и способы противопоставления речи персонажей разной социальной среды.

Расхождение социально-речевой семантики слова становятся у Гоголя, как правило, не средством острого комизма, а способом социально-достоверной характеристики речи. Например:

Фекла. *Ну что ж ты, мать моя, так вспорхнула? Лучшие выбирать: один не придется, другой придется.*

Агафья Тихоновна. *Что ж они: **дворяне**?*

Фекла. *Все, как на подбор. Уже такие **дворяне**, что еще и не было таких.*

Агафья Тихоновна. *Ну, какие же, какие?*

Фекла. *А славные все такие, хорошие, аккуратные [1, с. 108].*

В реплике Агафьи Тихоновны *дворяне* – «из дворянского сословия», Фекла же употребляет слово в ином, оценочном значении, причем не индивидуальном, не ситуативном, а социально-речевом: именно мещанская среда породила особое, распространительно-оценочное значение слова – «благородный, приличный». Оценочность значения передается сочетанием с местоименным прилагательным *такой*, подчеркивающим высокую степень качества, и расшифровывается, смыслом последней реплики. Среде Феклы, конечно, не чуждо и общее значение слова, но ситуация – жажда невесты найти именно дворянина-жениха – акцентирует социально-речевой смысл. В творчестве Гоголя получает углубление принцип использования

семантики как характерологического средства. При этом семантический контраст не является нарочитым, резким и неожиданным. Например:

Яичница. *Так как же, сударыня, решите – я человек должностной, времени у меня немного: да или нет?*

Агафья Тихоновна (в смущении). *Не нужно-с... не нужно-с... (В сторону). Ничего не понимаю, что говорю.*

Яичница. *Как **не нужно?** в каком отношении **не нужно?***

Агафья Тихоновна. *Ничего-с, ничего... Я не того-с... (Собираясь с духом). Пошли вон!.. (В сторону, всплеснувши руками). Ах, Боже мой, что я такое сказала? [1, с. 127].*

Употребление слова *не нужно* в значении *не требуется*, в реплике Агафьи Тихоновны передает и нелепость самой ситуации, больше похожей на куплю-продажу, чем на сватовство, и черты характера самой невесты: ее внутреннее убожество, беспомощность. Яичница не верит в такой прямолинейно деловой отказ и потому, что очень самоуверен и убежден в победе, и потому, что даже ему, при всем меркантильно-деловом отношении к женитьбе, торгашеский смысл слов, до момента последней бранной реплики невесты, кажется слишком несоответствующим обстоятельствам. Он еще надеялся, что слова Агафьи Тихоновны *не нужно* можно понять в значении *не следует* (как безличное сказуемое).

В диалоге Гоголя получают не случайное, а многократное и разнообразное отражение такие явления реальной разговорной речи, как апперцепция и окказиональное смысловое наполнение слова.

При живом непосредственном обмене репликами слова собеседника могут быть восприняты слушателями не только в плане мысли говорящего, но и на основе его личных ассоциаций, обстоятельств, настроений. «Апперцепция, – по определению А.А.Потебни, – везде, где данное восприятие дополняется и объясняется наличным, хотя бы самым незначительным запасом других... Она есть участие известных масс представлений в образовании новых мыслей» [2, с. 115].

С понятием апперцепции тесно связана такая важная особенность разговорной речи, как смысл слова, зависящий от ситуации, намерений говорящего, его экспрессии. Смысловая двуплановость слова оказывается способом реализации основного сюжетно-композиционного принципа пьесы «Ревизор» – цепи событий, основанных на ошибке чиновников. Подлинная завязка будущего действия начинается в сцене встречи городничего с Хлестаковым в гостинице. Смысловая двуплановость слов получает в этой сцене особую форму. Это не сопоставленность двух общеязыковых значений, но это ситуативное смысловое наполнение слов и скрещение двух ассоциативных планов, стоящих за словом и вызывающих движение мысли говорящих в разных направлениях.

Городничий (робея). *Извините... А если что не так, то... Позвольте мне предложить вам **переехать со мной на другую квартиру**.*

Хлестаков. *Нет, не хочу! Я знаю, что значит на другую квартиру: **то есть в тюрьму**. Да какое вы имеете право?.. [1, с. 30].*

Хлестаков сам расшифровывает тот ситуативный смысл, который приобретают для него слова городничего.

В диалогах Гоголя развиваются и такие формы смысловой организации, в основе которых – намек, наполняющий слово ситуативно-окказиональным смыслом. Например:

Аммос Федорович. *Опасно, черт возьми! раскричится: государственный человек. А разве в виде приношения со стороны дворянства на какой-нибудь памятник?*

Почтмейстер. *Или же: «вот, мол, пришли **по почте** деньги, неизвестно кому*

принадлежащие».

Артемий Филиппович. *Смотри, чтоб он вас по почте не отправил куды-нибудь подальше...* [1, с. 53].

Выражение *по почте* получает значение *по этапу, в ссылку*. Этим новым смыслом наполняет слово ситуация.

Таким образом, развитие драматического диалога в творчестве Гоголя идет по пути глубокого и многообразного воспроизведения социально-речевых стилей и законов живой разговорной речи. Языковые средства раскрывают сложность взаимодействия героев со средой, вскрывают стимулы их поступков.

Литература

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6-и томах. / Н.В. Гоголь. – М., 1950. – Т. VI.
2. Потебня А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – С.17-200.

*О. Дубцова
м. Харків*

НЕСФОРМОВАНІСТЬ / НЕЗБІЖНІСТЬ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ СТРУКТУР ЛІНГВОЕТОЛОГІЧНИХ ЗНАНЬ ЯК ОДНА З ПРИЧИН КОМУНІКАТИВНИХ НЕВДАЧ (НА МАТЕРІАЛІ АМЕРИКАНСЬКОГО КІНОДИСКУРСУ)

1. Метою роботи є виявлення й опис лінгвоетологічних причин комунікативних невдач.

2. Комунікативну невдачу (далі КН) тлумачимо як мовленнєво-поведінковий акт, де: 1) не відбувається семіозису, тобто вербальна та / або невербальна дія адресанта не активує у свідомості адресата ніякого конвенціонального концептуального змісту; 2) відбувається амбівалентний семіозис, тобто вербальний вираз та / або невербальна дія адресанта асоціюються у свідомості адресанта й адресата з різним концептуальним змістом [1, 6].

3. Методологічну основу дослідження складає інтеграційний підхід до розуміння мови, що спирається на діяльнісний стиль мислення, в рамках якого мовний знак розглядається як форма, що наділяється семіотичною значущістю безпосередньо в акті комунікації. Процес інтерпретації мовного значення здійснюється з урахуванням конвенціонального концептуального змісту, активованого мовним виразом, енциклопедичних знань, частиною яких є цей концептуальний зміст (концепт), а також усіх контекстуальних параметрів комунікативного акту [2, 210–211].

4. За предметною віднесеністю енциклопедичні знання, залучені до когнітивного контексту аналізованих комунікативних актів, поділяються на онтологічні, етологічні та лінгвоетологічні.

5. Лінгвоетологічні причини КН є наслідком несформованості / незбіжності концептуальних структур лінгвоетологічних знань норм комунікативної поведінки. Володіння даним типом знань передбачає дотримання принципів міжособистісної риторики, які включають Принцип Кооперації Г. П. Грайса [4] та Принцип Увічливості (Етикетності) Дж. Ліча [5], Принцип Релевантності Д. Спербера та Д. Вілсон [6]. До лінгвоетологічних знань також відносимо володіння міжособистісними стратегіями комунікативної адаптації [3].

6. Принципи Кооперації та Увічливості передбачають дотримання низки максим, що стосуються принципів спілкування (максими Кількості, Якості, Релевантності та Способу) [4] та соціальних факторів мовленнєвої взаємодії (максими Тактовності, Великодушності, Схвалення, Скромності, Згоди та Симпатії) [5]. Принцип Релевантності Д. Спербера та Д. Вілсон полягає у припущенні, згідно з

яким під час обробки вербальних або невербальних повідомлень, людина намагається обрати найбільш вірогідний спосіб їх інтерпретації, сподіваючись, що припущення, яке він/вона обробляє, є релевантним, а також намагається обрати контекст, який би максимізував релевантність [6, 142]. Стратегії комунікативної адаптації описуються в рамках теорії комунікативної акомодатії. Під акомодатією розуміють кількісно та контекстуально складний набір альтернатив, постійно доступних для комунікантів під час міжособистісного спілкування, який може сприяти досягненню єдності або роз'єднанню партнерів під час комунікації [3, 2].

7. Порушення максим Принципу Кооперації та / або Принципу Ввічливості, нехтування Принципом Релевантності в результаті неврахування лінгвального та ситуативного (місце, соціальні й комунікативні ролі учасників) контексту комунікативного акту, а також небажання комунікантів докладати зусиль для підлаштування один під одного у процесі комунікативної взаємодії з метою створення максимально комфортних умов для перебігу спілкування, призводить до появи КН.

Література

1. Дубцова О. В. Лінгвокогнітивна природа комунікативних невдач (на матеріалі американського кінодискурсу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. В. Дубцова. – Харків, 2014. – 20 с.
2. Мартинюк А. П. Когнитивная модель коммуникативного акта как методологическая платформа анализа коммуникативных неудач / А. П. Мартинюк // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : XII Міжнар. наук. конф., 1 лютого 2013 р. : тези доп. – Харків, 2013. – С. 210–212.
3. Giles H. Accommodation theory: communication, context, and consequences / H. Giles, J. Coupland, N. Coupland // Contexts of Accommodation: Developments in Applied Sociolinguistics / [ed. by H. Giles, J. Coupland, N. Coupland]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1991. – P. 1–68.
4. Grice H. P. Logic and conversation / H. P. Grice // Syntax and Semantics. – N.Y. : Academic Press, 1975. – Vol. 3. Speech acts. – P. 25–69.
5. Leech G. Principles of pragmatics / G. Leech. – L. : Longman, 1983. – 250 p.
6. Sperber D. Relevance: communication and cognition / D. Sperber, D. Wilson. – Oxford; Cambridge, MA : Blackwell, 1995. – 326 p.

*М. Єфимова
м. Маріуполь*

ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ З ТОПОНІМІЧНИМ КОМПОНЕНТОМ У АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Вивчення лінгвокультурологічного аспекту фразеології пов'язане з загальною проблемою взаємозв'язку, взаємовпливу та взаємодії мови і культури. Лінгвокраїнознавча орієнтація у фразеології зумовила підвищений інтерес дослідників до вивчення національно-культурної специфіки фразеологізмів, зокрема до виділення національно-культурного, або культурологічного компонента як складової частини значення мовних одиниць взагалі та фразеологічних одиниць зокрема [5].

Фразеологія - невід'ємна і органічна частина мовної системи. Становленню фразеології як лінгвістичної дисципліни значною мірою сприяли дослідження В. В. Виноградова, В. Л. Архангельського, М.М. Амосової, І. І. Чернишової, в яких були визначені основні поняття фразеології і намічено шляхи її подальшого вивчення. Фразеологія - це область лінгвістики, що займається стійкими словесними

комплексами мови. Ці комплекси є вторинними мовними одиницями. Вони утворюються на базі більш дрібних мовних одиниць - лексем. Під поняттям словесної комплексної мови розуміється репродуктивні синтагми, предикативні сполучення і нерозкладних пропозиції, які мають у своєму розпорядженні особливу семантикою. Вони входять в семантичну систему мови. Фразеологізми займають особливе місце в словниковому складі англійської мови. Фразеологічні одиниці – це групи слів, які неможливо створити у процесі мовлення, вони існують у мові як готові одиниці. Саме вони найвиразніше передають дух і нев'янучу красу мови, яку створив народ упродовж віків для потреб спілкування в усній та писемній формах. Усі зазначені міркування свідчать про намір лінгвістів виробити об'єктивні критерії визначення самого предмета фразеології і переконують ще раз у тому, що фразеологічні одиниці є надзвичайно складними і суперечливими утвореннями мови [1].

Ономастична фразеологія становить саме той пласт мовних одиниць, які інформують про своєрідний склад мислення, світосприйняття, історію та міфологію народу – носія певної мови. Попри значну кількість робіт з ономастичної фразеології, вивчення фразеологічних одиниць із топонімічним компонентом, а особливо їх лінгвокультурологічного аспекту та перекладу, залишається поза увагою дослідників. Визначається, що топоніми у складі фразеологічних одиниць є носіями національно-культурної семантики [3].

Життя людини нерозривно пов'язана з різними місцями, які позначаються за допомогою особливих слів - географічних назв, або топонімів (від грецького слова *topos* - «місце» і *opota* - «ім'я», «назва»). Вивченням географічних назв, виявленням їх своєрідності, історією виникнення та аналізом початкового значення слів, від яких вони утворені, займається топоніміка - одна з галузей мовознавства. Є думка, що топоніміка - це синтез лінгвістики, географії та історії. Представники історичних наук займаються лише деякими типами географічних назв, що цікавлять їх і не мають істотної цінності для географів. Те ж можна сказати про географів, яких цікавлять не ті топоніми, якими займаються історики [2].

Топонім - назва географічного об'єкта. Топоніми вивчаються наукою топонімікою. Серед топонімів виділяються різні класи, такі як: гідроніми - географічні назви водних об'єктів (річок, озер, морів, заток, проток і т. п.); ороніми - назви піднятих форм рельєфу (гір, хребтів, вершин, пагорбів); ойконіми - назви населених місць; мікротопоніми - назви невеликих об'єктів (угідь, урочищ, сіножатей, вигонів, Тонею, лісосік, гарів, пасовищ, колодязів, ключів, вирів, порогів і т.д., звичайно відомі лише обмеженому колу людей, які проживають в певному районі). У топонімах (особливо гідроніми) стійко зберігаються архаїзми і діалектизми, вони часто сягають до мов-субстратів народів, що жили на даній території в минулому, що дозволяє використовувати їх для визначення меж розселення етнічних спільнот [4].

Таким чином, фразеологічні одиниці з топонімічним компонентом у англійській мові є цікавим та важливим питанням сучасного суспільства. Для людини, яка вивчає англійську мову дуже важливо правильно володіти фразеологічними виразами, які мають синтаксичні і семантичні особливості побудови. Запам'ятовування окремо взятого слова, особливо багатозначного, не забезпечує вміння його правильно використовувати у мові. Тому так важливо знати і вміти правильно використовувати фразеологічні вирази англійської мови.

Література

1. Алефіренко М.Ф. Теоретичні питання фразеології / М.Ф. Алефіренко – Х.: Вища школа, 1987. – 210с.
2. Біленька В.Д. Нариси англомовної топоніміки / В.Д. Біленька - М.: Вища школа, 1977. – 203 с.

3. Паламарчук О. Л. Вопросы перевода ономастической лексики в славянских языках / Паламарчук О. Л. – К. : Наук. Думка, 1982. – 521 с.
4. Суперанская А.В. Что такое топонимика? / А.В. Суперанская. – М.: Наука, 1985. – 82 с.
5. Фразеологія англійської мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.0ve.ru/anglijskij/frazeologiya_anglijskoi_movi.html

*О. Жогло
м. Маріуполь*

ПОНЯТТЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНОЇ ОДИНИЦІ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Світ фразеології сучасної англійської мови великий і сповнений багатоманітністю, тому аспект дослідження, безумовно, заслуговує на увагу.

Вивчення англійської мови широко поширене в нашій країні. Добре знання мови, в тому числі й англійської, неможливо без знання його фразеології. Знання фразеології надзвичайно полегшує читання як публіцистичної, так і художньої літератури. Розумне використання фразеологізмів робить мову більш ідіоматичною.

«Фразеологія (грец. *phrasis* – «вираження», *logos* – «навчання») – розділ мовознавства, що вивчає стійкі поєднання в мові. Фразеологією називається також сукупність стійких поєднань в мові в цілому, у мові того чи іншого письменника, в мові окремого художнього твору» [3].

Як самостійна лінгвістична дисципліна фразеологія виникла порівняно недавно, і тому у мовознавців не склалося єдиної думки про те, що таке фразеологізм, немає, отже, і єдності поглядів на склад цих одиниць у мові.

Деякі лінгвісти (у тому числі й академік В. В. Виноградов) не включають в розряд фразеологізмів прислів'я, приказки та крилаті слова, вважаючи, що вони за своєю семантикою та синтаксичною структурою відрізняються від фразеологічних одиниць. В. В. Виноградов стверджував: «Прислів'я та приказки мають структуру пропозиції і не є семантичними еквівалентами слів» [1, с. 78].

Елементами фразеологічної одиниці є мінімум два слова, майже всі дослідники згодні з цією ознакою, але одні наполягають на тому, що обидва слова повинні бути повнозначними, а інші вважають, що одне слово може бути повнозначним, а друге – службовим, треті припускають наявність і таких фразеологічних одиниць, які представляють собою об'єднання двох службових слів.

Фразеологічної одиницею називається існуюча в мові на даному етапі його історичного розвитку постійна комбінація словесних знаків: гранична і цілісна; відтворювана в мовленні її носіїв; заснована на внутрішній залежності членів; складається мінімум з двох суворо певних одиниць лексичного рівня, що знаходяться у відомій послідовності; граматично організована за існуючими або існувальними моделями словосполучень чи речень [5].

Нерідко фразеологічні об'єкти називають стійкими поєднаннями слів. Терміни «стійкі словосполучення», «стійкі фрази» видаються важливими тому, що вони пов'язані з поняттям стійкості, яке широко використовується в різних галузях знань.

Фразеологія, або фразеологічна одиниця – стійке за складом та структурою, лексично неподільне і цілісне за значенням словосполучення, яке виконує функцію окремої лексеми [5].

Можна виділити такі ознаки фразеологічної одиниці (далі ФО):

1. «Синонімічна заміність слова або всієї ФО, або деяких її елементів залежно від семантичного типу ФО» [1].

2. Популярність вираження в даній мові або в одній з її діалектних або соціально-мовних відгалужень [4].

3. Відтворюваність у мовленні на правах мовної одиниці.

4. Віддільність елементів ФО, кожен з яких ототожнюється зі словом.

5. Незмінний порядок слів (певна послідовність лексичних елементів ФО як суттєва ознака її структури, по-різному виявляється у ФО різних семантичних і граматичних типів).

6. Стійкість лексико-граматичного складу, зв'язаність елементів ФО або, точніше, константність і обов'язковість її лексико-граматичних елементів у даній комбінації.

7. Глобальність значення ФО деяких розрядів, невмотивованість, вмотивованість або аналітичність значення ФО в залежності від приналежності до певної фразеологічної категорії (В.В. Виноградов); з цим пов'язане вчення про семантичну структуру ФО.

8. ФО характеризується образністю [5].

Отже, слід зробити висновок, що фразеологія - це одна з найбільш популярних сфер лексикології, якій приділяють увагу багато відомих лінгвістів. Варто відзначити, що основними ознаками фразеологічної одиниці є: синонімічна заміненість всієї фразеологічної одиниці, або деяких її елементів; популярність вираження в даній мові; відтворюваність у мовленні на правах мовної одиниці; віддільність елементів фразеологічної одиниці; незмінний порядок слів; стійкість лексико-граматичного складу; глобальність значення ФО, невмотивованість, вмотивованість або аналітичність значення в залежності від приналежності до певної фразеологічної категорії; образність.

Література

1. Виноградов В. В. Обрані праці. Лексикологія і лексикографія / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1977. – 177 с.
2. Жуков В. П. Семантика фразеологічних зворотів / В. П. Жуков. – М. : Просвещение, 1978. – 160 с.
3. Кунін А. В. Англійська фразеологія : Теоретичний курс / А. В. Кунін. – М. : Висш.шк., 1970. – 344 с.
4. Поняття фразеологічної одиниці [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ua-referat.com/Поняття_фразеологічної_одиниці
5. Фразеологія в англійській мові [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ua-referat.com/Фразеологія_в_англійській_мові

*A. Kolytscheva
Mariupol*

NEOLOGISMEN IM GESELLSCHAFTSPOLITISCHEN LEBEN

Die Gebühr und das Studium der neuen Wörter und der Ausdrücke ist eine der wichtigen Aufgaben der Sprachwissenschaft. Die Forschung ihres Bestandes, der Struktur, der Funktionen trägt zur Lösung vieler Fragen der Lexikologie, der Grammatik, der Stilistik bei. Die Notwendigkeit der Registrierung der neuen Wörter entsteht in Zusammenhang mit dem aktiven Erscheinen der Neubildungen in der schöngeistigen Literatur und der Publizistik der letzten Jahrzehnte des XX. und des Anfanges XXI. Jhs. Zur Bildung der großen Menge der Neologismen in der Sprache trugen die wichtigen politischen Ereignisse im Leben des Volkes in bedeutendem Grade bei. So, das Thema des Vortrags ist sehr **aktuell**. Der **Gegenstand** der Thesen: die Realien in der Sphäre des gesellschaftspolitischen Lebens. Das **Objekt** der Arbeit: die Neologismen des modernen Deutschen.

Heute erlebt die deutsche Sprache, zusammen mit anderen Sprachen, eine echte neologische Explosion. Wesentliche Änderungen im sozial-wirtschaftlichen und politischen Leben in Deutschland, Europa und in der ganzen Welt führten zur Entstehung einer großen Anzahl von neuen Wörtern. Einer der Besonderheiten von dem Prozess der neuen Wörterorganisation ist die Unberechenbarkeit seiner Aktivität. Am stärksten betrifft Neologismus die sozial-politischen Beziehungen, wo wir ständig die Bildung von den

Einsilbeneologismen beobachten, wo ein neues sozial-politisches Problem entsteht. Die Ausgangsbegriffe werden nicht immer ein neues Wort bezeichnen, obwohl sie ein großes Interesse hervorrufen, so dass auf der Basis vom hochentwickelten System der deutschen Wortbildung immer wieder neue Wörter – Neuprägungen erscheinen. Die Neologismen sind der modernste und der innovativste Teil des deutschen Wortschatzes. Sie widerspiegeln indirekt die in der Gesellschaft herrschende Denkweise, sie sind ein Geistesausdruck der Zeit. Die Entstehung von vielen neuen Wörtern in der modernen gesellschaftspolitischen deutschen Sprache wurde durch folgende Weise:

1. Entlehnungen. In den letzten Jahrzehnten ist der Prozess der Integration der Fremdwörter. Diesen Prozess kann man entweder als kommunikative Notwendigkeit erklären oder es gibt auch andere Gründe [1; 3]:

- Europäische Integration (das Euroland, das Eurogeld, die Eurozone);
- Die neuen Jugendbewegungen (Chaoten, Spontis, Provos);
- Krieg auf dem Balkan (der Kosovo-Krieg, ethnische Säuberung, der Blauhelmeinsatz, der Kollateralschaden);
- Konfrontationen der Ukraine („orange Revolution“, der Separatist, Donezk Volksrepublik);
- Der Formen des sozialen Protestes (Sit-in – die sitzende Demonstration, Stand-in – die stehende Demonstration, Teach-in – die öffentliche Diskussion, Work-in – die Absage, die Produktionsräume, Ash-in – der Protest gegen die Verschmutzung der Umwelt zu verlassen, Sing-out die Erfüllung der Lieder des Protestes);
- erhöhte Aktivität der terroristischen Organisationen (der Anti-Terror-Krieg, die Milzbrandattache, der Schläfer).

2. Komposition. Die Zusammensetzung neuer Wörter aus existierenden ist im Deutschen der produktivste Wortbildungsprozess und entsprechend auch einer ergiebigen Quelle für Neologismen. Nach der Vereinigung von Deutschland entsteht folgende Wörter: die Osterweiterung, der Solidaritätszuschlag, Dunkeldeutschland. Aus der Soziologie und der Statistik ist vom politischen Gebrauch das Folgende entlehnt: Normalbürger (durchschnittlicher Bürger), Normalverbraucher (Mittelabnehmer). Die große Gruppe der neuen Wörter enthält im Bestand des Wortes die Grundlage sozial-: Sozialarbeit (die Kranken- und Säuglingsfürsorge), Sozial-Tarif (verbilligte Preise für Rentner, Schuler), Kaltekriege (Gaskriege an der Ukraine), Winterpreis (Gaspreis im Winter)) [2, 24].

3. Derivation. Die Ableitung mittels Affixen (insbesondere Präfixe oder Suffixe) ist ebenfalls eine ergiebige Quelle. Dabei können Affixe selber Neuprägungen sein (beispielsweise Cyber-) und eine größere Gruppe von Neuwörtern prägen (Cyberpunk, Cyberkriminalität, Cyberware). Besonders charakteristisch ist hier Wortbildung; zu nennen sind Ableitungen auf –i/-y/-ie (Wessi, Ossi, Bundi, Zoni, Fuzzi, Yuppie, Klemmi), auf –o (Realo, Brutalo, Facho), auf –e (Häme, Zyne, Schreibe) [3, 29]

4. Kürzung. Abkürzungen sind ein wichtiges Mittel sprachlicher Ökonomie. Die Ausgangswörter, Wortgruppen existieren neben den Kurzformen weiter. Man unterscheidet folgende Abarten von Kurzwörtern: Buchstabenwörter (TÜV – Technischer Überwachungs-Verein, EWG – Europäische Wirtschaftsgemeinschaft, werden KSZE – Konferenz Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa, HRW – „Human Rights Watch“, Silbenwörter (Buko – Bundeskongress, Kripo – Kriminalpolizei, Nazi – Nazisten (in der Bedeutung der richtige Sektor in der Ukraine), Mischtypen (BAföG – Bundesausbildungsförderungsgesetz, AKP-Raum (AKP – Afrika-Karibik-Pazifik), Kopfwörter (Aussi – Aussiedler; Alk – Alkohol; Ölmulti – Ölmultimillionär)[4, 113].

Das Deutsche, wie auch die übrigen Sprachen, befindet sich in der ständigen Veränderung und in der Dynamik. Die Lexik ist die beweglichste Schicht der Sprache, die

auf alle Veränderungen in sozial am feinfühligsten, kulturell und andere Sphären des Lebens des sagenden Kollektivs reagiert, doch ist gerade das Wort "ein Spiegel des Lebens". Auch klärt sich das ständig wachsende Interesse der modernen Sprachwissenschaft für verschiedene Aspekte der Wortbildung damit, dass das Wort eine zentrale Einheit der Sprache ist. Das Studium der Neologismen ist umfangreiches Gebiet der Themen hat, die die traditionellen Grenzen zwischen verschiedenen sprachwissenschaftlichen Disziplinen überqueren. Das Vorhandensein verschiedener Meinungen gibt ihm die zentrale Lage in der Sprachwissenschaft, sowie reiche Grund für die Entwicklung.

Literatur

1. dw.de [Elektronenressource]. – Zugriffsmodus: <http://www.dw.de/themen/europa/s-12322>
2. Elsen H. Neologismen in der Jugendsprache/ H. Elsen. – Frankfurt/M., 2002, – 398 s.
3. Stern [Elektronenressource]. – Zugriffsmodus: <http://www.stern.de/politik/ausland/>
4. Степанова М. Д.. Теоретические основы словообразования в немецком языке / М. Д. Степанова, В. Фляйшер. – М.: Высшая школа, 1984. – 264 с.

Г. Конторчук
м. Житомир

СИНТАКСИС ЗВЕРТАНЬ У ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ВАСИЛЯ СТУСА

У сучасному українському мовознавстві проблема звертання (і вокативного речення) залишається актуальною і остаточно не окресленою, хоч останнім часом з'явилися серйозні праці А. Загнітка [1], М. Скаба [3] та інших дослідників, у яких знаходимо обґрунтування цього своєрідного явища з огляду на його поліфункціональність. Саме той факт, що звертання виконує низку різнопланових функцій у мові (номінативну, апелятивну, конотативну, емотивну, експресивну, інтенціональну, метатекстову, інформативну тощо), викликає постійний інтерес дослідників до проблем апелятивів. Особливо цікавими видаються роботи, присвячені ролі звертальних конструкцій (зауважимо, що традиційно мислимо звертання як слово, однак практика українського різностильового мовлення фіксує дуже різноманітні за структурою вислови) у художньому тексті, де на основі асоціативно-образного розгортання звертальної конструкції вибудовується динаміка цілісної текстової структури [2, 142].

Актуальність нашого дослідження зумовлена тим, що досі звертання (семантика, морфологічні засоби вираження, структура) в поетичному мовленні Василя Стуса не були предметом розгляду.

У плані комунікативному розглядають власне звертання і риторичні звертання, кличний уяви, що, не відрізняючися за формою від власне звертань, не передбачають безпосереднього співрозмовника, не є спонукою до відповіді (4, 295). У мовно-комунікативному просторі звертальні формули обіймають назви істот, предметного світу, абстрактні поняття, явища ірреальної дійсності та ін., що в контексті творчості окремого письменника дозволяє окреслити глибину його світосприйняття.

Так, власне звертання, вживані Василем Стусом у поетичних текстах, - це насамперед назви осіб, імена і прізвища:

- *А ти, Марко, чим прикрив свою голомозу голову?;*
- *Бальзаку, заздри: ось вона, сутана, і тиша, і самотність, і нітьма.*

Звертання до осіб за родинною ознакою, представлені назвами спорідненості і свояцтва, обмежені лексемами *син, брат, сестра, мати, дружина:*

- *Прости мені, сину, цю жагу до мучених...*;
- *Пробач мені, кохана Прикраїне, і, матере, не проклени мене.*;
- *Спокійно, сестро!*

Звертання до осіб за назвою професії, роду діяльності (**кондукторе, судді**) можуть містити емоційні конотації: *Де ж ви, мої кати, дочекатися вас не можу!*

У поезії В. Стуса знаходимо традиційні українські етикетні звертання, не характерні, втім, для його часу: **пане, пані, панно, панове**, - а тому не позбавлені експресії:

- *Верни мені, верни мені, **пане**, верни з цієї чужаниці чужини;*
- ***Пані**, вернися, прошу, вдруге нагодись і дай надію;*
- ***Панове**, вже світ давно не той!*

Переважає більшість апелювань у поезії В. Стуса – це риторичні звертання (приблизно 80 відсотків). Семантичне поле цих кличних формул дуже широке – від власних назв релігійних і міфологічних (товаришу Хароне, Ікаре, Іудо) та топонімічних (Україно, Києве, Дніпре) до загальних (семантичні групи тварин, птахів, рослинного світу, явищ природи, опредмечених назв, абстрактних понять тощо):

- ***Сосно**, ти із ночі випливала, як щогла, грудей торкнулася, як вода весла і уст – слова.*
- *Нарешті, **слідчий ізоляторе**, мене ти геть осамотив і трисекційним радіатором схололу душу обігрів.*
- *Верни до мене, **пам'яте моя!***

Окремо варто наголосити на тому, що в багатьох текстах поета знаходимо звертання до Бога (**О Боже, тиші дай! О Боже!...Тиші дай, мій Господи!**). У цитованому тут вірші ці апелювання є летмотивом, а також створюють кільцеву композицію, що значно посилює емоційність твору. Варіанти звертань (*Лий ти мене, **Господи-Боже**, прости!*) дуже часто свідчать про особливий стан душі поета, виступають своєрідним засобом вираження авторської модальності.

Частина апелювань, які складають вище зазначені семантичні групи, у творах Василя Стуса набувають виразного метафоризованого (персоніфікованого) вираження, що ґрунтується на зіставленні певних ознак істот, предметів, понять і явищ навколишнього світу з властивостями, приписуваними людині:

- *Конай, **моя найдорожча гадюко, мій світе!***

Традиційна форма вираження звертання в українській мові – кличний, рідше називний відмінок – у поезії В. Стуса простежується послідовно, а в багатьох випадках, зокрема при творенні оказіональних апелювань, виступає засобом експресії: ***Непам'яте**, залізна стань!; **Бери ж мене, журу**, у свій полон.*

Дуже часто Василь Стус звертається до субстантивованих прикметників, які, виступаючи в ролі апелювань, несуть додаткові конотації, пов'язані насамперед з оцінністю їхньої семантики (що теж з української традиції): *Годі, **незугарний!**; Сто плах перейди, **мій серцеокий!**...; **За тобою, коханий**, очі видивила.*

Звертальні формули, використовувані поетом, як правило, поширені препозитивним чи постпозитивним присвійним займенником, а також прикметником (діеприкметником), що виконує функцію епітета, а це, звісно, поглиблює емоційність звертальної формули: ***Моє перелицьоване пальто, єдиний мій товаришу незрадний**, ану ж переповідж мені докладно про те, що є цей світ...; **Це ти, мій розпачу охлялий?***

Заслуговують на увагу розгорнуті формули-звертання, які являють собою синтаксичні побудови з іменником у центрі, ускладнені відокремленими постпозитивними означеннями, вираженими діеприкметниковими зворотами (***Невже це ти, моя свята недуго, обведена муаром?***) та відокремленими поширеними епітетами-прикладками (***Добрий день, мій рядок кароокий, побратиме***

моїх безсонь!), часто однорідними (*Я тебе шукав, посестро-зраднице, ворожко зимо!*). Найчастіше звертальні формули В. Стус ускладнює вигуками (*О смерте, промешуй оці життєві кола, відокрем біду від щастя*), повтором звертань (*Шепочуть спрагли губи: кохана, кохана моя, коли тебе побачу знову?*). Повтор звертань у контексті твору – своєрідний лейтмотив – дозволяє автору досягти особливої емоційності, наприклад, у вірші «Ти, моя маленька сестро...».

Аналіз семантичних, граматичних і стилістичних можливостей звертань, використуваних В. Стусом, свідчить про те, що ці мовні формули є однією з основних рис ідіостилію поета.

Література

1. Загнітко А. До питання про статус звертання у структурі речення / А. Загнітко // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». Вип. 2. – Херсон, 2005. – С. 243-249.
2. Мойсієнко А. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис ускладненого речення / А. Мойсієнко. – К., 2006. – 236 с.
3. Скаб М. Граматика апеляції в українській мові / М. Скаб. – Чернівці: Місто, 2002. – 345 с.
4. Сучасна українська мова: Підручник / За ред. О. Д. Пономарева. – К.: Либідь. – 1997. – 400 с.

В. Лях

м. Маріуполь

АСИМІЛЯЦІЯ НІМЕЦЬКИХ ТА ФРАНЦУЗЬКИХ ЗАПОЗИЧЕНЬ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Запозичення іншомовних слів є наслідком географічних, економічних, наукових, культурних та інших зв'язків між народами. Слова іншомовного походження є одним із шляхів збагачення лексичного складу кожної мови. У різних мовах співвідношення питомих та запозичених слів не однаково - в одних їх більше, в інших менше, що пояснюється багатьма мовними та позамовними чинниками. В українській мові, за підрахунками лінгвістів, чужомовні слова становлять приблизно 10 відсотків.

На сучасному етапі розвитку української мови низка лінгвістів працює над проблемами лексико-семантичних процесів, зумовлених запозиченнями іншомовних слів до лексичного складу української мови. Відомі дослідження в цій галузі В. Німчука, В. Русанівського, С. Семчинського, К. Городенської, Ю. Жлуктенка та інших [1, 6].

Кінець ХХ - початок ХХІ ст. став часом неймовірного розширення політичних, економічних та культурних зв'язків України з іноземними. Це спричинило посилення надходження в українську мову чужомовної лексики.

Складні процеси в сучасній українській мові, пов'язані з інтенсивним припливом запозичень, закономірно отримують неоднозначні оцінки лінгвістів: з одного боку, дослідники (Д. Баранник, О. Стишов та ін.) відзначають певне збагачення мови, наближення за допомогою асимільованих іншомовних запозичень до світових досягнень у суспільно-політичній, економічній, управлінській, торговельній сферах; з іншого ж боку, А. Загнітко та інші кваліфікують іншомовні лексеми як потік слів, що порушує стабільність та самобутність сучасної української мови [3, 265].

Всі зміни, які відбуваються сьогодні в житті суспільства, починаючи від появи нових предметів повсякденного вжитку і закінчуючи культурно-естетичними, соціально-політичними ідеями, вимагають відповідного мовного оформлення.

Асиміляцією називається уподібнення одного звуку іншому в артикуляційному й акцентному відношенні, пристосування запозичених слів у фонетичному,

граматичному, семантичному й графічному відношенні до системи приймаючої мови.

Французькі та німецькі запозичення в українській мові можуть класифікуватися таким чином:

- 1) за шляхом проникнення: безпосередні та опосередковані;
- 2) за способом проникнення: усні й писемні;
- 3) за ступенем запозичення: освоєні (повністю або частково) та неосвоєні.

Однак у процесі запозичення відсутня чітка відмінність між розрядами, групами чи класами термінів у лексичному складі української мови. Багато слів займають проміжне місце, що ускладнює віднесення їх до тієї чи іншої групи, категорії [2, 21].

У процесі фонетико-графічного освоєння галліцизмів відбувається повне або часткове пристосування французької графіки, вимови та орфографії до української. За повною асиміляцією відбувається повне пристосування запозиченого терміна до особливостей мови-реципієнта (*верифікація, денонсація, декалькомація*), а за частковою — деякі граматичні особливості зберігаються, наприклад, слово не відмінюється (*бюро, рантьє, факсиміле*) чи зберігає оригінальне написання в запозиченому слові (*прес-секретар, тель-кель, форс-мажор*).

Для графічної асиміляції французьких запозичень характерні такі різновиди:

1) транскрибування — відтворення на письмі звукової форми слова незалежно від графічних та орфографічних норм («октруа» [oktrwa] *octroi*; «бюро» [byro] *bureau*);

2) транслітерування — механічна передача тексту й окремих слів, які записані однією графічною системою, засобами іншої графічної системи при другорядній ролі звукової точності («гарант» [garã] *garant*, «депорт» [depor] *déport*);

3) змішаний варіант.

У процесі асиміляції запозичення пристосовуються до звукової системи української мови, підкорюються правилам її словотвору та словозміни:

1) Передавання однієї фонемі мови-джерела однією фонемою мови-реципієнта, наприклад: французької [f] українською [ф] («фронда» [frõd] *fronde*, «реформа» [ref!rm] *réforme*); французької [ʒ] українською [ж] («куртаж» [kurtaʒ] *courtage*, «алонж» [alõʒ] *allonge*); французької [u] українською [у] («купюра» [kupyʁ] *coupure*, «кулісьє» [kulisje] *coulissier*); передача [ɛ] українською [е] («трансфер(т)» [trãsfer] *transfert*); «прес-секретар» [prɛss(ə)kreter] *press-secretaire*);

2) Передавання двох чужомовних фонем однією фонемою мови-одержувача, наприклад: заміна французьких довгих і коротких голосних фонем однією короткою українською голосною («база» [ba:z] *base*, «аваль» [aval] *aval*, «маржа» [marʒ] *marge*);

3) Передавання однієї фонемі запозиченого слова різними українськими фонемами, наприклад: передача французької голосної /i/ українськими відповідниками [і] та [и] («верифікація» [verifikasjon] *vérification*, гриф [grif] *griffe*, «фінанси» [finãs] *finance*); передача сонанта [j] українськими [й] та [л'] («дось/й/є» [dosje] *dossier*, «ранть/й/є» [rãtje] *rentier*). [1,23]

Для германізмів характерні такі особливості:

а) складні слова, утворені без сполучного голосного: *ландшафт, камертон*;

б) слова зі звукосполученням шт на початку слова та ей, ай після приголосного: *штамп, штаб, штраф, шлейф, шайба*.

В німецьких запозиченнях звук [i] виступає у двох вимовних варіантах -- [і] та [и]. Після букв, які позначають звуки [т], [д], [с], [ц], [р], [ч], [ш] пишеться и («авторитет» *die Autorität*, «колектив» *der Kollektiv*, «принц» *der Prinz*), а після букв на позначення приголосних [п], [б], [в], [м], [ф], [г], [к], [х] («бургомістр» *der*

Burgermeister, «фальсифікація» *die Falsifikation*), та у сполученні з о («пріоритет» *die Priorität*, «опціон» *die Option*) пишеться і.

Німецьким фонемам [g] і [h] у більшості випадків відповідає українська фонема [г]: «аграрний» *agrар*, «агресор» *der Aggressor*, «бюргер» *der Burger*

Німецький звук *ß* в українській мовній системі передається тільки звуком [с], згідно з вимовою в німецькій мові: «аншлюс» *der Anschluß*, «гроссбух» *das Großbuch*.

Аналіз лексем, що мають у мові-джерелі дифтонг [ae], показав, що в українській мові вони передаються двома варіантами звукосполучень: це звукосполучення [ai] (на письмі ай) («кайзер» *der Kaiser*) та звукосполучення [ei] (на письмі ей) («гофмейстер» *der Hofmeister*, «прейскурант» *das Preis*, «рейхсрат» *der Reichsrat*). Дифтонги ай, ей в більшості запозичень відтворюються як сполучення голосних [a] і [e] з приголосним [в], в деяких випадках - [j] (графічно й) – «нейтралітет» *der Neutralität*.

Німецькі звукосполучення *sp*, *st* зберігають у більшості випадків в українській мові особливості артикуляції, які властиві мові-джерелу, (тобто в німецькій мові *sp* та *st* вимовляються на початку складу і слова як [шп] і [шт]: «штаб» *der Stab*, «штат» *der Staat*, «штраф» *die Strafe*, «штатгальтер» *der Statthalter* [5,134].

Таким чином, освоєння іншомовної лексики є складним багаторівневим процесом, що відбувається на різних рівнях мовної системи, серед яких лексико-семантичний і словотвірний рівні становлять вищі ступені асиміляції лексичних запозичень, підґрунтя яких складає освоєність запозичень на графічному, фонетичному, морфемному рівнях.

Література

1. Городенська К. Г. Нові запозичення і новотвори на тлі фонетичної та словотвірної підсистем української літературної мови / К. Г. Городенська // Українська термінологія і сучасність: зб. наук. праць. — К.: КНЕУ, 2009. — Вип. VIII. — С. 3–9.
2. Мороховський О.М. Деякі питання теорії / іншомовних / запозичень // Мовознавство. – 1984. – №1. – С. 19–25.
3. Сучасна українська літературна мова: підручник / М.Я. Плющ, С.П. Бевзенко, Н.Я. Грипас та ін.; за ред. М.Я. Плющ. – К.: Вища шк., 1994. – 414 с.
4. Сучасний словник іншомовних слів: близько 20 тис. слів та словосполучень / Уклали: О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. - К. : Довіра, 2006. - 789 с.
5. Тимченко Є.П. Германізми в українській мові: дослідження від професора Шаровольського до сьогодення // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. праць КНУ / відп. ред. О.І. Чередниченко. – Вип. 22. – Ч. II, 2007. – С. 133–137.

А. Максютенко

м. Маріуполь

СИНОНІМІЧНІ РЯДИ НІМЕЦЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ДІЄСЛІВ РУХУ

Яскрава синонімія сучасної української літературної мови є одним з багатьох показників розвиненості мови, її багатства, гнучкості. Вона відображає національну специфіку мови, її самобутність, робить мовлення більш образним, дієвим і виразним.

Проблема визначення синонімів, особливості їх класифікації, критерії об'єднання синонімів у ряди є досить актуальною й розглядалася багатьма вченими: М.А. Жовтобрюх, О.Д. Пономарів, Ю.Д. Апресян, В.В. Левицький, А. П. Грищенко та ін. [2, 187].

Дієслова руху є предметом дослідження великої кількості лінгвістів, які відзначають багатство а різноманітність їх форм, їх стилістичні можливості, різноманітність значень, емоційну забарвленість та подібність значень. Інтерес до дієслів руху пояснюється їх складністю, суперечністю і вживаністю у різних функціональних стилях [3, 11]

Актуальність теми дослідження полягає у визначенні обсягу і змісту синонімічних рядів німецьких дієслів руху, виявленні особливостей встановлення слова - домінанти, яке має бути схожим за значенням з усіма дієсловами руху в синонімічному ряду, виявлення семантичних особливостей українських дієслів руху.

Мета роботи полягає у виявленні принципів об'єднання німецьких дієслів руху в синонімічні ряди та особливостей творення українських дієслів руху.

Матеріалом є німецькі та українські дієслова руху з синонімічним значенням, вибрані з словників синонімів німецької та української мов в кількості 350 та 320 одиниць відповідно.

Лексико-семантичній групі дієслів із значенням руху та переміщення присвячені праці багатьох як зарубіжних, так і вітчизняних мовознавців. Семантична структура дієслів руху була предметом досліджень І. Л. Сульженко, А. Г. Безрукова, Г. О. Конобеєвої (на матеріалі німецької мови), Л. П. Ковальнової, Р. З. Назарової, Ю. І. Костенко (на матеріалі англійської мови), Г. К. Венедиктова (на матеріалі болгарської мови), З. М. Стрелкової (на матеріалі польської мови), Є. В. Чешко, С. О. Кузнецова (на матеріалі російської мови). Дієслова руху, їх семантичну структуру та окремі лексико-граматичні особливості в українському мовознавстві досліджували Т. П. Усатенко, В. С. Ільїн, М. П. Лесюк, Є. К. Тимченко, З. І. Іваненко, В. Г. Войцехівська, В. М. Заханевич, В. М. Русанівський, І. Р. Вихованець та ін. [4, 59].

Однак багато особливостей семантики, словотворення і сполучуваності дієслів руху ще недостатньо висвітлені в українській мовознавчій літературі.

Дієслова руху (пересування, переміщення) у просторі щодо якогось предмета чи предметів відзначаються активністю вживання в українській та в інших слов'янських мовах.

Завдяки фундаментальним дослідженням Ю. Д. Апресяна, Л. М. Васильєва, В. Г. Гака, В. В. Виноградова, О. М. Вольф, С. М. Кібардіної, Т. А. Майсак, Дж. Лакоффа, Дан І. Слобін, Х. Брінкмана та багатьох інших сьогодні існує досить повне уявлення про семантику дієслів. Проблему семантичної градації поглиблено в працях російських мовознавців С. М. Колесникової, О. І. Шейгал, Т. В. Подуфалової та зарубіжних лінгвістів: Е. Сепіра, Д. Болінджера, Д. Льюїса, М. Бірвіша, Я. Якобса, Я. Расмунсена тощо [2, 123]. У сучасному українському мовознавстві дослідники торкалися лише часткових питань категорії градації (І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, Н. В. Гуйванюк, В. І. Кононенко, Т. А. Космеда, М. П. Кочерган, О. І. Нечитайло, І. І. Слинько, С. О. Соколова, Т. М. Спільник) [5, 67].

Синонімічний ряд - це група слів, які мають загальне значення.

Синонімічні ряди відокремлюються за допомогою встановлення загальних ознак [1, 49].

Кожній групі синонімів притаманна домінанта або стрижневе слово, яке несе загальне значення, є загальним для всього ряду і емоційно незабарвлене. Домінанти формують семантичну систему синонімічного ряду. Так, Ю. М. Караулов вважає, що можливо розбивати лексику на групи слів, які тотожні за значенням і називають одне й теж поняття, що підтверджує можливість зведення синонімічного ряду до одного слова - домінанти [1, 47]. Такі синоніми в лексичній системі дуже вагомі - вони утворюють похідні дієслова з допомогою афіксів. Деякі слова, маючи однакову основу, але різні афікси, набувають різні значення.

Кожний синонімічний ряд потребує виділення слова-домінанти, навколо якого розташовуються спочатку найуживаніші слова, а слова з спеціалізованим значенням чи стилістично-марковані тяжіють до периферії ряду. У синонімічні ряди включаються також переносні, образно-метафоричні значення слів та контекстуальні синоніми [1, 52].

Серед дослідників лексичної синонімії намітилося дві тенденції щодо визначення семантичного простору синонімічного ряду: одні схильні до звуження синонімічних рядів рамками справді синонімічних відношень, а інші - до розширення їх, оскільки синоніми можуть позначати одне широке поняття [3, 45].

Таким чином в ході дослідження було визначено 20 синонімічних рядів німецьких дієслів руху та їх доміант. Деякі з них:

1) дієслова руху з ознакою швидкості (нім.) *rasen* - (рос.) мчати - (нім.) *rasen, rennen, auf die Jagd gehen, pirschen, Jagd machen auf, auf die Pirsch gehen, wildern, wilddieben*;

2) дієслова руху з ознакою повільності (нім.) *hinken* - (рос.) шкутильгати - (нім.) *lahmen, humpeln, schnappen, hatschen, fortbewegen*;

3) дієслова руху з ознакою переміщення вгору (нім.) *steigen* - (рос.) підніматися - (нім.) *ersteigen, erklimmen, erklettern, bezwingen, besteigen, hochklettern, hinaufklettern, hinaufsteigen, hinausgehen, hinaufkraxeln, hochkraxeln, emporsteigen*.

4) дієслова руху з ознакою переміщення вниз (нім.) *fallen* - (рос.) падати - (нім.) *stürzen, umfallen, hinstürzen, hinfallen, hinsinken, hinschlagen, schlagen, hinpurzeln, purzeln, hinplumpsen, knallen auf etwas, segeln auf etwas, gleiten, hinunterfallen, schwanken*.

5) дієслова руху з ознакою наближення (нім.) *kommen* - (рос.) приходити - (нім.) *hereinbrechen, sich nähern, heranrücken, herankommen, herkommen, hinkommen, näher kommen, nahen, daherkommen, gehen, anrücken, aufrücken, anmarschieren, sich einfinden*.

6) дієслова руху з ознакою повернення (нім.) *zurückkommen* - (рос.) повертатися - *wiederkommen, zurückkehren, wiederkehren, heimkehren, heimkommen, heimfinden, umkehren*.

Таким чином, синонімія – явище, притаманне мовам різних типів, тому темою роботи є синонімічні ряди українських та німецьких дієслів руху. Синоніми, близькі за семантичним значенням, утворюють за певними ознаками синонімічні ряди. Згрупувати дієслова руху в такі ряди можна тільки за умови аналізу семантичного значення слів.

Література

1. Буткова Г.В. Структура синонімічного ряду і його семантичний простір /Г.В. Буткова. – К.; КДПІ,1990. – С. 46-53
2. Лесюк М. П. Словообразовательные гнезда корней со значением движения в современном украинском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук/ М.П. Лесюк. — К.; Довіра, 1982. — 15 с.
3. Орлова Т. М. Семантична структура та лінгвостилістичні можливості назв руху в сучасній українській мові/ Т.М. Орлова. – Запоріжжя; Наука, 1999. – 167 с.
4. Рабулець О.Г. Дієслово в лексикографічній системі /О. Г. Рабулець, Н. М. Сухарина, В. А. Широков, К. М. Якименко. — К.; Довіра, 2004. — 259 с.
5. Соколовская Ж.П. Проблемы системного описания лексической семантики/ Ж.П. Соколовская. — К.; Просвіта, 1990. — 124 с.

КОНЦЕПТ «MILITARY» У СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Багато зусиль та засобів витрачається на головну проблему сьогодення – захист та безпеку батьківщини. Для досягнення поставленої мети США було вимушене прийняти жорсткі заходи щодо боротьби з тероризмом та реорганізацію правоохоронних органів. У зв'язку з цим в країні відбулися значні зміни у законодавчій базі, причому назви основних законів в аббревіатурній формі стали символічними (*USA, Patriot II*). Назва єдиного в США органу безпеки країни – «суперміністерства» Внутрішньої Безпеки (*Homeland Security Department*) безпосередньо пов'язана з виникненням понять «безпека батьківщини» (*homeland security*), «захист батьківщини» (*homeland-defense*) як понять нових для американців.

Поряд із появою цілої низки новоутворень, пов'язаних із боротьбою з тероризмом, виникає ряд нових понять і відповідних мовних форм, що характеризують сучасні (та майбутні) війни: *fourth generation warfare, asymmetric warfare, asymmetric conflict, casualty-free, digital warfare, firepower-intensive, knowledge war, smart war*: "The conflict is an example of **asymmetric warfare**, which does not match the relatively even strength of two conventional military forces" (UPI, August 9, 2001).

В останні роки спостерігається поширення словникового складу англійської мови з найменуванням сучасної зброї та воєнної техніки. До таких номінацій відносяться не тільки синонімічні слова і словосполучення, але й їх аббревіатурні позначення замість повного розчленованого. Тобто у такий спосіб англійська мова поповнюється новими «воєнними ініціальними скороченнями: *HPN, e-bomb, MOAB, JSOW, EGBU, JDAM, WCMD*. Такі неологізми як *Land Warrior, Air Warrior, smart uniform, smart body armor, electronic camouflage, Exoskeleton* характеризують вдосконалення та подальше устаткування воєнної техніки або спорядження. Слід також відмітити, що високотехнологічні впровадження торкнулись й цієї сфери, і як результат, виникнення таких мовних одиниць, як *urbot (urban robot), packbot, snaketbot*, основою яких є осколок слова *-bot* (від поняття *robot*), що позначає використання роботів у військовій справі: "Japan's much-vaunted robots may play violins and build cars, but the only ones now doing emergency work in its biggest-ever nuclear disaster are foreign, such as the **PackBot**, previously used in Afghanistan, which is made by Massachusetts-based **iRobot**" (The Economist, May 5, 2011).

Скандал навколо «зброї масового знищення» в Іраці викликав створення таких інновацій, як *weaponsgate, uraniumgate, sex up, 16 words*. Словосполучення *weapons of mass destruction* вважається одним з найбільш популярних словосполучень останніх років, саме тому воно часто функціонує в аббревіатурній формі *WMD*. Спостерігається також тенденція заміни словосполучення *weapons of mass destruction* більш «м'якими» одиницями, зокрема, словосполученням *unconventional*: "In July 2006, the FBI created the **Weapons of Mass Destruction Directorate, or WMDD**, to build a cohesive and coordinated approach to incidents involving nuclear, radiological, biological, or chemical weapons—with an overriding focus on prevention. To do its job, the **WMDD** proactively seeks out and relies upon intelligence to drive preparedness, countermeasures, and investigations designed to keep threats from becoming reality" (The Christian Science Monitor, August 29, 2002).

Як відомо, насущна проблема безпеки життя людей сьогодні – це боротьба із тероризмом, що в останні роки поширює свої кордони. Зазначимо, що боротьба із таким явищем викликала хвилю нових запозичень, переважно, з арабської та інших мов мусульманських країн. Фактично майже всі ці запозичення являють собою інтерлінгвальні одиниці, оскільки вони надійшли у багато мов.

Певна частина цих надходжень вживалася і раніше в англійській мові, однак такі одиниці функціонували лише в якості “використованої” лексики, виконуючи, в основному, “екзотичну” функцію, тоді як останніми роками спостерігається їх перехід у розряд справжніх запозичень, необхідних лексико-семантичній системі англійської мови. Зауважимо, що виділяються, насамперед, власні імена. Виконуючи атрибутивну функцію, слово (al)- *Qaeda* вступає в численні словотворчі і синтагматичні зв'язки. Частина створених в результаті цих зв'язків слів і словосполучень перетворюється, фактично, на узуальні, стійкі одиниці: *al- Qaeda Navy, al- Qaeda mindset, Qaeda operative, Qaeda cell, Qaeda operative, Qaeda summit, Qaeda-friendly, Qaeda-free, al- Qaeda-seeker, Qaeda speak, Qaeda-trained*. Слово (al)- *Qaeda* в англійській мові стало настільки звичним, що воно може функціонувати й в абрєвіатурній формі (AQ) без розшифровки цієї абрєвіатури в наведеному матеріалі, причому й у своїй абрєвіатурній формі це найменування може утворювати похідні.

Слово *Taliban* також є одним з головних та ключових елементів у створенні нових слів та словосполучень таких, як *neo-Talib, neo-Taliban, American Taliban, Talibanic, Talibanism, Talibanisation*. Зауважимо, що його використання у переносному значенні характеризує ультрарадикальні рухи, інакше кажучи, перетворення цього поняття на символ екстремізму, радикалізму та фундаменталізму. В останні роки широко розповсюджуються в сучасній англійській мові лексико-фразеологічні інновації, що пов'язані із словом *jihad*, яке «надало життя» таким неологізмам, як *jihadee, jihadi, jihadist, counter- jihad, cyber- jihad, jihadic*. Серед фразеологічних новоутворень можна зазначити наступні: *jihad cell, jihad job, jihad factory, field of jihad (theatre of jihad), jihadpolitics, jihad site*. Наприклад, неологізм *jihobbyist* позначає людину, яка являється прихильником радикального Ісламу, однак, не є членом якоїсь радикальної групи. *"'Jihobbyists' are people drawn to the online theater of violent jihad, becoming increasingly radical as they delve deeper into Web forums. Colleen LaRose, also known as 'Jihad Jane,' is an example of this threat, according to counterterrorism experts"* (The Christian Science Monitor, March 19, 2010).

Як відомо, терористичні атаки, що відбулись 11 вересня 2001 в Америці, негативно вплинули на свідомість американського суспільства й, як результат, все більш детальному огляду підлягають імігранти та громадяни арабського походження. Таке насторожене ставлення отримало назву «ефект 11 вересня» (September 11 effect). Зауважимо, що з даним ефектом пов'язана, наприклад, «переорієнтація» однієї з ключових одиниць, що співвідноситься з дискримінацією певних расових або етнічних груп – словосполучення *racial profiling*, створеного для відбиття стереотипного ставлення до афроамериканців, а також утворення більш конкретизованих варіантів цього словосполучення – *ethnic profiling, Arab (Muslim) profiling*. Таким чином, у сучасному політичному дискурсі відбувається поширення словникового складу лексики політичної направленості, зокрема військової тієї, що відображає боротьбу із такими важливими проблемами як тероризм, боротьба із наркоманією, Інтернет-шахрайством тощо.

Література

1. Зацний Ю. А. Інновації у словниковому складі англійської мови початку XXI століття англо-український словник / Ю. А. Зацний, А. В. Янков. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 360 с.
2. Зацний Ю. А. Мова і суспільство: збагачення словникового складу сучасної англійської мови / Ю. А. Зацний, Т. О. Пахомов. – Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – 243 с.

ФРАЗЕОТЕМАТИЧНІ ГРУПИ АНГЛІЙСЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ З ЕКСПЛІЦИТНО ВИРАЖЕНИМ ГЕНДЕРНИМ КОМПОНЕНТОМ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Фразеологічні одиниці як продукт соціальної комунікації є об'єктом різноманітних досліджень, адже з кожним роком фразеологічний фонд англійської мови поповнюється все новими ідіомами, що відбивають соціальні і культурні зміни в певні періоди розвитку суспільства. Гендерний компонент, в свою чергу, знаходить відображення у фразеології будь-якої мови, завдяки тривалому процесу формування та розподілу соціальних ролей серед чоловіків і жінок в суспільстві.

Однією з ключових у дослідженні способів фіксації гендерного компоненту в семантиці англійських ідіом є концепція фразеологічного значення, представлена В.М. Телія [3] у вигляді макрокомпонентної моделі, яка містить наступні конституенти: дескриптивний макрокомпонент, оцінний макрокомпонент, мотиваційний, емотивний, стилістичний і граматичний макрокомпоненти. У свою чергу, І.В. Зикова додає ще один – гендерний макрокомпонент, який знаходиться у взаємодії з усіма вищезазначеними [1, 31].

Фразеологічна система англійської мови є дуже впорядкованою, тому як правило, фразеологічні одиниці не існують ізольовано одне від одного. Вони можуть формувати лексико-фразеологічні, фразеосемантичні або фразеотематичні групи – утворення, що об'єднують ідіоми по тому або іншому набору диференційних ознак.

Вивчення специфіки гендерно маркованих ідіом англійської мови показує, що гендерний компонент може виявлятися в плані змісту, але бути відсутніми в плані вираження ідіоми, що вказує на імпліцитний характер вираженості гендерного компоненту (*an ugly duckling* 'гидке каченя' – a young boy or girl who turns out to be beautiful against all expectations 'молодий хлопець чи дівчина, які стають красивими всупереч всім очікуванням'); або маркуватися як в плані вираження, так і в плані змісту фразеологізму, що свідчить про те, що гендерний компонент виражен експліцитно (*a man's man* – a man whose personality is such that he is more popular and at ease with other men than with women 'чоловік, чий характер дозволяє легко знаходити спільну мову як з чоловіками так і з жінками').

Таким чином, в ході аналізу мовного матеріалу було встановлено, що ідіоми, які мають в своєму значенні експліцитні гендерні характеристики, можуть сформувати наступні фразеотематичні групи: рід діяльності, відносини, спосіб життя, зовнішність, вік, тощо. Група «рід діяльності» характеризується переважаючою кількістю чоловічих професій, що свідчить про андроцентричність англійської мови: *a man of the cloth* – a priest 'священик'. В ході аналізу фразеотематичної групи «віносини» уможлиблюється виділити наступні наступні набори сем: облігаторна гендерна ознака + сема «стосунки» + додаткова сема «характер відносин»: *Mr. Right* 'майбутній чоловік, суджений' – the man that a woman may be hoping to find as an ideal mate, especially in marriage 'чоловік, якого жінка вважає ідеальним партнером, особливо для шлюбу'. У фразеотематичній групі «характер» поряд з облігаторною семой статі і семой «характер» в даній групі можна виділити додаткові семи «риси характеру» та «поведінка»: *Lady Muck* – a naughty or socially pretentious woman 'примхлива жінка, яка поводить себе так, як ніби їй все зобов'язані'. Пильна увага до зовнішності притаманна представницям слабкої статі, на що вказує преобладаюча кількість фемінінних ідіом в рамках групи «зовнішність»: *a plain Jane* "букв. непримітна Джейн" – a woman or girl who is not attractive "неприваблива дівчина або жінка". У фразеотематичній групі, сформованій за віковою ознакою превалюють гендерно марковані ідіоми, що характеризують

жінок і чоловіків похилого віку: *be as old as Methuselah* 'букв. бути старим як Мефусаїл' – if someone is as old as Methuselah, they are very old 'дуже старий'.

Результати дослідження демонструють, що найчисельнішими серед груп виявилися ті, що номінують людину за родом діяльності та відносинами. Це свідчить про те, що ці ознаки найчастіше піддаються переосмисленню і є ядерними у мовній картині світу. Спостерігається переважання ідіом з маскулініним гендерним компонентом, що можна пов'язати з історичною тенденцією домінування чоловіків у суспільстві.

Література

1. Зыкова И.В. Способы конструирования гендера в английской фразеологии. – Москва: Едиториал УРСС, 2003. – 232 с.
2. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь / Лит. ред. М.Д. Литвинова. – 5-е изд., исправл. – М.: Живой язык, 1998. – 944 с.
3. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. - М., 1988. - С. 173-204.
4. Cambridge International Dictionary of Idioms. Ed. by E. Walter. – UK, Cambridge, 1999. – 587 p.
5. Oxford Dictionary of English Idioms. – N.Y.: Oxford University Press, 1993 – 685 p.

*Д. Полева
м. Маріуполь*

КОГНІТИВНІ ПАРАМЕТРИ ОБРАЗНОСТІ

Образності притаманні певні когнітивні параметри. Головний параметр – **семантична двоплановість** образного слова і його здатність позначати предмет в асоціативному зв'язку з іншим предметом. Семантична основа образності криється в реалізації подвійного сприйняття предмету або ж перенесення типових ознак одних предметів на інші, для яких ця ознака не є типовою [1]. Про семантичну двоплановість лінгвістичного образу нагадує І. Р. Гальперін, маючи на увазі під створенням образу одночасну реалізацію двох лексичних значень – словникового і контекстуального, внаслідок чого відбувається сприйняття двох паралельнорухомих потоків інформації[3].

Давньогрецький філософ Протагор в V столітті до нашої ери сформулював початковий принцип софістів: “Людина є міра всіх речей” [5], який слугує підґрунтям найбільш характерному для образності параметру – суб'єктивності або **антропоцентричності**, “тобто сумірність універсуму із зрозумілими для людського сприйняття образами і символами”. Ступінь суб'єктивності образного компонента може бути не лімітованим, оскільки із багатьох предметів реальної дійсності суб'єкт обирає той об'єкт, який, на його думку, краще здійснює образну номінацію. Антропоцентричність виявляється в тому, що сам вибір тієї або іншої підстави для образності пов'язаний із здатністю людини порівнювати все нове для нього зі своїм розумінням навколишнього світу. Антропоцентричність сприяє тому, що образність здатна слугувати засобом створення фрагменту МКС спочатку у висловах про нього, а потім в тезаурусі носіїв мови, який є не тільки сховищем вербалізованих засобів, але і їх образних потенцій [2]. Отже, антропоцентричний підхід до розгляду мовних процесів затверджує психологічну первинність наївної картини світу носія мови і учасника процесу комунікації.

Аксіологічний параметр образності заснований на загальнолюдських цінностях та самооцінці особистості і визначає ціннісну складову ОІНО від низьких вульгарних образних номінацій до високих поетичних. Аксіологічний параметр образності визначає рамки набору референтів, що зазнають образної мовної

категоризації [2]. У тому, що не наочний світ моделюється за допомогою образності наочного світу, найістотнішу роль грає людський чинник. Людина може уявити щось як відповідне її можливостям сприйняття світу й ціннісної орієнтації.

Параметр адресованості другій або третій особі обумовлює продуктивність образності як засоба створення нових ОІНО, особливо у сфері характеристикації людини. Образна номінація адресується співрозмовнику як вираз власного емоціонально-психологічного стану [4].

Психолінгвістичний параметр також притаманний образності, який „розглядає мовну діяльність як один із модусів когніції, який складає верхів'я айсберга, в підвалинах якої містяться когнітивні здібності, які не є чисто мовними”. Предмет навколишньої дійсності (“денотат” за Г. Фреге, “референт” за У. Куайном, “екстенціонал” за Р. Карнапом) викликає у свідомості відчуття, через яке людина одержує первісне знання про навколишній світ. Відчуття, які є основою ментальної діяльності, не здатні утворювати цілісне уявлення про предмет, але вони утворюють основу для його сприйняття, які відображають предмет у його цілісності і слугують інформаційною основою для формування понять (“сигніфіката” за Г. Фреге, “значення” за У. Куайном, “інтенціонала” за Р. Карнапом), які зберігаються у людській пам'яті як асоціативні зв'язки і можуть актуалізуватися у свідомості за відсутністю безпосереднього впливу предметів на органи чуття [4]. Ці асоціативні зв'язки, які існують у психіці людини, утворюють різноманітні ланцюжки, серед яких метафора та метонімія, які позначають численну частину мовного знання. Психолінгвістичний параметр образності заснований на особистому досвіді окремої людини, яка асоціює об'єкти позамовної дійсності з іншою людиною.

Багатовимірний простір образності проявляється і у тому, що він характеризується **культурологічним** параметром, який позиціонує образність як фрагмент культури соціуму. Соціокультурна специфіка здатна поєднувати в собі і культурне надбання колективу, і його мовну компетенцію, щоб відобразити в мовній формі чуттєво не сприймані об'єкти і зробити наочною невидиму картину світу – створити її мовну картину, що сприймається за рахунок вербально-образних асоціацій складових її слів і виразів [4].

Крім вище зазначених параметрів, образності притаманна пропозитивність, тобто здатність відображати позамовну ситуацію за допомогою аргументно-предикатної когнітивної структури. **Семіологічним** параметром образності виступає прототипічна пропозиція – інваріант типів перенесення образного значення [4].

Соціокультурний параметр образності заснований на розумінні людини як образного представника суспільства, пов'язаного системою відношень і культурою, сукупністю цінностей і норм [4].

Усі вищезазначені параметри (соціокультурний, антропоцентричний аксіологічний, психолінгвістичний, семіологічний (пропозитивний), культурологічний, параметр семантичної двоплановості та параметр адресованості другій особі) детермінують образний компонент лексичного значення слова.

Література

1. Азнаурова Э. С. Очерки по стилистике слова / Эльвира Сергеевна Азнаурова. – М-во высш. и сред. спец. образования УзССР. – Ташкент : Фан, 1973. – 148 с.
2. Бессонова О. Л. Когнитивное моделирование оценочных значений / Ольга Леонидовна Бессонова // Иноземна філологія на межі тисячоліть : наук. журнал / [відп. ред. І. С. Шевченко]. – Харків: Константа, 2000. – С. 20–22.
3. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / Илья Романович Гальперин. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.

4. Пейтїєва О. Ф. Вербалїзація образного фрагмента концепта *характер* образними суцїствительними-наименованями лица в украинском языке // Пейтїєва Е. Ф. : сб. науч. статей : Лингвистика XXI века. Серия «Концептуальный и лингвальный миры». – Вып.3. – Москва :ФЛИНТА-Наука. – 318-328 с. – 2014.

5. Ягодинский И.И. Софист Протагор / И.И. Ягодинский // Ученые записки императорского Казанского университета. – 1906. – Т. №73. – Кн.12. – С.1–35.

О. Ткачук
м. Маріуполь

ПЕРИФЕРІЙНІ НОМІНАЦІЇ ПОНЯТТЯ “ ЖІНОЧІСТЬ” В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Перспективним методом когнітивного дослідження, що дозволяє описати семантику мовних одиниць, об'єднуючи мовну і немовну інформацію, є метод фреймової семантики. За його допомогою можна спробувати представити когнітивну структуру – фрейм, що є в основі значення визначеної групи лексем.

Аналіз лексичної структури концепту полягає у виділенні його ядра (словникового значення тієї чи іншої лексеми) та периферії, яку за В.А. Масловою, визначаємо як суб'єктивний досвід, різні прагматичні складові лексеми, конотації й асоціації [5, 45]. Лексична структура концепту розглядається у когнітивних дослідженнях як польова структура. При цьому сучасні дослідники вдаються до таких термінів як лексико-семантична група, абстрактне семантичне поле [2, 4], концептуальне поле [3, 2], семантико-тематичне поле [1, 5] тощо. Польовий підхід до дослідження лексики широко використовується структурною лінгвістикою. Основною відмінністю когнітивного підходу до вивчення лексичних полів є зв'язок значення слова зі структурою знання, що знаходиться в його основі, в той час як структурна лінгвістика займається дослідженням груп лексем заради них самих [4, 30].

Вивчення лексичної структури концепту як польової структури передбачає виділення ядерних та периферійних елементів. Ядро концепту визначається як його базовий шар та сукупність когнітивних шарів та когнітивних сегментів у сукупності когнітивних ознак, що їх утворюють. Периферію концепту складає його інтерпретаційне поле – сукупність слабко сконструйованих предикацій, які відображають інтерпретацію окремих концептуальних ознак та їх сполучень у вигляді тверджень, установок свідомості, що впливають у даній культурі із змісту концепту.

Периферію концепту “Жіночість” утворюють фрейми “Жінка” та “Жіночий”.

Фрейм “Жінка” утворюють номінації, які здійснюють референцію до осіб жіночої статі. У результаті аналізу романів було виділено такі види номінацій:

- 1) ядерні номінації жінки (*woman, girl, lady*)
- 2) регулярні периферійні номінації (*maid(en), lass, gentlewoman, female*)
- 3) емотивні номінації (*wench, minx, vixen, hussy*), що передають оцінне ставлення автора або персонажів до референта жіночої статі.
- 4) контекстуальні номінації, гендерна референція яких виявляється лише у контекстах (*creature, thing*).

Номінації *lass, maid, female, gentlewoman* розглядаються в якості регулярних периферійних елементів ЛСП “Woman”, оскільки вони регулярно вживаються для позначення особи жіночої статі. Ці номінації (крім *female*) не є характерними для сучасного дискурсу, отже, на відміну від ядерних номінацій, їх потрібно розглядати в якості культурно детермінованих компонентів концепту “Жіночість”. Загальна частотність регулярних периферійних номінацій у вікторіанських романах становить 163, при цьому найбільш частотною є *lass*, найменш частотною – *gentlewoman*.

Номінація *lass* вживається для номінації дівчини переважно у мовленні простих людей та передає позитивне ставлення мовця до референта. В авторських висловлюваннях номінація *lass* також передає позитивне ставлення автора до дівчини, що підкреслюється вживанням *lass* з оцінними прикметниками, які передають привабливу зовнішність, юність, свіжість, здоров'я та приємний характер референта (*hearty-looking, bonny-cheeked, rosy-cheeked, buxom-looking, fresh-cheeked, cheery*):

'Well, Bessy Cranage is a hearty-looking lass, I dare say she'll come round again, Joshua [E. Gaskell *Mary Barton*, p.66].

This might have been, but for you, a cheery lass [E. Gaskell *Mary Barton*, p.73].

Лексема *maid(en)*, подібно до *lass* вживається для номінації молодої жінки:

[...] *she was not quite a common village maiden* [E. Gaskell *Mary Barton*, p.176].

Номінація *female* вживається для позначення особи жіночого статі, щоб уникнути вікових та інших конотацій. Цій номінації надається перевага, коли вік жінки неможливо визначити з її зовнішнього вигляду:

Mesrour conducts the slave-merchant into my lord's presence: he brings a veiled female with him [T. Hardy *Tess of the d'Urbervilles*, p.493].

Female вживається, коли йдеться про будь-яку жінку взагалі, зокрема про представницю певної національності:

The house was filled with familiar British faces, and those toilettes for which the British female has long been celebrated [T. Hardy *Tess of the d'Urbervilles*, p.264].

Номінація *gentlewoman* є частковим синонімом до *lady*, оскільки вживається лише по відношенню до жінки середнього класу:

'As she always does - an English, middle-class gentlewoman; well, though gravely dressed, habitually independent of pretence, constitutionally composed and cheerful' [G. Meredith *The Egoist*, p.286].

Важливою умовою, яка дає право жінці номінуватися *gentlewoman* є належне виховання та перед усім гарні манери:

"Gentlewoman of agreeable manners, and accustomed to the best society, was anxious to" [G. Meredith *The Egoist*, c.395].

Номінація *gentlewoman* характерна лише для вікторіанського дискурсу, тому конотації, які вона передає, потрібно розглядати в якості культурних конотацій Вікторіанства. Якості справжньої *gentlewoman* перераховуються у листі – характеристиці випускниці пансіону для дівчат, наведеному у творі У.Текерей:

Those virtues which characterise the young English gentlewoman, those accomplishments which become her birth and station, will not be found wanting in the amiable Miss Sedley, whose industry and obedience have endeared her to her instructors, and whose delightful sweetness of temper has charmed her aged and her youthful companions [W. Thackeray *Vanity Fair*, p.2].

Отже, периферійні номінації, що здебільшого не є притаманними сучасному дискурсу, репрезентують деякі шляхи концептуалізації жіночості, які були характерними лише для вікторіанської епохи.

Також відзначимо, що фрейм „Жіночий” утворюють прикметники, що містять сему „жіночий”, або „жіночний”: *feminine, female, girlish, womanly, maiden(ly), ladylike, womanish* і як показує аналіз фактичного матеріалу, прикметники, що вживаються для позначення жіночих якостей, мають передусім оцінні конотації та визначають ставлення автора та персонажів до проявів жіночості у референта але це перспектива нашого подальшого дослідження.

Література

1. Барт Р. Семиотика. Поэтика: избр. работы / Пер. с фр. / Р. Барт. – М.: Прогресс – Универсус, 1994. – 616 с.

2. Бондаренко О.С. Концепти „чоловік” і „жінка” в українській та англійській мовній картині світу: автореф дис. ... канд. філол наук: 10.02.17. – Донецьк, 2005. – 19 с.
3. Воробьев В.В. Лингвокультурология: теория и методы / В.В. Воробьев. – М.: Изд-во РУДН, 1997. – 332 с.
4. Дороніна Т.О. Соціокультурна специфіка наукової категорії „гендер” та її значення в сучасному українському суспільстві / Т.О. Дороніна // Гендерний розвиток у суспільстві: (конспект лекцій). – 2-е вид. – К.: ПЦ „Фоліант”, 2005. – С. 284 - 351.
5. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие / В.А. Маслова. – Минск.: Тетрасистемс, 2004. – 256 с.

Ю. Федорова
м. Маріуполь

МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДОМЕНУ «TERRORISM» У ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Дана стаття представляє аналіз мовних інноваційних одиниць в політичному дискурсі сучасної англійської мови.

Світ не відображається безпосередньо у мові, світ відображається у свідомості, а свідомість, у свою чергу, закріплює, фіксує, кодує це відображення у конвенціональних знаках. «Картина світу – та, яку малює собі людину у своєму розумі – феномен більш складний, ніж мовна картина, тобто та частина концептуального світу людини, котра має прив'язку до мови та переломлення через мовні форми. Не все те, що людина сприяє або пізнає, не все те, що пройшло через різні органи сприйняття і ті, які поступають по різних каналам у мозок людини, має або отримує вербальну форму» [3, 144]. Перетворювання картини світу може мати різні форми фіксації на лінгвістичній карті. Наприклад, домен «*Интернет*» в політичному дискурсі фіксується в мовній картині світу у вигляді певного нового семантичного поля комп'ютерних одиниць: *get-rich-click* – «відноситься до людей, які бажають стати заможними або за допомогою on-line інвестування, або створюючи бізнес в всесвітній мережі Інтернет», *computer monitoring* – «комп'ютерна система, яка контролює роботу службовців, які працюють у терміналів у різних організаціях».

Відповідно новим фрагментом негативного соціального досвіду можна вважати наркоманію, котра викликала номінативний вибух на периферії лексичної системи. Не дивлячись на те, що нові номінативні одиниці сфери наркоманії обмежені субкультурою наркоманів та продавців наркотиків, вони стають загальновідомими у зв'язку з широким усвідомленням необхідності боротьби із наркоманією ЗМІ.

У зв'язку з нелегальною торгівлею наркотиками особи, які пов'язані з цією сферою, змушені створювати нову лексику, під керівництвом прагматичної установи – засекретити своє діло. За останні десятиліття в англійській мові з'явилося приблизно 100 нових слів, які пов'язані із наркоманією і котрі створюють нові синонімічні ряди та антонімічні пари, наприклад: *grass, hot, herb, smoke*. Для опису дій, пов'язаних із використанням наркотиків використовуються такі дієслова, як *to blow, to blowsmoke, to hit, to shoot* [2, 156].

Слід зазначити, що не тільки сфера наркобізнесу принесла цілу низку неологічних «негативних» парадигм, друге місце посідають нововведення, які характеризують таку сферу як сучасний тероризм. Домен «*Terrorism*» та мовна репрезентація зазначеного домену стає більш поширеним та розвиненим центром доволі розгалуженої парадигми, такої, як *agroterrorism, bioterrorism, cultural terrorism, cyberterrorism, domestic terrorism, eco-terrorism, narco-terrorism, new*

terrorism, postal terrorism, theoterrorism. Така парадигма тісно кооперується із мовною одиницею «*bomb*», що дає змогу появи багатьом новоутворенням: *bomb, bombing, bommeister, suicide car bombing, homicide bombing, serial bombing, serial bomber, millenium bomber, shoe bomber*.

Антитерористичні війни супроводжуються дуже значними процесами неологізації лексики англійської мови завдяки створенню нових слів та словосполучень, метою яких є евфемістично «прикрити» поняття, що співвідносяться з «реальностями війни»: *regime change, broad and concerted campaign, collateral damage, anticipatory self-defence, decapitate etc.* У процесах «завуалювання» у джерелах масової інформації простежується така тенденція, як перифраз засекречених головних терористів такими неологізмами *targeted leader, target of opportunity, high value target* й іншими похідними, в центрі чого стоїть нова парадигма *target*.

Слід також відзначити, що боротьба з «мусульманським тероризмом» викликала і хвилю нових запозичень з арабської й інших мов мусульманських країн [1, 26]. Можна стверджувати, що майже всі ці запозичення мають інтралінгвальний характер тому, що вони надійшли у багатьох мов. Достатньо велика кількість цих запозичень й раніше вживалась в англійській мові, виконуючи «екзотичну» функцію [1, 26; 4, 7], в той час, як останніми роками простежується тенденція їх переходу у розряд справжніх запозичень, які є дуже необхідними сучасній лексико-семантичній системі англійської мови. Серед цих запозичень можна виділити, насамперед, власні імена, які, в свою чергу, виконують, атрибутивні функції. Майже всім відоме слово *al-Qaeda* (назва терористичного угруповання) яка є парадигмогенеруючим центром для багатьох новоутворень таких як *al-Qaeda Navy, al-Qaeda mindset, Qaeda cell, Qaeda operative, Qaeda summit etc.* Спостерігаючи реалії Близького Сходу, не можна не відмітити асиміляцію слова *Taliban* та його похідних *neo-Talib, neo-Taliban, American Taliban, Talibanic, Talibanism, Talibanisation*, які вживаються й в переносних значеннях для позначення радикальних змін, нестандартних методів, екстремізму. Лексико-семантична система англійської мови не стоїть на місці, а постійно знаходиться в русі. Отже, на цьому підґрунті можна фіксувати про повну інтеграцію багатьох слів в словниковий склад. Серед них лексема *jihad*, яка має численні новоутворення, такі як *jihadee, jihadi, jihadist, counter-jihad, cyber-jihad, jihadic*, серед фразеологічних інновацій спостерігаються стійки словосполучення, наприклад, *jihad cell, jihad factory, field of jihad, jihad politics, jihad site*. Всі ці позначення й новоутворення складають етнічну картину країн Близького Сходу та реалій життя людей.

Глобалізація, яка викликає негативну реакцію людей, дає змогу появі нового руху «антиглобалізації» (*antiglobalization*). Слід зазначити, що значна кількість людей виступає проти такої тенденції в економіці, при чому в період глобального економічної кризи. Однак протестанти не зовсім згодні, щоб їхній рух називався «антиглобалізацією». Вони пропонують свої назви, наприклад *de-globalization, earth democracy, anti-corporate activism*.

Поширюється сектор хвороб: з'являються нові види нервових хвороб, наприклад *Lou Gehrig* «хвороба Луї Геріга» (захворювання центральної нервової системи, яке супроводжується дегенерацією м'язів). Різноманітні види страхіття та хворобних побоювань фіксуються у мові шляхом активізації слів грецького походження *phobia* «побоювання» та *phobe* «людина, яка побоюється». Відповідно цьому з'являються нові види ліків, діагностик, лікування. Наприклад, для лікування акрофобії застосовується новий метод *implosion* та *flooding*, котрий припускає звільнення від страхіття шляхом конфронтації з джерелом фобії

Таким чином, вивчення нової лексики й простеження поповнення англomовного запасу дає змогу стверджувати, що, перш за все, мова рухається й реагує навіть на незначні зміни, а по-друге, всі ці зміни безпосередньо відображаються, як в мовній картині світу, так і концептуальній картині світу. Бурхливий темп життя, поява новітніх комп'ютерних технологій, нові тенденції в науці, медицині та в інших галузях нашого життя і є тією базовою основою для більш детального вивчення та аналізу інноваційних мовних одиниць.

Література

1. Зацний Ю. А. Інновації у словниковому складі англійської мови початку XXI століття англо-український словник / Ю. А. Зацний, А. В. Янков. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 360 с.
2. Зацний Ю. А. Мова і суспільство: збагачення словникового складу сучасної англійської мови / Ю. А. Зацний, Т. О. Пахомов. – Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – 243 с.
3. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира / Е. С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке : язык и картина мира. – М. : Наука, 1988. – С. 141–172.
4. Семенчук А. Б. Інноваційні засоби об'єктивізації концепту тероризм (на матеріалі англійської мови) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец.10.02.04 «Германські мови» / А. Б. Семенчук. – Запоріжжя, 2010. – 20 с.

*А. Фурлєтова
м. Маріуполь*

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ ІЗ ЗООНІМАМИ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

У досить широкій, різноманітній і фрагментарній картині фразеологічних досліджень, праці, присвячені саме зіставленню німецької й російської фразеології, обчислюються одиницями й не утворюють у своїй сукупності якої-небудь цільної системи ні за методикою опису, ні за об'єктом, який досліджується. Так, А.В. Федоров і А.Д. Райхштейн у роботах з теорії перекладу приділяють увагу питанню міжмовної фразеологічної еквівалентності конкретних фразеологічних одиниць (ФО) [1; 4]. Різні типи фразеологічної еквівалентності розглянуті більш конкретно в роботах Ф. Траутмана, М. Геш і О. Каде [3; 5; 6]. Так, наприклад, А.Д. Райхштейн, враховуючи багатоаспектність розглянутого явища, виявляє його особливості. Вони зводяться в структурному плані до наявності у фразеологізмах вторинності, або похідності, у семантичному плані – ідіоматичності, що має, крім того, національну специфіку. У зв'язку з останньою особливістю автор вказує на апроксиматичність (приблизність) зіставного аналізу ФО і його результатів. Він пише, що строге поняття ідентичності не можна застосувати до фразеологічних фактів бо, кожний із них має специфічне місце та особливу значимість в системі мови [2].

На наш погляд, цей висновок є актуальним і для нашого дослідження, зокрема, для порівняння ФО з анімалізмами.

ФО з анімалізмами є однією із самих численних і внутрішньо різноманітних груп фразеологічного фонду: анімалістичні фразеологізми відображають багатомісний спостереження людини над зовнішністю і звичками тварин, передають відношення людей до «братів своїх менших», будучи, між тим, культурно-інформаційним фондом, притаманним кожній мові.

У якості матеріала дослідження використовувались дані фразеологічних словників німецької мови, стилістичних і тлумачних словників, збірників загальноповживаних прислів'їв і приказок (словари), кількість одиниць складала 256 ФО.

Фразеологізми, у більшості випадків, утворюються за допомогою метафор, які беруть свої позначення з областей суспільного життя, тому розвиток сфер людської діяльності відбивається також і в тематичних групах фразеологізмів.

Вивченням тематичних груп фразеологізмів займалися багато вчених. Так, наприклад, Г. Крамер досліджував тематичну групу «лицарські турніри й зброя феодалізму» [7], зі словами якої й сьогодні утворюються часто вживані фразеологізми: *den Spieß umdrehen* – «переходити в контратаку, використовуючи засоби супротивника».

ФО з анімалізмами продовжують привертати увагу дослідників, тому що є однієї із самих численних і внутрішньо різноманітних груп специфічного фразеологічного фонду й дозволяють одержати інформацію про їхню енциклопедичну (культурно-інформативну), соціально-інформативну, дейктичну, експресивну й образно-експресивну функцію.

Анімалістичні фразеологізми відбивають багатомірові спостереження людини над зовнішнім виглядом і звичками тварин, передають відношення людей до них «меншим братам». Анімалізми несуть енциклопедичну інформацію як про типові риси тварину, так і про менш явні ознаки, не відбиті в словникових дефініціях. Кількість сем енциклопедичного значення анімалізму, актуалізованих в окремих фразеологізмах, може бути дуже значним. Так, фразеологізми з назвами тварин відбивають

фізичні якості, можливості:

сильний (витривалий) як кінь, слабкий як курча, плаває як риба, зіркий як рись, нюх як у собаки, спритний як мавпа й ін.;

зовнішній вигляд:

чорний як ворон, цапина борідка, осина талія, сухий як вобла, з гулькин (горобиний) ніс, товстий як кабанів і ін.;

психічні якості (риса характеру):

упертий як бик, осел, уперся як баран, задиристий як півень, настирливий як муха, похмурий як відлюдько й ін.;

інтелект:

дурний як сивий мерин, уп'ястися як баран на нові ворота, хитрий як лисиця, це і їжакові зрозуміло й ін.;

звички, уміння, навички:

тріскотить як сорока, галасують як галки, ньому як риба, страусова політика, поторять як пануга й ін.

Риси, якими людей наділяє тварин, можуть збігатися в різних мовах, порівн.:

<u>німецька</u>		<u>українська</u>
<i>rot wie ein Krebs</i>	=	<i>червоний як рак,</i>
<i>stark wie ein Pferd</i>	=	<i>сильний як кінь,</i>
<i>schwimmt wie ein Fisch</i>	=	<i>плаває як риба;</i>

але можуть і помітно відрізнятися, порівн.:

<u>німецька</u>		<u>українська</u>
<i>dastehen wie die Kuh vorm neuen Tor</i>	—	<i>витріцитуися як баран на нові ворота,</i>
<i>hungrig wie ein Bär</i>	—	<i>голодний як вовк (собака),</i>
<i>wie eine Ratte schlafen</i>	—	<i>спати як бабак.</i>

Компоненти-назви тварин легко переходять у розряд слів-символів, що відбивають уявлення про різних тварин. Такі компоненти ФО *працьовитий як бджола, гусак лапчастий, хитрий як лисиця, боягузливий як заєць, безстрашний як лев, слухняний як ягня й інші.*

Таким чином, найменування тварин тут виконують енциклопедичну функцію – вони повідомляють дані про тварину, необхідні для становлення фразеологічного значення. З великого набору інформації про психічні й фізичні якості тварину, його зовнішньому вигляді, звичках, відношенні до навколишнього світу й т.п. відбирається одна, реалізована в контексті ФО.

Література

1. Райхштейн А.Д. О переводе устойчивых фраз / А.Д. Райхштейн. Тетради переводчика. Вып. 5. – М., 1968. – 236 с.
2. Райхштейн А.Д. Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии / А.Д. Райхштейн. – М., 1980.
3. Траутманн Ф. Сравнимое и несравнимое в немецко-русских фразеологизмах / Ф. Траутманн. // Рус. язык в национальной школе, 1977, № 1. – С. 12-18.
4. Федоров А.В. Основы общей теории перевода / А.В. Федоров. – М., 1968. – 216 с.
5. Heesch M. Zur Übersetzung von Phraseologismen / M. Heesch. – Fremdsprachen, 1977.
6. Kade, O. Die Phraseologie als übersetzungswissenschaftliches Problem. – In: Aktuelle Probleme der Phraseologie. – Lpz., 1976. – 336 s.

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ФІЛОЛОГІЇ

С. Бассай
м. Запоріжжя

МОВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОМІЧНОГО

Звертання до вербальних форм комічного дискурсу як до об'єкту дослідження припускає виявлення й опис мовних явищ, що містять у собі висвітлення національної культури.

Мовні засоби комічного складаються з фонетичних, лексичних, фразеологічних та граматичних (морфологічних і синтаксичних) засобів. Прийоми комічного породжуються різними засобами й формуються, насамперед, мовними засобами. Можна дати наступну узагальнену схему створення комічного в літературі: об'єктивний сміх (смішне) – засоби комічного (мовні засоби – фонетичні, лексичні, фразеологічні, граматичні засоби й немовні засоби) – форми комічного (гумор, сатира, іронія) – результат – сміх (комізм).

Мова є найбагатшим арсеналом засобів комізму й осміяння. У тексті будь-яка мовна одиниця може стати стилістично значимою й перетворитися в засіб художньої зображальності й виразності. Комічне в доробках можна виявити в будь-якому елементі - починаючи від простих слів, імен і прізвиськ, виражень і зворотів, прислів'їв і приказок, афоризмів, комічних повторів, від видів метафори до літературних цитат, епіграфів, вставних слів і речень, слів, що виражають оцінку, схвалення.

Роль слова в комічному мистецтві значно зростає. Говорячи про роль слова як “засобу комічного”, ми маємо на увазі функціонально-стилістичну роль загальноживаних слів, архаїзмів, діалектизмів, неологізмів, термінів і термінологічних слів, професіоналізмів, запозичень і вульгаризмів, жаргонізмів, арготичних слів і виражень, власних назв осіб, предметів і простору, прізвиськ, звань і титулів. Відомо, що метафори, метонімія, порівняння, епітети (художні визначення) істотно розширюють семантичні можливості слова. У сатиричному мистецтві широко використовується полісемантичність слів, омонімія та синонімія, антонімія і комічна гра слів. Проголошення слів з іронічною інтонацією створює безмірне поле для їхнього семантико-комічного варіювання. Комічний ефект робить також лінгвістичне обігрування фігуральних виражень і афоризмів, паремій, фразеологізмів тощо.

Проблема специфіки мовностилістичної організації комічного тексту є одною зі складних у мовознавстві. Лінгвістична стилістика як розділ мовознавства вивчає й різні стилі (стилі мови, стилі мовлення, жанрові стилі, стилі письменників і т.д.), і експресивні, емоційні, оцінні властивості мовних одиниць як у парадигматичному (у системі мови), так і в синтагматичному плані (у плані їх використання у різних сферах спілкування).

Базовими механізмами актуалізації категорії комічного в комічному дискурсі є інконгруентність і реверсивність, то мовностилістичними особливостями реалізації комічного є вигадливий гумор, фантазія, використання інтелектуальних форм комічного (парадокс, каламбур), які служать формою захисту особистості, її самоствердження й трансформації агресивності.

Процес використання можливостей, закладених в одиниці мови, що не виявляються в ній до створення певних умов її функціонування, називаються актуалізацією створення комічного ефекту. Розуміння терміна «актуалізація» у стилістиці бере початок від робіт лінгвістів Празького лінгвістичного кружка, зокрема Я. Мукаржовського, які вважають, що актуалізація будь-якого компоненту

означає висування його на передній план, тобто таке використання мовних засобів, що привертає увагу саме по собі й сприймається як незвичайне, позбавлене автоматизму, «висунуте» (Б. Гавранек, Я. Мукаржовський). Наявність у тексті будь-яких формальних ознак, що фіксують увагу читача на деяких рисах тексту й створюють експресивність, становить механізм актуалізації (И. В. Арнольд). Розуміння актуалізації в даному дослідженні в принципі не відрізняється від загальноприйнятого в стилістичних дослідженнях, але трохи звужено залежно від цілей дослідження; вона розуміється як процес висування, виділення мовних факторів, що беруть участь у формуванні образу з певною прагматичною заданістю, тобто під актуалізаторами створення комічного ефекту розуміють як умови (лінгвістичні та ситуаційні), так і самі засоби, що беруть участь у передачі комічного.

Одним з головних принципів, на яких будується мовностилістичне подання комічного в тексті, є принцип підтексту (пресупозиції), що зводиться до того, що за безпосередньо зображуваними подіями читач знаходить другий, глибинний, шар (А. А. Брудний). Підтекст не може бути виявлений у результаті стандартних аналітичних процедур, за допомогою яких виявляється експліцитна інформація, закладена в тексті, а отже пов'язаний з категорією експліцитності / імпліцитності. Підтекст може виникати як спонтанно, так і в результаті свідомих дій мовця (так само, як може сприйматися усвідомлено або неусвідомлено) і тому пов'язаний з категорією інтенціональності.

У різних роботах, присвячених опису підтексту, називаються різні засоби його вираження, які можуть бути розділені на дві частини: власно мовні засоби, що володіють здатністю виражати основну й додаткову інформації, і прийоми їх використання, що є засобом додаткового маркірування, «перемикання» їх з функції вираження основної інформації на функцію вираження додаткової інформації.

Серед всіх стилістичних засобів найбільшим потенціалом для створення комічного ефекту володіють ті, механізм створення яких ґрунтується на зіставленні (одночасної реалізації) протилежних, непорівнянних значень, однак для більшості з них створення комічних ефектів не є специфічною функцією. До цих засобів можна віднести гіперболу, каламбур, зевгму, оксюморон, синтаксичну конвергенцію, антиградацію, гротеск і парадокс. Всі вони мають подібну рису – поєднання різнорідного, протилежного, несумісного на різних рівнях мовної системи. Виявляючи характер протиріччя, що лежить в основі семантичного механізму тієї або іншої стилістичної фігури, можна об'єднати їх у групи в такий спосіб: 1) прийоми, засновані на протиріччі двох значеннєвих планів, що відносяться до різнорідних понять: образне порівняння, метафора, зевгма; 2) прийоми, засновані на протиріччі двох значеннєвих планів, що належать до різнопорядкових сфер реальної дійсності: літота, гіпербола, іронія, алюзія.

Специфіка мовностилістичної організації німецькомовного комічного тексту визначається особливостями використання в текстах даного типу прийомів мовної гри, орієнтованих на вираження категорій комічної амбівалентності й ефекту обманутого очікування. Досягнення останнього здійснюється спеціальними механізмами подачі фактуальної інформації, спрямованої на деформацію процесу соціально-комунікативної взаємодії персонажів з метою викликати сміхову реакцію з боку адресата комічного тексту.

Формування комічної амбівалентності є обумовленим як протиріччям лінгвістичного контексту фоновим знанням адресата, так і створенням неоднозначності лінгвістичного контексту, індикатором якої виступає одночасна актуалізація двох значень мовних одиниць різного рівня: рівня слова й словосполучення, рівня висловлювання й рівня ситуативного контексту.

Змістовні особливості німецьких комічних текстів детерміновані своєрідністю концептуально-комічної інформації, сформованої на базі конфронтації фактуальної й фоново-нормативної. Вона може бути представлена у вигляді концептуальних стереотипів, що фіксують соціокультурну позицію суб'єкту комічного стосовно цінностей, що осміюють.

Саме анекдот є соціальним знаком, який найкраще відтворює вищезазначений сценарій у межах комічного дискурсу, тобто «текстом, зануреним у ситуацію сміхового спілкування» Зміст анекдоту являє собою, як показало наше дослідження, взаємодію мовних і позамовних факторів. Це є гра значень мовних одиниць, ситуацій, контекстуальної й пресупозиційної (підтекстової) інформації.

Отже, комічний різновид дискурсу є результатом мисленнево-комунікативної діяльності гумористичного характеру, базисом якої є анекдот, а національно-мовним критерієм – мисленнево-комунікативна діяльність представників певного лінгвокультурного соціуму.

*Ю. Бумбур
м. Маріуполь*

ОПОЗИЦІЯ «СВІЙ – ЧУЖИЙ»: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

У процесах міжкультурної комунікації взаємодіють «звична» нормативно-ціннісна система власної культури і «незвична», найчастіше незрозуміла нормативно-ціннісна система чужої культури. При цьому більшості людей властиво сприйняття та оцінювання явищ незнайомої навколишньої дійсності з позиції «своєї» етнічної спільності, розглянутої як еталон. Це явище називається етноцентризмом. Іншими словами, етноцентризм – це перевага своєї етнічної групи. За Бруер і Кемпбелл основними показниками етноцентризму є:

- Сприйняття елементів своєї культури як «природних» і «правильних», а елементів чужої культури – як «неприродних» і «неправильних»;
- Розгляд звичаїв своєї групи в якості універсальних;
- Оцінка норм, ролей і цінностей своєї групи як незаперечно правильних;
- Уявлення про те, що для людини природно співпрацювати з членами своєї групи, надавати їм допомогу, віддавати перевагу своїй групі, пишатися нею, не довіряти і навіть ворогувати з членами інших груп [2, 32].

Етноцентризм найчастіше пов'язаний з почуттям переваги стосовно інших народів, націй, культур. Однак багато дослідників зазначають, що етноцентризм як такий не несе ворожого ставлення до представників інших культур і може поєднуватися з терпимим ставленням до етнокультурних розбіжностей. Такий етноцентризм називають доброзичливим або гнучким. Войовничий етноцентризм виражається в ненависті, недовірі, страху і звинуваченні інших народів у власних невдачах.

Чуже – це насамперед незнайоме, що лежить за межами звичного способу життя. Чуже сприймається як щось незрозуміле, холодне, загрозливе або небезпечне. Але, будучи незвіданим, може притягувати до себе, викликати інтерес і зацікавленість. За Л. Куліковою, класичними культурними функціями «чужого» є чужий як культурний новатор і чужий як культурний подразник [2, 43].

За думкою С. Черніцина, поняття «чужий» поширюється, в основному, на представників іншого етносу. Синонім поняття – «іноходець». Таке поняття часто звучить негативно, навіть сприймається як образа. С. Черніцин виділяє такі негативні характеристики іноходця, як іншомовність, деяка таємничість або міфічність, незвичайні риси зовнішності та / або приховані дефекти. Також

поширеним було уявлення про те, що у інородців немає душі, тому вони часто знаходяться в родинних стосунках з тваринами. Іноді інородців підозрюють у відносинах з нечистою силою і в причетності до чаклунства. Тобто інородець в більшості випадків сприймається негативно. Однак, С. Черніцин виділяє і випадки позитивних семантик поняття «інородець». Дослідник відзначає, що образ «чужого» набагато ширше, ніж «інородець». Цей образ включає в себе і тих інородців, які інтегрувалися в певну культуру як мирним, так і насильницьким шляхом; представників одного етносу, які опинилися на периферії культури, інтегрували в іншу культуру [6].

Коли у комунікацію вступають представники різних культур, то вони в сприйнятті чужої культури дотримуються позиції наївного реалізму. У міжкультурній комунікації поняття «чужий» набуває ключове значення. Це поняття проявляється на різних рівнях, в яких протилежністю і контрастом виступає поняття «свій». Спираючись на опозицію «своє – чуже», культура вибудовує свої взаємозв'язки з іншими культурами [5, 15].

Стаючи учасниками будь-якого виду міжкультурних контактів, люди взаємодіють з представниками інших культур, які найчастіше істотно відрізняються один від одного. Відмінності у мовах, національній кухні, одязі, нормах громадської поведінки, ставленні до виконуваної роботи найчастіше роблять ці контакти важкими і навіть неможливими. Але це лише приватні проблеми міжкультурних контактів. Основні причини їх невдач лежать за межами очевидних відмінностей. Вони – у відмінностях у світовідчутті, тобто іншому ставленні до світу і до інших людей. Головна перешкода, що заважає успішному вирішенню цієї проблеми, полягає у тому, що ми сприймаємо інші культури через призму своєї культури, тому наші спостереження обмежені її рамками. З великими труднощами ми розуміємо значення слів, вчинків, дій, які не є характерними для нас самих. Наш етноцентризм не тільки заважає міжкультурній комунікації, але його ще й важко розпізнати, так як це несвідомий процес [1].

Як зазначає О. Белова, вивчаючи традиційну культуру регіонів, де мали місце тривалі етнокультурні контакти, дослідник неодмінно стикається з проблемою, що стосується інтерпретації елементів однієї традиції носіями є сусідами традиції. У такій ситуації наявності прагнення представників однієї культури «перевести» на «власну» мову «чужий» культурний код, щоб зробити його зрозумілим і доступним [1].

Як підкреслює О. Поляков, на сьогоднішній день найбільш актуальним питанням і в літературознавчій імагології стає проблема «Свого», проблема дослідження автообраз, підтримки «самості», в якій велику роль грає історична і культурна пам'ять націй [9, 11]. Наше дослідження у перспективі і концентруватиме увагу на образах «Свого», які визначаються в контрасті з «Іншими».

Література

1. Белова О. Славяне и евреи: практика и мифология соседства [Электронный ресурс] // О. Белова, В. Петрухин. – Режим доступа: <http://www.ua-pravda.com/analitika/slavyane-i-evrei-praktika-i-mifologiya-sosedstva.html>
2. Куликова Л.В. Межкультурная коммуникация: теоретические и прикладные аспекты : монография / Л.В. Куликова. – Красноярск: РИО КГПУ, 2004. – 196 с.
3. Персикова Т.Н. Межкультурная коммуникация и корпоративная культура / Т.Н. Персикова. – М.: Универс. книга, 2008. – 270 с.
4. Поляков О.Ю. Актуальные проблемы изучения рецепции и репрезентации национальных образов в свете имагологии / О. Поляков // Имагологические аспекты русской и зарубежной литературы : межвузовский

сборник научных трудов / отв. ред. О.Ю. Поляков. – Киров: ООО «Радуга – ПРЕСС», 2012. – С. 3 – 14.

5. Садохин А.П. «Свой – чужой» в межкультурной коммуникации: подходы к изучению проблемы / А.П. Садохин // Вопросы культурологии. – 2007. – № 3. – С. 15 – 19.

6. Черницын С.В. Образ «чужого» в контексте межэтнических коммуникаций [Электронный ресурс] / С.В. Черницын. – Режим доступа: <http://www.peoples-rights.info/2011/02/obraz-chuzhogo-v-kontekste-mezhetnicheskix-kommunikacij/>

*Н.Ступницкая
г. Харьков*

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА

А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Рассмотрение общества как единства культуры и социальности, преобразуемого человеческой деятельностью, представляет собой сущность социокультурного подхода при описании феноменологической реальности. Рассмотрение творчества А.И. Солженицына под подобным углом зрения представляет несомненный научный интерес. Произведения Солженицына оказали существенное влияние на мировоззрение советских людей, заставили по-новому взглянуть на определенные периоды истории страны.

Личность при социокультурном подходе рассматривается во взаимосвязи с обществом как определенной системой отношений и культурой, представляющей собой совокупность ценностей и норм.

Цель данной статьи – выявить социокультурные аспекты творчества А.И. Солженицына с учетом особенностей авторского мировоззрения.

Личность и общество, их взаимодействие и противостояние, роль личности в истории – эти вопросы прошли через все творчество писателя.

Последовательно рассматривая солженицынские произведения, уместным будет, с нашей точки зрения, выделить роман «В круге первом» как знаковое произведение в творчестве писателя, в основе которого лежит выявление внутренней сущности человека.

Э. Коган, в опубликованной в Париже в 1982 году книге, пытается объяснить психологию персонажей и логику событий, связывая их с русскими традициями [1]. Осознавая специфику советского общественного устройства и порождаемые им особенности поведения, исследователь противопоставляет активную жизненную позицию Солженицына атмосфере всеобщего безразличия «со всеми вытекающими отсюда правилами социального поведения: цинизмом, приспособленчеством, погружением в бытовую семейную раковину, развитием административно-садистских наклонностей» [1, 19]. Несомненная научная ценность данного исследования состоит в выявлении психологических особенностей людей, страдающих под гнетом тиранического режима, толкающего их переступить предел, отделяющий человека от людоеда, но не принимающих призывов Солженицына жить по нравственным законам. Писатель мешал таким людям «бросить в святой простоте полence в костер инквизиции» [1, 20]. Подобная жизненная позиция находит свое отражение в произведениях Солженицына. «Писатель мешает жертве почивать в сладостномозахистском ощущении своей невинности и своего бессилия» [1, 19].

Солженицын безусловный патриот, горячо любящий свою Родину, и именно поэтому, он вскрывает все то, что замалчивалось официальной пропагандой. Он стремится рассказать правду об истории страны, сопоставляя условия жизни в дореволюционном и послереволюционном государствах. Солженицын любит свою

Родину «зрячей» любовью, четко осознавая все ее недостатки, не замалчивает их, а пытается выявить их и заставить людей задуматься и попытаться переустроить свою жизнь.

Проблема исторической причинности постоянно занимала мысли Солженицына. Свидетельством тому служит тот факт, что с конца 1960-х годов лагерная тема отходит в творчестве писателя на задний план. Л.А. Колобаева отмечает эволюцию писательского мировосприятия от преимущественно социальной тематики ранних «крохоток», до всечеловеческих вопросов более поздних. Исследователь отметила «необычный ракурс видения людей и вещей, иной раз резко остранный, словно бы инопланетный, позволяющий под новым углом зрения заметить нелепости, абсурд человеческой жизни, в особенности советской» [2, 40].

Справедливой представляется мысль Я.С. Лурье, опровергавшего всемогущество личности государственного деятеля. Главными объектами изображения в солженицынском романе «В круге первом» является творимая людьми история, описываемые события происходят в обществе, основу которого составляют люди. Совершается же история не только и не столько отдельными личностями, сколько крупными человеческими массами. В связи с этим, закономерным представляется вывод исследователя, что ни Гитлер, ни Сталин «не делали историю; не делал ее и Ленин: при всем своем фанатизме он был оппортунистом, следовавшим сперва бунтовщическому напору масс, а потом стремлению страны (и своих братьев по партии) к рыночным отношениям. Огромные средства истребления, оказавшиеся в руках государственных деятелей XX в., не изменяли того обстоятельства, что они, бравшие на свою совесть массовые убийства, могли это делать потому, что их волю готово было выполнять множество людей» [4, 148].

Подобное мнение высказывает А. Солженицын на страницах «Ахипелага ГУЛАГа». «И в предтюремные и в тюремные годы я тоже долго считал, что Сталин придал роковое направление ходу советской государственности. Но вот Сталин тихо умер – и уже так ли намного изменился курс корабля? Какой отпечаток собственный, личный он придал событиям – это унылую тупость, самодурство, самовосхваление. А в остальном он точно шел стопой в указанную ленинскую стопу...» [5, 423].

Учитывая особенности общественно-политического развития страны в начале девяностых годов, особенно актуальными и своевременными представляются мысли А.Н. Латыниной, что «голос Солженицына, примиряющий голос, предлагающий задуматься над мирными выходами для страны, над бесплодием всякой национальной ненависти, над продуктивностью пути медленных и терпеливых реформ, может сыграть благотворную роль в нашем раздираемом социальными и национальными противоречиями обществе» [3, 43].

Творчество Солженицына достаточно многогранно, а именно: художественность в нем тесно переплетается с историей, социологией. Описание сталинских лагерей и тюрем, быта, нравов, психологии героев, послевоенная жизнь деревни и неустроенность тех, кто возвратился из мест заключения и оказался никому не нужным, открывают перед читателем широкие возможности для осмысления исторических реалий того времени.

Представленный в данной статье материал, несмотря на вынужденную неполноту, позволяет сделать вывод, что специфичность мировосприятия писателя определяет художественный мир и своеобразие его произведений, и является духовным и культурным феноменом XX столетия. Сопоставление солженицынского творчества с современниками и предшественниками дает возможность не только выявить онтологическую связь писателя с русской классической литературой, но и

глубже понять нравственную позицию автора, отразившуюся на трактовке персонажей.

Литература

1. Коган Э. Соляной столп : Политическая психология А. Солженицына / Э. Коган. – Париж : Поиски, 1982. – 228 с.
2. Колобаева Л. А. «Крохотки» / Л. А. Колобаева // Литературное обозрение. – 1999. – №1. – С. 39-44.
3. Латынина А. Н. За открытым шлагбаумом : Литературная ситуация конца 80-х : [сборник статей] / А. Н. Латынина. – М. : Советский писатель, 1991. – 336 с.
4. Лурье Я. С. После Льва Толстого : Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века / Я. С. Лурье. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1993. – 166, [2] с.
5. Солженицын А. И. Малое собрание сочинений / А. И. Солженицын. – М. : ИНКОМ НВ, 1991. – Т. 5: Архипелаг ГУЛАГ, 1918-1956 : Опыт художественного исследования, т. 1. – 1991. – 432 с.

Ю.Фер
м. Маріуполь

ТЕКСТ ТА ТЕКСТОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФЕНОМЕНИ ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПРОСТОРУ

У процесі вивчення іноземної мови, майбутні вчителі-філологи опановують різні тексти, які не тільки інформують, інструктують, впливають на мотивацію поведінки, спонукають до дій, а й формують стереотипи свідомості, визначають спосіб життя, менталітет, національний характер народу. Це і пояснює зацікавленість вчених до проблеми використання текстів в процесі комунікативної діяльності, у тому числі й іноземною мовою, і формування професійної компетентності майбутнього спеціаліста.

Виокремлення тексту в якості основної одиниці змісту навчання обумовлено тим, що процес навчання відбувається в безперервному чергуванні сприйняття і передачі різноманітної інформації, що міститься в текстах. Міждисциплінарний гуманітарний аспект освіти, що забезпечує готовність особистості до освоєння суб'єктивного світу, вимагає використання особливого виду діяльності, яка в науці називається *текстовою діяльністю*. Вона включає комплекс дій, спрямованих на сприйняття, розуміння, написання, вимовлення, інтерпретацію текстів, таким чином формуючи *дискурсивну компетенцію філологів*.

В Загальноєвропейських компетенціях володіння іноземною мовою: вивчення, викладання, оцінка (Common European Framework of Reference, CEFR) [6] *компетенція дискурсу* трактується як знання правил побудови висловлювань, їх об'єднання в текст на основі природної послідовності дій, причинно-наслідкових відносин, тематики, зв'язності і цілісності, але розглядаються в числі прагматичних компетенцій. При формуванні компетенції дискурсу слід враховувати, як розташовується інформація в текстах, що виконують різні макрофункції (опис, оповідання, експозиція тощо). Таким чином, для майбутніх вчителів-філологів представляється логічним вести мову про компетенцію в області побудови тексту, тобто *текстову компетенцію*.

На думку Т.В. Салосіної, *текстова компетентність* являє собою інтегративну якість особистості, показник розвитку її мовної та педагогічної культури. Вона включає в себе комплекс знань і умінь, пов'язаних зі сприйняттям, розумінням, інтерпретацією, створенням і проголошенням текстів, що виконують функцію засобу навчання і виховання, а також дидактичного матеріалу в процесі вирішення певних педагогічних завдань. Вона є детермінантою успішної професійної педагогічної

діяльності вчителя, передумовою розвитку методологічної та методичної компетентності педагога [4].

Більшістю дослідників (С.В.Белова, О.А.Степанчук) текстова діяльність розглядається як текстуально-діалогічна [1;5]. Текстуально-діалогічна навчальна діяльність розуміється як діяльність суб'єктів освіти, що включає в себе сприйняття, інтерпретацію, розуміння, створення і пред'явлення гуманітарних текстів в умовах формування між суб'єктами освітнього процесу взаємовідносин, що припускають свободу, особистісний суверенітет, довіру, відкритість, емпатію, ціннісно-смысловий рівність, діалогічне спілкування. Іншими словами, текстуально-діалогічна навчальна діяльність – це робота з текстом, діалог з автором, діалогічне пізнання змісту тексту, розуміння його спрямованості. Головним у цій діяльності є гуманітарний текст, під яким розуміється особливий тип буття (продукт діяльності та культуротворчості), який відбиває в значенні (знаку) особистісні смисли індивідуальної свідомості його автора і ставлення особистості до своєї освіти [1].

У процесі роботи з текстом Н.С. Болотнова виділяє наступні види текстової діяльності: *текстотворення, текстосприйняття та інтерпретацію*. Текстотворення передбачає: створення як первинних (твір-роздум, твір-розповідь, твір-опис), так і вторинних текстів (виклад, переказ, анотація, конспект, тези, реферат). Текстосприйняття включає слухання та читання. Інтерпретаційна діяльність спрямована на створення нового («свого») тексту, що відображає усвідомлення адресатом авторської інтенції (ідеї) [3].

До основних *компонентів аналізу наукового тексту* як методу педагогічного дослідження М. М. Коротяєва відносить: *інформаційний, рефлексивний і продуктивний*. Вчена зазначає, що наукові тексти є в першу чергу джерелом інформації для педагога-дослідника, оскільки в них в систематизованому вигляді представлено педагогічне наукове знання. Користуючись науковими текстами, дослідник відкриває для себе невідомі йому раніше області педагогічного знання, знайомиться з базовими термінами, що використовуються в цих галузях знання, основними теоретичними уявленнями і їх практичними додатками, отримує можливість познайомитися з описами наукових робіт, виконаних з того чи іншого напрямку, а в разі необхідності – звернутися до них безпосередньо

Основними етапами текстуальної діяльності на думку С.В. Белової є презентаційно-орієнтуючий, колективно-творчий, рефлексивно-проектувальний *Мета презентаційно-орієнтуючий етапу* – набуття досвіду смислопошукового діалогу. Тут вирішуються такі завдання: стимулювання інтересу до діалогу як форми самосприйняття і міжособистісної взаємодії; усвідомлення студентом своїх індивідуальних потреб, установок, власної позиції в освіті; актуалізація визначення студентами свого індивідуального запиту до освітньої ситуації (досвід формулювання питання-запиту); формування вміння пред'являти контекст свого мислення і поведінки в процесі вивчення предмета і встановлення системи домовленостей з іншими учасниками освітнього процесу [1].

Проблема, яка виникає на другому етапі, *колективно-творчому*, – розуміння різних культурних смислів, суб'єктивних мов самовираження. Мета – формування діалогічних відносин як способу осягнення сенсу. На даному етапі ставляться наступні завдання: стимулювання інтересу до діалогу як методу пізнання Іншого; розвиток здатності бути і усвідомлювати себе суб'єктом міжкультурного спілкування; встановлення діалогічних творчих відносин в процесі спільної діяльності; формування досвіду діалогічного розуміння сенсу творів культури. Вони вирішуються в процесі роботи студентів з різними текстами. У цьому сенсі і навчальний предмет, і сама особистість, і її висловлювання, і колективне спілкування постають як відображення культури. У центрі уваги викладача та студентів на даному етапі – інтерпретація і розуміння суб'єктивних смислів (мов),

вибудовування ціннісно-сміслових, питально-відповідних відносин між суб'єктами освітнього процесу, які є авторами і адресатами культурних текстів [1].

Мета *рефлексивно-проектувального* етапу – формування діалогічних відносин як способу продукування сенсу. На цьому етапі ставляться завдання: стимулювання інтересу до діалогу як методу самовираження; розвиток здатності студента аналізувати способи своєї освітньої діяльності; формування досвіду проектування освіти (життєдіяльності) з позиції цілісного саморозвитку. Освітня діяльність тут постає як культуротворчество, як проектування особистістю власної освіти. Предметом педагогічного спілкування виступає простір межсуб'єктних відносин як можливість продуктивної взаємодії [1].

Таким чином, можемо зробити певні узагальнення. Процес організації роботи над текстом є головним об'єктом вивчення, інструментом реалізації діяльнісного підходу до навчання та, водночас, його результатом. В процесі реалізації ефективної роботи текстової діяльності формується текстова компетенція фахівця. Текстова компетентність включає комплекс знань про текст як форму комунікації, а також набір знань, умінь і навичок особистості здійснювати текстову діяльність. В її структуру входять знання про текст та уміння текстової діяльності.

Література

1. Белова С. В. Текстуально-диалогический принцип проектирования гуманитарного образования : автореф. дис. докт. пед. наук / С. В. Белова–Волгоград, 2006. – 43 с.
2. Коротяева М.Н. Самостоятельная работа с научно-педагогическими текстами как средство управления самообразованием преподавателя высшей школы [Электронный ресурс]: Библиотека авторефератов и диссертаций по педагогике. – Режим доступа: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-01/dissertaciya-samostoyatel'naya-rabota-s-nauchno-pedagogicheskimi-tekstami-kak-sredstvo-upravleniya-samoobrazovaniem-prepodavatelya-vyss#ixzz3FHO005Iw>
3. Мосина М.А. Целостность лингводидактической подготовки учителя иностранного языка на основе диалогического подхода / М.А. Мосина. — Нижний Новгород: Нижегородский гос. линг. ун-т им. Н.А. Добролюбова, 2014. — 409 с.
4. Салосина И. В. Формирование профессиональной текстовой компетентности будущих педагогов в вузе : автореф. дис. канд. пед. наук / И. В. Салосина– Томск, 2007. – 20 с.
5. Степанчук О.А. Диалогические отношения как главный структурообразующий элемент гуманитарного образования / О.А. Степанчук // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та №1(25). – 2008. – С. 20-23.
6. Common European Framework of Reference [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/framework_en.pdf

*Н. Чайкин
м. Мариуполь*

ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ КИНОЛОГИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ

Когнитивная лингвистика — направление в языкознании, которое исследует проблемы соотношения языка и сознания, роль языка в концептуализации и категоризации мира, в познавательных процессах и обобщении человеческого опыта, связь отдельных когнитивных способностей человека с языком и формы их взаимодействия.

В данной статье мы рассмотрим анализ кинологической лексики. Кинология (от др.-греч. *κύων* (род. п. *κύνος*) — собака и *λόγος* — слово) — наука о собаках, выведении пород собак, дрессировке собак, истории происхождения собак [2].

Сегодня существует много направлений дрессировки собак:

1. Отечественные виды служб (спортивное направление)
2. Отечественные виды служб (не получившие спортивного направления)
3. Социальные виды служб
4. Спортивные виды дрессировки
5. Европейские и американские виды дрессировки [3].

Материалом исследования являются 100 лексических единиц, которые были отобраны в результате сплошной выборки из интернет-ресурсов и специализированных словарей. В процессе исследования мы выделили 2 категории специальной лексики:

1. команды/ Bewegungskommandos (hierher, fuss, weiter, raus da и т.д.);
2. кинологическая терминология/ Fachbegriffe (AD – Ausdauerprüfung, PH – Polizei Hund и т.д.)

Важную часть кинологической терминосистемы, которая редко попадает в отраслевые словари составляют командные термины. Обучение животных человеком – это направленный процесс формирования у животных необходимых действий с помощью команд, которые «занимают в терминологических системах особое место [2]. Командные термины, с одной стороны, ведомственные, а с другой лично-авторские».

Команды кинологической терминосистемы, с синтаксической точки зрения, представляют собой императивные предложения, напр.: *Komm! Fazit! Sitz! Hör auf!*, или реализуются в виде инфинитива, напр.: *Sichtzeichen! Hörzeichen!*. В качестве командных терминов используются существительные, напр.: *Platz! Stopp!*. Считается, что при применении командных терминов понятийная сторона несущественна, т.е. о содержании слова не заботятся, что подтверждают следующие примеры: «Attu!». От этого термина образован глагол – *атукать*, сущ. – *атуканье* [1, 167].

В результате проведения анализа мы разделили кинологическую лексику на 4 группы, которые отличаются морфологической структурой. Как выяснилось, в кинологической лексике, а именно в терминологии, 80 % слов являются существительными (Begleithundprüfung, Ruden т.п.), только 10 % – глаголами (ausgepragen, bändigен,) и 10 % – словосочетания (Polizei Hund, nicht Genugen). В командной лексике напротив 60 % лексики имеют глагольную форму (komm, geh, bring), 15 % – существительные (Twist, Rolle), 10 % – словосочетания (Schäm dich, nimm Futter) и 5 % – непереводаемый сленг (Hopp, Pfui, Hatschi, Af) (см. табл. 1)

Таблица 1

Категории Группы	Команды (Bevegungskommandos)	кинологическая терминология (Fachbegriffe)
существительное	15 %	80 %
глагол	60 %	10 %
словосочетания	10 %	10 %
Непереводимый сленг	5 %	–

В данной статье мы проанализировали особенности кинологической лексики. Развивающаяся терминосистема, подобная кинологической, выявляет номинации новых, только формирующихся специальных понятий, еще не имеющих дефиниций и характеризующихся свободой интерпретации, для которых, по замечанию С.В. Гриневой, «сразу не удастся подобрать подходящие термины» [3].

Литература

1. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: курс лекций / В. В. Красных. – М. : ИТДГК Гнозис, 2002. – 284 с.
2. Человек наука [электронный ресурс].- Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/lingvokognitivnyu-analiz-kinologicheskoy-leksiki#ixzz2jcTCzuzr>
3. Собаководство [электронный ресурс].- Режим доступа: <http://www.sobakovodstvo.info/>

*К. Гайтан
м. Маріуполь*

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ

Наприкінці ХХ - на початку ХХІ століть ідеї соціокультурної освіти отримали широке висвітлення у світовій літературі. Ефективність проведення нової мовної політики у значній мірі залежить від розуміння важливості соціокультурної освіти за допомогою використання засобів іноземної мови вчителями іноземної мови у школах, коледжах та вузах, від особистісного оволодіння її ідеями та положеннями та нового стилю педагогічної роботи як засобу присвоєння філософії мовної освіти з яскраво вираженою соціально - педагогічною домінантою на діалозі культур [1, с.1].

Інтеграційні процеси в Європі, соціополітичні та соціокультурні тенденції є детермінантами сучасної мовної політики Європи, спрямованої на збереження мовного і культурного плюралізму, підтримку етнічних і національних мов як джерел збагачення і засобу інтеграції різних країн, націй, культур. На початку ХХІ століття мова вже сприймається як необхідний фактор забезпечення соціальної стабільності в суспільстві, як результат розширення геокомунікативної і геополітичної сфери її функціонування. Про посилену увагу європейської спільноти до навчання мов та іноземних культур свідчить прийняття на 20-му засіданні Щорічної конференції європейських міністрів освіти (Страсбург, 2000) документа «Політика та стратегія Європи для демократичного громадянства та соціальної єдності», у якому нові види знань названі тенденціями реформування системи освіти. Обізнаність фахівця в галузі лінгвістики, сформована здатність до комунікації, співпраці зі своїми колегами, представниками різних національностей та культур, підтверджують рівень кваліфікації, що здобута особою в закладах вищої освіти [3, с.146].

Відмічені парадигмальні зміни відбулися в методиці викладання мов, запропонована нова формула оволодіння іноземною мовою - культура через мову і мова через культуру. Засвоєння культури та її розвиток повинні будуватися в процесі використання мови як засобу спілкування, який притаманний даній культурі; оволодіння іноземною мовою як засобом спілкування необхідно здійснювати в прямому взаємозв'язку з засвоєнням фактів культури. На підставі цього виникло і стало об'єктом вивчення нове явище лінгводидактики та методики навчання мови - міжкультурна комунікація, яка відбилася в змістовному аспекті всіх компонентів комунікативної компетенції, позначила проблему діалогу культур, а також з'явилася основою становлення лінгвокультурології як нової наукової галузі [2, с. 105].

В межах соціокультурного підходу до навчання іноземних мов під міжкультурною комунікацією ми розуміємо функціонально обумовлену комунікативну взаємодію людей, які виступають носіями різних культурних спільнот у зв'язку з усвідомленням ними або іншими людьми їх належності до різних геополітичних, континентальних, релігійних, національних, а також соціальних субкультур. Під час іншомовного міжкультурного спілкування в якості інструмента виступає мова, яка є іноземною для всіх чи деякої частини учасників цієї міжкультурної взаємодії. Тому формування соціокультурної компетенції (СКК) є необхідною умовою підготовки до міжкультурного спілкування [1, с.1].

Ще однією рисою сучасної парадигми мовної освіти є зміна характеру соціального замовлення. Сучасне суспільство характеризується відкритістю, яка, в свою чергу, забезпечує широкий спектр можливостей спілкування представників різних культур. Для його реалізації потрібен відповідний рівень комунікативної

компетенції. Питання про рівні компетенції, типологія компетенції вже залучили увагу міжнародної академічної спільноти і були розроблені в межах компетентнісного підходу, який було покладено в основу визначення рівнів володіння іноземними мовами. Компетентнісний підхід у системі вищої освіти передбачає виховання особистості нового типу, здатної до саморозвитку впродовж усього життя, до продуктивного міжкультурного спілкування з представниками інших мов та культур, а також до функціонування в соціокультурному просторі [4, с. 9].

Сучасна інноваційна освітня парадигма спирається на тезу про соціокультурний контекст розвитку особистості як провідний принцип реалізації національного в полікультурній освіті. Відтак, освітня стратегія вищого закладу освіти спрямована на формування особистості, що усвідомлює важливість вивчення різних мов, поважає різні національні культури, яка є здатною до активної й ефективної життєдіяльності в багатонаціональному й полікультурному середовищі. Як зауважує Н. Гальськова, що тільки розуміння того, що іншомовна культура не чужа, а інша, дасть змогу навчити “носія... однієї соціокультурної спільноти розуміти носія іншої концептуальної картини світу” [3, с. 47].

Наявність інтеркультурної (міжкультурної) компетенції як кінцевого результату полікультурної освіти і виховання передбачає засвоєння значного обсягу позамовної інформації, необхідної для адекватного спілкування та взаєморозуміння з представниками інших культур. Індивід, який володіє лише однією мовою, перебуває в обмеженому інтелектуально - розумовому та когнітивно-психологічному просторі. Оволодіння другою мовою знімає певні обмеження, і цей простір подвоюється, а з вивченням третьої мови, на думку Г. Крючкова, досягається справжня різноманітність, завдяки якій комунікантам відкриваються шляхи до пізнання, сприйняття, розуміння і самовдосконалення. Усе більше поширюється погляд на багатомовність як на одне з досягнень людства, здатність людей до розуміння інших культур, до цивілізованості, вихованості і толерантного ставлення до інших [3, с. 149].

Необхідність використовувати соціокультурний підхід як найважливіший базис у навчанні іноземних мов зумовлений прагненням забезпечити якість сучасної освіти на основі збереження її фундаментальності та відповідності актуальним, а також перспективним потребам особистості, суспільства. Професійна мобільність, комунікабельність, толерантність - найважливіші якості конкурентоспроможності фахівця будь-якої сфери діяльності. Усе це неможливо поза контекстом діалогу культур, тому такі поняття, як суспільство та його культура, формують основу сучасної освітньої політики будь-якої держави. Сутність соціокультурного підходу полягає в тому, що якими б мотивами людина не керулася у своїй діяльності, в термінах якою б науки ці мотиви ні описувалися, все це фіксується в культурі. Слід зазначити, що розглянутий підхід не заперечує економічний, психологічний та інші фактори розвитку суспільства, системи освіти, але пріоритетним є аналіз культури, саме він приймається як програма діяльності, у тому числі з організації мовної освіти [2, с. 107].

Література

1. Калінін В.О. Особливості формування соціокультурної компетенції майбутнього вчителя іноземної мови у процесі професійно-педагогічної підготовки / В.О. Калінін [електронний ресурс]. – режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8293/95/>
2. Низкодубов Г.А. Социокультурный подход в контексте современной парадигмы языкового образования / Г.А. Низкодубов, А.М. Кузьмина, В.М. Ростовцева [электронный ресурс]. – режим доступа:

<http://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnyy-podhod-v-kontekste-sovremennoy-paradigmy-yazykovogo-obrazovaniya>

3. Соколова І.В. Професійна підготовка майбутнього вчителя-філолога за двома спеціальностями: Монографія / За ред. С.О. Сисоєвої // МОН України. АПН України. Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих. – Маріуполь – Д.: АРТ-ПРЕС, 2008. – 400 с.

4. Шехавцова С. О. Формування соціокультурної компетентності майбутніх учителів іноземної мови у позанавчальній діяльності університету [Текст] : автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / С. О. Шехавцова; Луганський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. - Луганськ, 2009. - 20 с.

*А.Гуліда
м. Маріуполь*

ОСНОВНІ ВИМОГИ ТА МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ПІДГОТОВКИ УЧНІВ ДО ЗОВНІШНЬОГО НЕЗАЛЕЖНОГО ОЦІНЮВАННЯ З НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Сучасна парадигма шкільної освіти розглядає іноземну мову як важливий засіб міжкультурного спілкування. Такий підхід зорієнтовує процес навчання на формування у випускників загальноосвітніх навчальних закладів здатності до соціального контакту з представниками іншої лінгвокультури в найтипівіших ситуаціях мовленнєвої взаємодії. Досягнення цього рівня сформованості навичок та вмій забезпечується взаємопов'язаним комунікативним, когнітивним і соціокультурним розвитком учня [1].

Зовнішнє оцінювання навчальних досягнень учнів визнано у світі одним з ефективних інструментів освітнього моніторингу. Фахівці визначають його як найбільш об'єктивну й неупереджену форму оцінювання, яка здійснюється зовнішніми, стосовно навчального закладу, інституціями, із застосуванням стандартизованих тестових завдань, відповідних процедур проведення тестування і технології безособової перевірки.

Мета і завдання ЗНО з іноземних мов визначені в програмі, затвердженій Міністерством освіти і науки України. Порівнявши їх з вимогами Державного стандарту загальної середньої освіти до рівня загальноосвітньої підготовки учнів у галузі «Іноземні мови», предметними компетентностями дисциплін цієї галузі – англійська мова, німецька мова, французька мова, іспанська мова, які виокремлюються українськими науковцями, та міжнародною системою цілей навчання у пізнавальній сфері (так звана, таксономія Б. Блума), можна зробити висновок, що цілі ЗНО значною мірою відповідають названим стандартам.

Підготовка до ЗНО з іноземних мов має ряд особливостей. Об'єктами контролю є читання і письмо як види мовленнєвої діяльності, а також лексичний і граматичний аспекти іншомовної комунікації (використання мови)[1].

Завдання для визначення рівня сформованості іншомовної компетенції в читанні орієнтується на різні його стратегії: з розумінням основної інформації (ознайомлювальне читання), повної інформації (вивчаюче читання) та пошук окремих фактів (вибіркове читання). Джерелами для добору текстів слугують інформаційно-довідкові, рекламні, газетно-журнальні матеріали, уривки з художніх творів, зміст яких узгоджується з навчальною програмою. Тексти (для ознайомлювального читання) можуть містити незнайомі слова – до 5%, а для вивчаючого та вибіркового читання – до 3%, про значення яких можна здогадатись із контексту, за словотворчими елементами, за співзвучністю з рідною мовою (слова-інтернаціоналізми). Загальний обсяг текстів не повинен перевищувати 1200 слів.

Завдання для визначення рівня сформованості компетенції в письмі зорієнтовані на виконання комунікативно-творчих видів діяльності: писати

повідомлення, опис, роздум на різні теми, пов'язані з інтересами та комунікативними потребами, що узгоджуються зі змістом шкільної навчальної програми.

Контроль лексичної та граматичної компетенції (використання мови) передбачає визначення рівня сформованості мовних навичок: здатності самостійно добирати і формоутворювати лексичні одиниці та граматичні явища відповідно до комунікативних потреб спілкування у межах сформульованих завдань. Основними засадами для вибору видів і змісту тестів слугують завдання комунікативно-когнітивного спрямування.

Стосовно вимог щодо практичного володіння читанням як видом мовленнєвої діяльності, необхідно зазначити, що перш за все у тестах оцінюється рівень розуміння тексту, уміння випускника узагальнювати зміст прочитаного, виокремлювати ключові слова та визначати значення незнайомих слів за контекстом або словотворчими елементами. В цій частині учням можуть бути запропоновані такі форми завдань:

- із вибором правильної відповіді;
- на встановлення відповідності (добір логічних пар);
- на заповнення пропусків у тексті;
- знаходження аргументів та висновків;
- вибір назв абзаців тексту із запропонованих назв.

У тесті також перевіряється уміння здійснювати спілкування у писемній формі відповідно до поставлених комунікативних завдань. Завдання для писемного мовлення формулюється у вигляді мовленнєвих ситуацій, у змісті яких мають бути чітко визначені мета і об'єкт спілкування. Вибір комунікативної ситуації передбачає міжкультурне спілкування, і відтак зміст мовленнєвих ситуацій має включати соціокультурні особливості країни, мова якої вивчається і України. Обсяг письмового висловлювання складає не менш ніж 100 слів.

Від випускників очікується адекватне використання лексики та граматики відповідно до заданої комунікативної ситуації та з використанням відповідного стилю. Їм також потрібно вміти передавати власну точку зору, ставлення, особисті відчуття та робити висновки [2].

Запорукою успішного проходження зовнішнього незалежного оцінювання є завчасна підготовка до нього. Для успішної підготовки учнів до зовнішнього незалежного оцінювання з німецької мови необхідно підібрати комплект навчальних засобів: навчальні програми з предмета, інформаційні матеріали, підготовлені Українським центром оцінювання якості освіти, шкільні підручники, довідники, збірники тестових завдань та інші посібники. Користуватись варто тільки тими підручниками, посібниками та збірниками, що рекомендовані МОН України та УЦОЯО. Вчитель повинен готувати учнів до ЗНО на різних етапах навчання:

- під час вивчення нового матеріалу;
- під час перевірки знань (тестові завдання різної форми для поетапного контролю, тематичні та підсумкові тестові завдання);
- для закріплення нового матеріалу (індивідуальні й групові тестові вправи) [3, с. 20].

Для тренування навичок та вмінь читання учням рекомендується використовувати тексти із аутентичних джерел (іншомовних газет та журналів, навчальних посібників та зразків художньої літератури). Для формування навичок та вмінь писемного мовлення необхідно якомога частіше виконувати письмові роботи відповідної форми та аналізувати їх. Виконуючи завдання тесту, учні повинні уважно читати умову та ознайомлюватися із зразком виконання завдання даної форми. Не слід також забувати, що спочатку треба перечитати всі подані варіанти відповідей, а лише тоді обирати остаточний варіант.

Під час виконання завдання на створення власного висловлення у письмовій формі треба:

- звернути увагу на змістове наповнення, логічний зв'язок між частинами висловлення, правильність використання лексики та граматики, а також оформлення повідомлення відповідно до формату (особистий лист, діловий лист тощо);
- уважно прочитати повністю умову завдання (комунікативну ситуацію);
- скласти план свого висловлення та продумати елементи оформлення відповідно до формату (привітання, звернення, заключні фрази тощо);
- перечитати написаний текст і переконатися, що в ньому відсутні помилки;
- звернути увагу на зв'язок між абзацами (реченнями в абзацах), внести за потреби корективи [3, с. 23].

Таким чином, слід зробити висновок, що підготовка до ЗНО безумовно трудомісткий процес, який вимагає від старшокласників старанності, концентрації уваги, мотивації та часу, оскільки важливо опанувати не лише теоретичні знання, а й певні навички та вміння.

Література

1. Про порядок закінчення навчального року та проведення державної підсумкової атестації у загальноосвітніх навчальних закладах в 2013/2014 навчальному році [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.mon.gov.ua/>
2. Програма зовнішнього незалежного оцінювання з іноземних мов. Додаток № 3 до наказу Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України від 14.07.2011 № 791 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.mon.gov.ua/>
3. Мартинюк А.П. Методичні рекомендації для учителів іноземних мов щодо підготовки учнів до зовнішнього незалежного оцінювання / Мартинюк А.П. – Харків, 2011. – 28 с.

*А.Гусєва
м. Мариуполь*

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ ПРОЕКТІВ ДЛЯ ПОСИЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФІЛОЛОГІВ

Сучасна освітня ситуація характеризується переходом від традиційної до особистісно орієнтованої педагогічної парадигми, що ставить нові завдання перед підготовкою майбутніх філологів. Поєднання гуманітарної підготовки з професійною кваліфікацією майбутніх філологів є однією з актуальних проблем діяльності вищих навчальних закладів. Таке поєднання передбачає принцип професійної спрямованості, який реалізується у відборі змісту, методів та форм навчання на основі міжпредметних зв'язків.

Провідні досягнення у педагогічній науці пропонують інноваційні технології для посилення професійної спрямованості навчання, серед них важливе місце займає «метод проектів». Науковці сучасності І. Бухтіярова, Т. Новіков, Є. Полат, Н. Горбунова, Т. Тамбовкіна досліджують можливості проектно-дослідницької технології та її роль у навчально-виховному процесі.

Аналізуючи дослідження науковців, пов'язані з методом проектів, ми з'ясували, що вкладається в зміст поняття «проект» з педагогічної точки зору.

За визначенням В.Клипатрик, проект – це будь-яке кероване наміром накопичення досвіду, будь-яка цілеспрямована дія, за якої пануючий намір визначає мету цієї дії як внутрішній стимул, регулює її процес та надає силу її мотивам [8].

Проведений аналіз поняття «проект» дозволяє констатувати його багатозначне розуміння різними дослідниками. Кожний вклав у визначення цього поняття

найхарактернішу, на свою думку, ознаку проекту, які зовсім не суперечать одна одній та можуть органічно взаємодоповнюватись.

У контексті іншомовної підготовки, на нашу думку, більш доцільним є визначення І. Зимньої, що проект – це робота студентів, яка самостійно планується та реалізується, у якій мовленнєве спілкування є вплетеним в інтелектуально-емоційний контекст іншої діяльності [3].

Є. Полат зазначає, що метод – це сукупність операцій та дій у виконанні будь-якого виду діяльності, а технологія – це чітке опрацювання цих операцій та дій, певна логіка їх виконання. Педагогічні технології зовсім не передбачають жорсткої алгоритмізації дій і не виключають творчого підходу. На її думку, метод проектів, з одного боку, передбачає за своєю суттю використання широкого спектру проблемних, дослідницьких, пошукових методів, зорієнтованих чітко на реальний, практичний результат, а з другого боку – опрацювання проблеми цілісно, з урахуванням різних факторів та умов її вирішення і реалізації результатів.

Отже, метод проектів – це спосіб досягнення дидактичної мети через детальне опрацювання проблеми(технології). Завершенням цього опрацювання повинен бути реальний, видимий, практичний результат, оформлений тим чи іншим чином [4]. Оскільки ця педагогічна технологія дозволяє органічно інтегрувати знання студентів з різних галузей під час розв'язання проблеми, обумовлює їх практичне використання, генерує при цьому нові ідеї, розвиває різні види компетенцій, вона знайшла широке розповсюдження в багатьох країнах світу.

Опрацьовуючи наукові джерела, присвячені методу проектів, ми провели аналіз характерних ознак цього методу:

- Ситуативна та професійна спрямованість – ця ознака включає відхід від наукової систематики та спрямування на подолання труднощів життєвих ситуацій, урахування фізичного та соціального оточення учасників проекту. Професійна спрямованість полягає у тому, що проектна діяльність націлена на вирішення професійних завдань, зокрема засобами іноземної мови.

- Орієнтація на інтереси та здібності студентів полягає у тому, що вибір теми проекту завжди передбачає врахування інтересів і потреб студентів з метою виявлення мотивації та ідентифікації з проектом. Займаючись проектом на занятті з іноземної мови, цілком можливо враховувати інтереси та здібності студентів, що пов'язані з їх основним фахом.

- Самоорганізація та відповідальність передбачають самостійний розрахунок свого часу на виконання проекту, що обумовлює чіткий розподіл різних видів роботи шляхом планування, організації та контролю. Таким чином, планування та проведення проекту повністю лежить у сфері відповідальності групи, яка займається проектом.

- Спрямованість на продукт означає, що проектне навчання розраховано на створення якогось продукту, проте до уваги береться не тільки результат суто практичної роботи, а також поглиблення досвіду, зміна позицій і ставлень.

Результатом проекту виступає предметний витвір, який може бути застосований за своїм призначенням, або дія, яка має характер продуктивної суспільно значущої діяльності, що сприяє подоланню життєвих труднощів.

- Інтегративність – ознака, яка вимагає зрозуміти завдання та постановку проблеми у їх комплексному взаємозв'язку, що стосується різних фахових сфер, а саме інтеграції знань, умінь і навичок з різних предметних галузей.

Так, виготовлення продукту повинно включати як використання специфічних фахових знань та вмінь, так і іншомовних. Передумовою виготовлення професійно орієнтованого продукту може бути збір та опрацювання необхідної інформації в іншомовних фахових джерелах.

Виконання проектного завдання вимагає інтеграції теорії та практики, подолання звичного роз'єднання духовної та фізичної роботи, що відповідає традиціям, які започаткував видатний швейцарський педагог-демократ Й. Песталоцці – «навчатись головою, серцем та руками» [7].

Оскільки під час проекту враховується досвід студентів, то можна говорити про інтеграцію навчання та рефлексії, які створюють єдине ціле. Під час виконання проекту інтегративність виявляється в організації предметного плану різних видів мовленнєвої діяльності, оскільки кожний з них відіграє свою роль під час вирішення проектних завдань.

Виділені нами на основі аналізу праць різних науковців ознаки проектної технології дозволяють стверджувати про доречність використання цієї технології для професійно-спрямованої іншомовної підготовки, оскільки вона дозволяє вийти за рамки однієї дисципліни, здійснюючи інтеграцію набутих знань на практиці, що корінним чином відрізняє її від звичайного навчального процесу.

Досвід викладачів іноземної мови, які практикують метод проектів, дозволяє констатувати такі переваги використання цієї педагогічної технології: висока комунікативність, активне включення студентів у навчальну діяльність, розуміння власної відповідальності за успіхи у навчанні, створення міцної мовної бази, подолання інертності та безініціативності, розвиток самостійності, творчого мислення, уявлення, інтересу до іноземної мови, виховання таких моральних цінностей, як взаєморозуміння, взаємоповага. Цілком погоджуючись з наведеними перевагами та спираючись на власний досвід використання проектної технології, прокоментуємо її позитивні сторони у контексті вивчення іноземної мови.

Можливість вирішення професійного завдання засобами іноземної мови, а також виникнення інтересу до використання іншомовних джерел підкреслює практичну значимість іноземної мови, породжуючи мотивацію до її вивчення. На відміну від вправ з підручника, проектне завдання наближає студентів до іншомовної реальності, усуваючи деякою мірою недолік відсутності мовного середовища.

Інтеграція різних видів іншомовної мовленнєвої діяльності, а також розвиток умінь і навичок перекладу, узагальнення, структурування, визначення головного в іншомовній інформації сприяє формуванню професійно спрямованої іншомовної комунікативної компетентності.

Усвідомлена необхідність використання знань з іноземної мови під час самостійного розв'язання проблеми, поставленої проектом, сприяє міцному засвоєнню нових іншомовних знань, умінь та навичок.

Підбиваючи підсумки використання методу проектів як необхідної умови реалізації принципу професійної спрямованості іншомовної підготовки майбутніх фахівців інженерного профілю, ми на основі практичного досвіду та теоретичних досліджень можемо зазначити, що ця інтерактивна педагогічна технологія сприяє: адаптації студентів до умов сучасного професійного середовища, у якому поряд зі знаннями з фаху вимагаються іншомовні знання; розвитку позитивної мотивації до вивчення гуманітарних дисциплін, зокрема професійно спрямованої іноземної мови; формуванню професійної компетентності, а разом з тим професійно спрямованої іншомовної комунікативної компетентності майбутнього фахівця; розвитку вмінь використання дослідницьких методів, що є важливим як для навчання, так і для майбутньої професійної діяльності; реалізації концепції особистісно орієнтованого підходу в навчанні.

Література

1. Бэґьюли, Ф. Управление проектом/ Ф. Бэґьюли. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2010. – 208 с.

2. Полат Е. С. Метод проектов на уроках иностранного языка/ Е. С. Полат// Иностранные языки в школе. – 2010. – №2. – С. 3–10.
3. Чечель, И. Д. Метод проектов, или попытка избавить учителя от обязанностей всезнающего оракула/ И. Д. Чечель// Директор школы. – 2008. – №3. – С. 11–17.
4. Dewey J. (1963) : Erfahrung und Erziehung (orig. : Experience and Education, New York, Tiffin: Ohio 1938 und 1958) in : Dewey J., Handlin O., Correll W., Reform des Erziehungsgedankens, Weinheim, S. 29–99.
5. Pestalozzi J. H. [Електронний ресурс] / J. H. Pestalozzi. – Режим доступу: http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Pestalozzi.

*О. Демченко
м. Маріуполь*

КЛАСИФІКАЦІЯ ВИДІВ ЧИТАННЯ І ТИПИ ТЕКСТІВ ДЛЯ НАВЧАННЯ ПОШУКОВОГО ЧИТАННЯ НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ

Відповідно до Загальноєвропейських Рекомендацій з мовної освіти та Концепції навчання іноземних мов у середній загальноосвітній школі, основною метою навчання іноземної мови є формування в учнів комунікативної компетенції, що означає оволодіння мовою як засобом міжкультурного спілкування, розвиток умінь використовувати іноземну мову як інструмент у діалозі культур і цивілізації сучасного світу.

У методиці питання навчання читання завжди займали особливе місце. У всі періоди соціально-політичного розвитку суспільства на перший план виходили різноманітні аргументи на захист особливого значення читання, та незмінним залишається той факт, що саме мистецтво читання стає системоутворюючою основою для формування інформаційно-академічних вмінь.

Отож читання – це один із чотирьох видів мовленнєвої діяльності. Сьогодні кожен із чотирьох видів його видів не розглядається ізольовано, адже всі аспекти мовлення тісно взаємопов'язані і спрямовані на оволодіння іноземною мовою як засобом комунікації. Оволодіння комунікативною компетенцією в читанні створює надійну основу для розвитку та вдосконалення вмінь говоріння, а також письма та аудіювання [2].

Навчання читання є складним і тривалим процесом, у якому розрізняють основні дві стадії: підготовчу та стадію зрілого читання.

У методиці існують різноманітні класифікації видів читання: вголос та мовчки, перекладне і безперекладне, зі словником та без словника. В кожній зі згаданих вище пар видів читання перший являється навчальним, тобто діяльністю, скерованою на формування зрілого, осмисленого читання. Види читання, яким вони протиставляються (мовчки, безперекладне, без словника), характеризують різноманітні сторони осмисленого читання. Вони стають метою навчання іноземної мови в школі [3].

Таким чином у методиці виділяють наступні види читання: аналітичне, вивчаюче, переглядове, пошукове, ознайомлююче і т.д. При цьому деякі методисти (Є.І.Пассов) вважають, що це лише різні цілі використання читання. До того ж існує думка, що не слід занадто ділити інформативне читання, достатньо розрізнити вивчаюче та пошукове читання (Р.К.Міньяр-Белоручев) [1, 107].

Всі методисти єдині в тому, що для ефективного читання іноземною мовою необхідно сформувати основні базові технології роботи з текстом, що включають наступні вміння:

- ігнорувати невідоме, якщо воно не заважає виконанню поставленої задачі;

- прогнозувати та виокремлювати необхідну змістову інформацію;
- працювати зі словником;
- читати за ключовими словами;
- використовувати зноски та коментарі, що зустрічаються в тексті;
- інтерпретувати і трансформувати текст.

Кожен із видів читання має свою спрямованість і, відповідно до цього, свої особливості читання. Наприклад, при вивчаючому читанні ціль читача – глибоко, тобто на рівні змісту зрозуміти текст, вникнути у всі його деталі, сформувати своє відношення до прочитаного. При читанні іноземною мовою завжди залишається й інша задача, співвіднесена із навчальним читанням – збагатити свій словник за рахунок лексики тексту, що читається, вдосконалити вміння автоматизованого сприйняття граматичних структур.

Ознайомлююче читання передбачає самостійне читання про себе невідомого тексту з охопленням основного змісту. При такому читанні читач сприймає лише основні факти, не вдаючись до деталей. Таке читання передбачає достатньо розвинутий механізм читання, вміння самостійно зрозуміти або обійти незнайомі слова, вміння орієнтуватися в тексті, тобто знаходити, виокремлювати основну інформацію, відокремлювати її від деталей.

При пошуковому читанні учні швидко переглядають текст, визначають про що він, і вибирають з нього основну інформацію. Тактику пошукового читання можна опанувати за допомогою спеціальних вправ. Це, як правило, вправи і завдання, які розташовані перед текстами для читання.

Приклади дотекстових вправ, які допомагають сформувати навички пошукового читання: 1) знайдіть в тексті факти про..., 2) підкресліть фрази, в яких говориться про ... 3) відшукайте в тексті додаткову інформацію по наступних ключових словах, 4) знайдіть в тексті відповіді на питання... 5) яка фраза могла б служити заголовком тексту? 6) розділіть текст на смислові частини, 7) озаглавьте кожен частину, 8) підберіть до кожної частини тексту заголовок з приведених нижче [1, 107].

За думкою З.І.Кличникової, різноманітні способи перевірки розуміння прочитаного за своєю психологічною суттю поділяються на дві великі групи: перша у своїй основі несе комунікативний характер використання прочитаного матеріалу, друга група несе характер логіко-текстуальної аналітичної роботи [1, 108].

У нових державних освітніх стандартах особливо наголошується, що учні повинні бути знайомі із різними функціональними типами текстів: прагматичними, науково-популярними, художніми поетичними та прозаїчними текстами.

Проте в рамках різноманітних науково-лінгвістичних і методичних шкіл сформувались різні уявлення про пріоритетність використання тих чи інших типів текстів в навчальних цілях. Наприклад, наукова школа В.Д.Аракіна завжди спиралась на широке і обов'язкове використання художніх текстів в посібниках з іноземної мови. Інша наукова школа, навпаки, стверджувала, що на художніх текстах неможливо сформувати необхідні прагматичні мовленнєві вміння, оскільки художні тексти, написані в різні історичні епохи, мають багато авторських особливостей, копіювання яких далеко не завжди приводять до бажаного рівня автентичності мови. У будь-якому випадку на уроках іноземної мови доцільно використовувати автентичні матеріали для формування комунікативної компетенції, в тому числі і мовленнєвої компетенції в читанні. Саме це є актуальним власне для старшої школи, адже в початковій та середній школі доцільним є використання адаптованих у більшій чи меншій мірі матеріалів, що обумовлюється рівнем володіння мови та віком учнів.

До автентичних матеріалів відносяться газетні статті, брошури, авіа / залізничні квитки, листи, реклами, програми новин радіо і телебачення, оголошення

і т.д. Все це матеріали, які використовуються в реальному житті тих країн, де розмовляють тією чи іншою іноземною мовою, а не спеціально створені матеріали для умов вивчення цієї мови.

За умов відсутності іншомовного оточення читання є одним із найважливіших напрямків оволодіння іноземною мовою. Воно дає змогу отримувати необхідну інформацію, сприяє розумінню учнями шкільної важливості вивчення відповідної мови, загострює інтерес роботи над нею. Читання найдоступніше і водночас сприяє засвоєнню всіх інших аспектів іноземної мови (фонетичного, лексичного, граматичного) і видів мовленнєвої діяльності (аудіювання, говоріння, письма).

Література

1. Бориско Н. Ф. Сам себе методист или советы изучающим иностранный язык: учебник / Н. Ф. Бориско. – К. : «Фіра «Инкос», 2001. – 267 с.
2. Залевская А. А. Текст и его понимание / Александра Александровна Залевская. – Тверь : Изд-во ТГУ, 2001. – 177 с.
3. Клычникова З. И. Психологические особенности обучения чтению на иностранном языке : Пособие для учителя / Зинаида Ивановна Клычникова. – М. : Просвещение, 1983. – 207 с.

*М. Єрофєєва
м.Маріуполь*

ВИКОРИСТАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ЗАСОБІВ НАВЧАННЯ З МЕТОЮ ФОРМУВАННЯ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В ГОВОРІННІ

У сучасному світі інформаційні технології створюють необмежену кількість можливостей для урізноманітнення навчального процесу. Їхнє використання на уроках іноземної мови сприяє активізації пізнавальної діяльності учнів, спонукає проявити активність та креативність, підвищує мотивацію до вивчення мови.

Відомо, що метою навчання німецької мови є формування іншомовної комунікативної компетенції, яка включає в себе мовну (фонетичну, граматичну, лексичну, орфографічну), мовленнєву (в аудіюванні, говорінні, читанні та письмі) та соціокультурну компетенцію.

Мовленнєва компетенція – це оперування широким і різноманітним набором значень – логічних, денотативних, граматичних, конотативних та інших, які створюють складну структурно-семантичну систему мови. Оволодіння мовленнєвою компетенцією підводить учнів до адекватних мовленнєвих дій, готує до мовленнєвої практики в умовах природного спілкування [2, с.24].

Говоріння представляє собою вид мовленнєвої діяльності, за допомогою якого (спільно зі слуханням) здійснюється усне вербальне спілкування. Говоріння може мати різну ступінь складності, починаючи від вираження стану за допомогою простого вигуку, називання предмета, відповіді на запитання, і закінчуючи самостійним розгорнутим висловлюванням. Для того, щоб правильно навчитися розмовляти німецькою мовою вчителя на уроках використовують аудіовізуальні засоби, які допомагають учням поринути у світ носіїв мови.

Аудіовізуальні засоби – один із засобів освітніх технологій навчання з використанням розроблених аудіовізуальних навчальних матеріалів. До аудіовізуальних засобів можна віднести телепередачі, телефільми, відеофільми, відеофрагменти та навчальні фільми. Фільми слід підбирати відповідно до рівня сформованості комунікативної компетенції учнів, їхнього віку, інтересів та потреб. Вони повинні відображати сучасні реалії життя іншомовного суспільства та бути цікавими для глядача [1,с.20]. У відео приділяється увага особливостям розмовного мовлення, адже воно будується за своїми законами, що не збігаються з нормативними правилами. Саме таку мову ми можемо почути на вулиці, в кафе, в

метро. Учням, які вивчають німецьку мову, необхідно навчитися розрізняти слова, відокремлювати речення, щоб уникнути непорозуміння і складнощів у спілкуванні. Кожен урок стосується певного ключового моменту, теми. Існують різні можливості використання відеофільму чи аудіо. Але вчитель повинен надати вправи до цих відео або аудіо курсів, які допоможуть краще зрозуміти матеріал та усунути недоліки. Можна повністю показати певний відеоурок, навіть декілька разів, щоб краще сприйняти звучання та методичні рекомендації. До, після або під час перегляду відеоуроку можна працювати з завданнями до них. Або ж можна показати відеоурок повністю і потім комбінувати його частини з відповідними вправами. Можливі також інші варіанти, наприклад, коли відеоурок показують поступово, окремими частинами, доповнюючи їх відповідними вправами. Як бачимо, самого відео або аудіо недостатньо, щоб досягти достатнього міцного ефекту. Разом з ним обов'язково повинні використовуватися вправи. Вони забезпечують достатнє тренування навичок аудіювання з можливістю (само)контролю [3, с.100].

Завдання, подані на робочих листах, сприяють розвитку основних навичок аудіювання та говоріння. Вправи тематично пов'язані і повинні використовуватися вправи на аудіювання, говоріння та сценічної гри. Тематичні та ситуативні рамки дають можливість для подальшої креативної роботи, навіть якщо це не вимагається конкретно у кожній вправі. Прослуховування зразкових дикторських записів покращує вимовні навички учнів. Усна практика сприяє покращенню навичок діалогічного та монологічного мовлення.

Слід пам'ятати, що, незважаючи на велику користь відеофільмів та аудіокасет при навчанні іноземних мов, не варто переоцінювати їхнє значення, адже в будь-якому разі перегляд відеофільму або прослуховування аудіо – пасивна діяльність, якої недостатньо для повноцінного опанування мовою. Вони дають матеріал для подальшої взаємодії учня з викладачем та товаришами у навчанні, доповнюють, розширюють матеріали з підручника, але ні в якому разі відео не може повністю замінити викладача і групову роботу на занятті [1, 24-25].

Сучасні аудіовізуальні технології не лише допомагають реалізувати особистісний підхід до навчання, а й максимально наближають процес навчання до реальних умов життя. На таких уроках учні отримують задоволення, і це дуже важливо для підтримання інтересу до предмету. Використання таких засобів допоможе вчителю зосередити увагу учнів на матеріалі, якій подано у яскравій та цікавій формі.

Література

1. Барменкова О. И. Видеозанятия в системе обучения иностранной речи / О. И. Барменкова // Иностранные языки в школе. – 1999. – №3. – С. 20– 25.
2. Гапонова С.В. Сучасні методи викладання іноземних мов за рубежом / С.В Гапонова // Іноземні мови. – 1998. – №1. – С. 24–31.
3. Громова О.А. Аудіо-візуальний метод і практика його застосування / О.А. Громова. – М.: Вища школа, 1977. – 100 с.

*І. Жукова
м. Маріуполь*

ВДОСКОНАЛЕННЯ АУДИТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В НІМЕЦЬКІЙ МОВІ УЧНІВ 5-9 КЛАСІВ

Сучасний етап навчання іноземних мов, що характеризується динамічною диверсифікацією варіантів вивчення предмета, диктує необхідність привести вивчення предмета відповідно до етапів навчання і специфіки різних типів шкіл / класів й умов навчання [1]. Це повинно стосуватися не тільки обсягу засвоєного мовного і мовленнєвого матеріалу, визначення пріоритетів у виборі видів діяльності і, отже, відповідних мовних та мовленнєвих умінь і навичок. Проблема відповідності

змісту навчального предмета умовам навчання повинна бути вирішена з урахуванням усіх його компонентів.

Оволодіння аудіюванням дає можливість реалізувати виховні, освітні і розвиваючі цілі. Воно дозволяє навчати учнів уважно вслуховуватися в мову, що звучить, формувати вміння передбачувати зміст висловлювання і таким чином виховувати культуру слухання не тільки іноземною мовою, але й рідною. Виховне значення формування вміння розуміти мову на слух, здійснюючи в той же час і розвиваючий вплив на дитину, полягає в тому, що воно добре впливає на розвиток пам'яті учня, і, перш за все слухової пам'яті, досить важливої не тільки для вивчення іноземної мови, але й будь-якого іншого предмету [2, 15].

Аудіювання дає можливість оволодіти звуковою стороною мови, що вивчається, її фонемним складом: ритмом, наголосом, мелодикою. Через аудіювання йде засвоєння лексичного складу мови і її граматичної структури. В той же час аудіювання полегшує оволодіння говорінням, читанням та письмом, що являється однією з головних причин використання аудіювання в якості як допоміжного так і основного засобу навчання.

Визначення рівня індивідуальної навченості аудіювання учнів передбачає дослідження рівнів сформованості комплексу факторів: мотиваційного фактору, що свідчить про зацікавленість учнів в оволодінні аудіюванням; інтелектуального фактору, яким зумовлено рівень функціонування механізмів аудіювання; діяльнісного фактору, що відображає якість сформованих аудитивних навичок і вмінь.

На сучасному етапі розвитку методичної науки аудіювання розглядається як фундаментальне вміння при навчанні іноземних мов, оволодіння яким є важливою умовою здійснення іншомовного спілкування. Спостереження методистів за навчальним процесом показали: якщо спеціально не навчати сприймання на слух, аудитивні вміння не розвиваються, оскільки сприймання та розуміння мовлення на слух є досить складною психічною діяльністю. Таким чином, цілеспрямоване формування вмінь аудіювання як виду мовленнєвої діяльності є дуже важливим на всіх етапах навчання.

В методичному плані навчання аудіювання — це спеціально організована програма дій з текстом, що сприймається на слух. Оскільки це внутрішня діяльність, яка не піддається спостереженню, то необхідно поступово навчати окремих дій, які є її складовими компонентами. Ці дії є об'єктом цілеспрямованого формування вмінь аудіювання і розглядаються як проміжні цілі навчання. Досягнення проміжних цілей проходить поетапно. На кожному етапі формуються відповідні механізми аудіювання мовленнєвих одиниць різних рівнів:

- 1) словоформи, вільного словосполучення, фрази,
- 2) понадфразової єдності,
- 3) цілого тексту.

З допомогою цих дій розвивається механізм прогнозування, який відіграє дуже важливу роль у сприйманні мовлення на слух.

Етап навчання аудіювання на рівні фрази передбачає дії, спрямовані на:

— розуміння повідомлень даного рівня, побудованих на знайомому матеріалі; реакція на почуте – невербальна (дії, символи і т. і.);

— розуміння повідомлення з незнайомим мовним матеріалом; реакція на почуте – вербальна (з допомогою засвоєних мовленнєвих зразків, що відповідають темі чи ситуації);

— розпізнавання початку повідомлення і його завершення.

Етап навчання аудіювання на понадфразовому рівні передбачає дії, що забезпечують:

— розуміння монологічного повідомлення даного рівня, побудованого на

повністю знайомому матеріалі; реакція на почуте – невербальна або коротка вербальна;

— розуміння мікродіалогів з наступним визначенням характеру взаємодії партнерів шляхом віднесення сприйнятого діалогу до одного з відомих учням комунікативних (структурно-функціональних) типів мікродіалогів: діалогу-обміну думками, діалогу-волевиявлення, ритуалізованого діалогу.

Етап навчання аудіювання на рівні цілого тексту передбачає дії, за допомогою яких досягається:

— розуміння зв'язного (монологічного) мовлення, побудованого на повністю знайомому матеріалі, шляхом членування тексту на смислові частини або виділення інформаційних точок; реакція на почуте – невербальна (дії, символи і т. і.);

— розуміння повідомлення з незнайомим мовним матеріалом; реакція на почуте – невербальна або вербальна як у процесі слухання, так і після нього;

— розуміння зв'язного тексту, побудованого тільки на знайомому матеріалі, але такого, що передбачає антиципацію змісту повідомлення за його заголовком, придумування іншого заголовку чи вибір із даних "готових" заголовків найбільш прийнятної, вибір із даних після тексту речень, що відповідають або не відповідають його змісту і т. п.;

— розуміння діалогічного тексту, побудованого на знайомому матеріалі, із завданням на виявлення кількості учасників бесіди, їх характеристик; реакція вербальна або у вигляді відповіді на запитання, тесту множинного вибору і т. п.;

— розуміння зв'язного тексту, що містить деякі незнайомі елементи: слова, словосполучення, про значення яких можна здогадатися на підставі співзвучності з рідною мовою (опора на здогадку, мовний досвід); розуміння можна перевірити за допомогою тесту множинного вибору, відповідей на запитання і т. п.;

— розуміння зв'язного тексту з деякими незнайомими елементами, але здогадка про їх значення здійснюється за формальними ознаками з опорою на знання та асоціативні зв'язки в іноземній мові;

— розуміння зв'язного тексту з наявними незнайомими елементами; здогадка про їх значення здійснюється за контекстом, з опорою на смислові зв'язки;

— розуміння зв'язного тексту, побудованого переважно на незнайомому матеріалі, але з виділенням спеціальних перешкод з метою подолання їх шляхом перепитувань, прохання уточнити сказане і т. п.

Усі ці дії формуються в цілісній системі вправ [3, 130-132)].

Формування аудитивних умінь повинно виробити здатність проникати в смисл мовлення з переходом від нижчих до вищих рівнів розуміння. Таким чином, уміння аудіювання можуть розвиватися лише на базі сформованих слухових навичок – фонематичного й інтонаційного слуху, лексичних і граматичних навичок, недостатня сформованість яких може спричинити нерозуміння при аудіюванні.

Врахування, розвиток і вдосконалення комплексу індивідуально-психологічних особливостей учнів відбувається за допомогою трьох видів індивідуалізації – регулюючо-мотивуючої, розвиваючо-мотивуючої та формуючо-мотивуючої, кожен з видів має відповідне цільове призначення: регулювання рівня складності аудитивних завдань стосовно рівня підготовленості учнів, розвиток психічних процесів, задіяних в аудіюванні, корекція аудитивних навичок і вмінь, а також формування індивідуального стилю оволодіння аудіюванням.

Література

1. Копылова В.В. Единый государственный экзамен по иностранным языкам в 2002-2003 учебном году / В.В. Копылова // Иностранные языки в школе. - 2003. - №4. - С. 7–8.
2. Сучасні технології навчання іншомовного спілкування / С. Ю. Ніколаєва, Г. А. Гринюк, Т. І. Олійник та ін. – К.: Ленвіт, 1997. – 96 с.

3. Петрошук О. П. Навчальний посібник з курсу методики навчання іноземних мов / О.П. Петрошук. – Київ, 2002. – 220 с.

*Д.Кислиця
м. Маріуполь*

АЛГОРИТМ ВИВЧЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ ЯК ДРУГОЇ ПІСЛЯ АНГЛІЙСЬКОЇ

Знання іноземних мов є важливою передумовою для особистих, культурних, професійних та економічних контактів. Зростаючі потреби в спілкуванні та співпраці між країнами та людьми з різними мовами та культурними традиціями, нова освітня система в Україні, вимагають суттєвих змін у підході до викладання, оновлення змісту та методів навчання іноземних мов.

Нові реалії життя вимагають змін до рівнів володіння іноземними мовами, визначення нових підходів до відбору змісту та організації матеріалів, використання адекватних форм та видів контролю. Знання іноземних мов – це ключ до успіху в сучасному світі, який набуває все більшого значення. Саме тому підвищується увага до проблем багатомовного навчання.

У методиці вивчення мови поняття «друга мова» означає, що учень уже вивчав принаймні одну іноземну мову. Кожна наступна іноземна мова розглядається як друга іноземна.

Предмет «іноземна мова» у силу своєї специфіки має більші можливості, ніж інші предмети шкільного циклу. Зараз, як ніколи, необхідно, щоб люди володіли іноземними мовами. Вивчення будь-якої іноземної мови розкриває перед нами нові можливості та робить багатшим наш духовний світ.

Перше місце у світі за популярністю, звичайно, непорушно займає англійська мова – офіційна мова міжнародного бізнесу та торгівлі, Інтернету і техніки, науки і мистецтв. 80% ділового мовного простору займає саме вона.

З кожним роком дедалі більше учнів загальноосвітніх навчальних закладів вивчають німецьку мову як другу іноземну, першою ж іноземною є англійська.

Навчання іноземної мови становить одну з актуальних проблем сучасної методики, якій присвячено значну кількість вітчизняних та зарубіжних наукових праць, де досліджуються загальні проблеми навчання другої іноземної мови: психолінгвістичні закономірності оволодіння другої іноземної мови (А.А. Залевская, А.С. Маркосян, S.M. Gass, K. Lambek, I. Schachter), дидактико-методичні основи навчання другої іноземної мови (Н.В. Барішников, И.Л. Бім, Г.В. Давиденко, Б.А. Лапидус, В.В. Сафонова, Э.И. Соловцова, Л.Б. Чепцова, А.В. Щепилова, А.У. Chamot), особливості організації навчального процесу з другої іноземної мови (Л.Г. Денисова, В.Г. Тихомирова, Т.А. Трохимова, К.М. Beebe, S.M. Cags, D. Larsen-Freeman, C.G. Madleu та ін.), зокрема формування німецькомовної комунікативної компетенції: навчання читання фахової літератури німецької мови на базі першої англійської (Л.Н. Гевелинг), лексики німецької мови як другої іноземної мови при першій англійській (Б.С. Лебединска, Н.И. Реутов, Н.С. Форкун), лексико-граматичного аспекту німецької мови в умовах штучного білінгвізму (Б.М. Маруневич), німецькомовної граматики (А.В. Бердичевский, А.О. Палій), графіки й орфографії німецької мови як другої іноземної мови при першій англійській (Е.К. Голованова) та інших аспектів мови: граматичного, лексичного, фонетичного (E.S. Andersen, I.D. Brown, M. Celce-Murcia, C. Chandron, S.D. Kraschen, S.C. Scarcella та ін.).

Однак проведені дослідження не вичерпують усіх проблем, що виникають у навчанні, зокрема німецької мови як другої іноземної після англійської. На практиці, як правило, не враховуються особливості навчання німецької мови як другої

іноземної, трансфер та інтерференція, які виникають як результат взаємодії контактуючих мов, а також лінгвістичний та навчальний досвід учнів.

За останні двадцять років вчені дійшли до висновку, що «контакт» двох іноземних мов має позитивні сторони. Йдеться, насамперед, про досвід вивчення першої іноземної мови, що сприяє розвитку рецептивних і продуктивних умінь під час опанування другої іноземної мови, і не тільки щодо перенесення значення слів, що також полегшує систематизацію лексичного матеріалу. Величезне значення має те, що можна провести паралелі між першою іноземною мовою і наступною, або навпаки – простежити відмінності, які є контрастом для наочності [3, 400-416].

При викладанні німецької мови на базі англійської успішному оволодінню другою мовою сприяють такі лінгвістичні особливості:

- генетична спорідненість німецької і англійської мов;
- латинська спорідненість;
- деякі спільні моменти у вимові;
- наявність спільного пласту лексики германського походження;
- аналогічні граматичні явища, близькі за структурою та значенням;
- схожі розмовні зразки, що вивчаються на початковому рівні.

У процесі вивчення німецької мови на базі першої англійської спираються на такі принципи:

1. Навчання німецької мови здійснюється через усі види мовленнєвої діяльності.

2. Навчання другої іноземної мови здійснюється на порівнянні або протиставленні фонетики, лексики, граматики рідної мови, першої та другої іноземної мов, тобто необхідно спиратися на знання та досвід, набуті при вивченні першої іноземної мови, а також враховувати знання рідної мови.

3. Важливу роль при навчанні німецької мови відіграє оволодіння граматикою.

У зв'язку з цим фонетичний аспект мовлення повинен засвоюватися безпосередньо у практичній діяльності під час оволодіння тематичним лексичним і граматичним матеріалом. Згідно з комунікативним підходом до навчання новий мовний матеріал (лексичний і граматичний) подається у певному контексті, а вже потім активізується в усному і писемному мовленні за допомогою відповідних вправ та завдань [2, 48].

Вправи і завдання у навчальній ситуації «Німецька мова після англійської» слід розробляти з урахуванням таких вимог:

1. Англійська і німецька як германські мови споріднені в багатьох аспектах, та насамперед це простежується у лексиці.

2. Для вивчення другої іноземної мови зазвичай виділяється менше часу, ніж для першої, тому темп заняття має бути вищим – більше навчального матеріалу за заняття, коротші пояснення, інтенсивніша робота з вправами. Цьому значно сприяє порівняння та обговорення мовних явищ, схожих в обох мовах.

3. Завдання і вправи мають бути орієнтовані насамперед на порівняння та обговорення аналогій і розбіжностей, мета яких встановити зв'язки між рідною мовою, першою іноземною та другою іноземною.

4. Свідомо застосовувати набуті знання англійської мови під час вивчення німецької означає розуміти новий елемент німецької мови (слово чи речення), користуючись досвідом розпізнавання відповідного феномена в англійській.

5. Із психології запам'ятовування відомо, що і в рідній мові і в іноземній ми розпізнаємо набагато більше понять, якщо вони трапилися під час читання, ніж коли ми їх вимовляємо (активний і пасивний лексичний запас) [3, 400-416].

Засоби навчання є невід'ємним компонентом навчального процесу. Вони мають важливе значення для реалізації інформаційної та управлінської функцій вчителя. Вони допомагають збуджувати та підтримувати пізнавальні інтереси учнів,

покращувати надійність засвоєння навчального матеріалу, зробити його більш доступним, забезпечувати більш точну інформацію про явище, що вивчається, інтенсифікувати самостійну роботу учня та її темп.

Під засобами навчання розуміють знаряддя і матеріали навчального процесу, які допомагають вчителю організувати ефективне навчання іноземної мови, а учням – ефективно оволодіти нею. Засоби навчання мають:

- 1) Бути орієнтовані на цілі навчання іноземної мови та сприяти їх досягненню.
- 2) Служити реалізації методів і прийомів, що застосовуються, у процесі навчання.
- 3) Забезпечувати успішність керування навчально-пізнавальною діяльністю учня та навчальною діяльністю вчителя.
- 4) Відповідати сучасним досягненням методики викладання іноземних мов та забезпечити впровадження новітніх технологій навчання іноземних мов.

Слід однак зазначити, що при використанні будь-якого виду засобів необхідно дотримуватися міри та пропорції, які визначаються закономірностями навчання.

Література

1. Барышников Н. В. Методика обучения второму иностранному языку в школе / Николай Васильевич Барышников. – М. : Просвещение, 2003. – 159 с.
2. Бим И. Л. Концепция обучения второму иностранному языку (немецкому на базе английского) / Инесса Львовна Бим. – Обнинск.: Титул, 2001. – 48 с.
3. Методика навчання іноземної мови у початковій і основній загальноосвітній школі: Навчальний посібник для студентів педагогічних коледжів / За ред. В. М. Філатова. – Ростов / Д.: Аніон, 2003. – 416 с.

*Коротка Н., Тернова О.
м. Київ*

РОЗВИВАЮЧІ НАВИКИ МОВЛЕННЕВОГО СПІЛКУВАННЯ У ХОДІ НАВЧАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Соціальне замовлення сучасного суспільства на спеціалістів, які володіють як письмовою, так і усною формами комунікації іноземною мовою, знайшло відображення у новій навчальній програмі, згідно з якою студенти повинні не тільки читати оригінальну літературу за спеціальністю для одержання необхідної інформації, але й брати участь в усному спілкуванні англійською мовою в межах навчального матеріалу.

У програмах для юридичних спеціальностей нелінгвістичних факультетів ціль навчання іноземним мовам сформована ще точніше. Тут передбачено формування практичного володіння іноземними мовами як другорядними засобами письмового й усного спілкування у сфері професійної діяльності.

Загальновідомо, що такі навички, як читання іншомовних текстів, аудіювання, діалогічне мовлення та ділові ігри сприяють розвитку мовленнєвого спілкування у ході навчання англійської мови. На наше переконання, читання текстів іншої мови зі спеціальності та їх подальше обговорення — на першому курсі потрібне і корисне.

В основі інформаційної функції викладача покладені такі професійні навички й вміння, що можуть бути сформовані на практичних заняттях з іноземної мови в ході навчання студентів іншомовному монологічному мовленню зі спеціальності. Це, зокрема, вміння розпочати, поглибити і завершити висловлювання; вміння скласти план висловлювання; напрацювати навички побудови висловлювання із використанням різних лінгвістичних засобів; вміння складати речення на різні теми.

Беручи до уваги досвід викладання іноземної мови в нелінгвістичних вищих закладах освіти, слід зауважити, що, лише прослуховуючи мову, неможливо добре сприйняти, розрізнити і впізнати іншомовні слова, якщо раніше їх не промовляли.

Тому розрив між слуховою рецепцією і репродукцією — продукцією мови має бути значним. З цього робимо висновок, що вправи на говоріння повинні йти в програмі навчання після вправ аудіативного характеру.

Також у ході навчання розумінню іншомовного мовлення на слух (аудіювання) під час практичних занять варто розвивати такі навички, як знаходити головну думку у тексті; виділяти ціле, незалежно від складних частин тексту; розуміти мовлення після разового прослуховування; виділяти логічні ланки, зав'язку, експозицію, кульмінаційний момент, послідовність викладення; уловлювати підтекст.

Контроль з боку викладача за розумінням студентами прослуханого доцільно організувати у таким спосіб, щоб перевірити саме ці вміння. Як свідчить досвід викладання, у ході перевірки розуміння іноземного тексту, лише використовуючи письмовий чи усний переказ, відбувається накопичення труднощів, пов'язаних із репродуктивним вмінням студентів. Отже, тексти для аудіювання мають відповідати таким вимогам: мати закінчений сюжет і мінімальну кількість сюжетних ліній; дія має відбуватися переважно в одному часовому вимірі (або теперішній, або минулий, або майбутній час); починатися з зачину (вступ), в якому описані місце дії і дійові особи; легко ділитися на частини (абзаци).

Грамотно вести діалог включає вміння викликати мовленнєву реакцію співрозмовника і правильно реагувати на його вислови. Для цього перед викладачем постає складне, але можливе для виконання завдання — навчити вмінню розуміти на слух діалогічне мовлення, в якому сам слухач не бере участь.

Таким чином, можна зробити висновок, що труднощі в навчанні студентів іноземної мови нелінгвістичних вищих закладів освіти полягають в напрацюванні вмінь усного мовлення, які залежать від психологічних особливостей сприйняття аудіювання й зі специфікою іншомовного матеріалу.

Література

1. Alexander L.G. Longman English Grammar / Alexander L.G. — Pearson Education Limited, 2003.
2. Andon N. and O'Riordan S. English for International Business / Andon N. and O'Riordan S. — Teach Yourself, 2002.
3. Azar, Betty Schramper. Understanding and Using English Grammar / Azar, Betty Schramper. — Pearson Education, 2000.
4. Business Vocabulary in Practice. — Harper Collins Publishers, 2003.
5. Carter R. English Grammar today / Carter R., McCarthy M., Mark and O'Keeffe Geraldine. — Cambridge University Press, 2011.
6. Eastwood J. Oxford Practice Grammar / Eastwood J. — Oxford University Press, 2006.
7. Evans Virginia. New Round-up / Evans, Virginia. — Pearson Education Limited, 2011.
8. Geoffrey Leech. An A-Z of English Grammar and Usage, Nelson English Language Teaching / Geoffrey Leech, Cambridge University Press, 1991.
9. MacKenzie. Ian. English for Business Studies / MacKenzie. — Cambridge University Press, 2008.
10. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners // Macmillan Publishers Limited, Oxford, 2002.
11. Michael Swan. Practical English Usage / Michael Swan. — Oxford University Press, 2010.
12. Swan Michael. Practical English Usage / Swan Michael. — Oxford University Press, 2009.

13. Thomson A.J. Practical English Grammar / Thomson A.J., Martinet, A. — Oxford University Press, 2003.

14. Walkeman Kate. Practice Tests for the BEC / Walkeman Kate. — Express Publishing.

*А. Михальчук
м. Маріуполь*

ВИКОРИСТАННЯ ВІДЕОМАТЕРІАЛІВ У НАВЧАННІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Використання відеоматеріалів у навчанні іноземних мов базується на принципі наочності. Сприйняття і переробка інформації втілюються у формі слухо-зорового синтезу, який став основою для цілого напрямку в методиці викладання іноземних мов і послужив базою для створення і розробки аудіолінгвального й аудіовізуального методів викладання іноземних мов. Розробка і вдосконалення зазначених методів призвели до створення абсолютно нових за формою і змістом дидактичних матеріалів, таких як діафільми, кінофрагменти, кінофільми, а також до створення нового засобу навчання іноземних мов – навчального телебачення [2, с.135].

Д. Вілліс виділяє наступні позитивні характеристики використання відео в процесі навчання:

- приміщення не вимагає затемнення, а, отже, контакт викладача з учнями носить безперервний характер;
- відео надає можливість використання різних режимів роботи, наприклад, роботи зі стоп-кадром, роботи відеодоріжки (при вимкненій аудіодорожці) тощо.
- відеоматеріали легко використовуються при різних видах роботи: індивідуальній, парній, груповій, колективній [5, с.499-500].

У вітчизняних та зарубіжних дослідженнях проблемі відбору відеоматеріалів приділяється велика увага. Проаналізувавши публікації різних авторів з даної теми, (Н.В. Елухіна, Р.П. Мильруд, Є.В. Носоновіч, Г.Г. Жогліна), можна виділити наступні критерії відбору автентичних відеоматеріалів:

- відповідність мовного змісту відеозаписів рівню мовної підготовки учнів;
- актуальність тематики відеозаписів;
- якість звукового і художнього оформлення;
- відповідність жанрових особливостей змісту відеозаписів навчальним цілям і завданням;
- інформаційна та художня цінність;
- популярність у глядацької аудиторії;
- жанрово-композиційне різноманіття;
- наявність конфлікту [3, с.271].

Дані критерії розроблені, виходячи з функціонального підходу до відбору та подачі матеріалу, який сьогодні домінує у вітчизняній методиці, з урахуванням комунікативної значущості автентичних відеоматеріалів.

Вважається, що при відборі автентичних відеоматеріалів слід враховувати перераховані вище критерії, віддаючи перевагу тим матеріалам, які можуть сприяти формуванню комунікативної компетенції і відображають загальнопрофесійну спрямованість, містять соціокультурні елементи, передають особливості національного менталітету та спілкування.

У сучасній науці існують різноманітні типології відеоматеріалів, які пропонують класифікувати названі їх в залежності від певних факторів. Найбільш поширені такі типології:

- 1) за метою створення: а) спеціально розроблені для навчальних цілей відеоматеріали; б) адаптовані для навчальних цілей ненавчальні відеоматеріали; в)

професійно зняті на замовлення навчального закладу відеоматеріали; г) самостійно зняті за своїм сценарієм відеоматеріали;

2) за жанром: а) відеоматеріали, що представляють собою художній фільм; б) відеореклами, мультфільми, відеокліпи, блоки новин, фрагменти ток-шоу; с) спортивні та історичні хроніки, фрагменти документальних фільмів та інші;

3) за кількістю охоплених тем: ситуативно однотемні і ситуативно багатотемні;

4) за способом виробництва: знімальні, змонтовані;

5) за дидактичним призначенням: інструктивні, ілюстративні, інструктивно-ілюстративні;

б) за структурою і ступенем закінченості: цілісні і фрагментарні;

7) за умовами використання відеоматеріалів: матеріали для роботи під керівництвом викладача і матеріали, призначені для самостійної роботи учнів.

В процесі навчання іноземних мов відеоматеріали можуть виступати в різному функціональному призначенні. Залежно від установки, тривалості презентації відеоматеріалу, місця презентації відеофрагменту в системі роботи з формування іншомовних навичок і умінь відеоматеріали можуть функціонувати в якості змістовної опори, смислової опори; стимулу до висловлювання [1, с. 10-11].

Послідовне застосування відеоматеріалів за схемою: «використання відеоматеріалів в якості змістовної опори -> використання відеоматеріалів в якості смислової опори -> використання відеоматеріалів в якості стимулу до висловлювання» забезпечує рівномірне нарощування труднощів в процесі формування іншомовних навичок і умінь.

Навчання з опорою на відеоматеріали передбачає наявність п'яти етапів роботи: 1) підготовчого, 2) рецептивного, 3) аналітичного, 4) репродуктивного,

5) продуктивного [4, с. 193].

Основне завдання підготовчого етапу – полегшити сприйняття відеоматеріалів. Для реалізації цієї мети необхідно виконати вправи, які передбачають введення і тренування нових лексичних одиниць, активізацію вже вивченого лексико-граматичного матеріалу. Назване тренування слід організувати як в рамках мовних, так і умовно-мовленнєвих вправ.

Рецептивний етап роботи об'єднує вправи на сприйняття, розуміння і запам'ятовування інформації. Маючи на меті полегшити розуміння і сконцентрувати увагу слухачів на найважливішій інформації, що передається відеоматеріалами, вправи включають в себе ряд завдань, які організовують сприйняття.

Слід пам'ятати, що при перегляді відеоматеріалів допустима дворазова, і в окремих випадках триразова презентація відеофрагменту.

Кількість презентацій залежить від етапу навчання, мети навчання, а також ступеня складності матеріалу. При цьому установка, яка випереджає перегляд відеофрагменту в другий раз, повинна бути націлена на більш детальне розуміння матеріалу [4, с.193-198].

Далі слідує аналітичний етап роботи, який ставить своєю метою організацію навчальної діяльності з усвідомленим оволодінням структурою монологу і діалогу. У рамках даного етапу передбачається робота з письмовим текстом, який представляє собою транскрипт переглянутої відеоінформації. Звернення до письмового тексту необхідно, тому що: а) письмовий текст передбачає неодноразове звернення до аналізованих матеріалів б) розвантажує короткочасну пам'ять, знімаючи необхідність запам'ятовування матеріалу.

На даному етапі на свідомому рівні формується алгоритм програми побудови власного монологічного або діалогічного висловлювання.

Далі навчальна діяльність організується в рамках репродуктивного етапу, який передбачає тренування учнів у рамках умовно мовленнєвих вправ. Змістовна

сторона комплексу вправ представлена завданнями на переказ тексту, його розширення, часткову зміну монологів і діалогів з дотриманням їх структури та основних характеристик.

В рамках репродуктивного етапу відеоматеріали функціонують в якості змістовної опори, отже, навчальні дії учнів спираються на змістовну сторону інформації, яка представлена відеоматеріалами

Продуктивний етап роботи є завершальним у формуванні іншомовних навичок і вмінь. Метою даного етапу є забезпечення практики у спілкуванні. Отже, для названого етапу характерні вправи, що припускають непідготовлену мову, яка здійснюється в індивідуальному, парному і груповому режимах. У даній ситуації відеоматеріали виступають як смислова опора і стимул до говоріння. Змістова сторона комплексу вправ представлена коментуванням подій, обговоренням проблем, драматизаціями, рольовими іграми, дискусіями тощо.

Література

1. Аблам С. Б. Основные этапы усвоения иностранного языка и образцовые упражнения с применением технических средств/ С. Б. Аблам. – Рига, 1971. – 187 с.
2. Карпов Г.В. Технические средства обучения/ Г.В Карпов, В.А. Романин. – М.: Просвещение, 1979. – 271 с.
3. Комков И. Ф. Методика преподавания иностранных языков / И. Ф. Комков. – Минск, 1979. – 352 с.
4. Ляховицкий М. В. Методика преподавания иностранных языков / М. В. Ляховицкий. – М. : Высш. шк., 1981. – 373 с.
5. Wehage F.-J. Einsatz von Videos im DaF - Unterricht aus US - amerikanischer Sicht / F.-J. Wehage // Informationen Deutschals Fremdsprache. - Herausgegeben vom DAAD. – 1997. – № 4 (24 Jahrgang). – S. 499–500.

*О. Наливайко.
м. Маріуполь*

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ СТВОРЕННЯ І ЗАСТОСУВАННЯ НАВЧАЛЬНИХ ГІПЕРТЕКСТІВ (НА ПРИКЛАДІ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ)

Розвиток всесвітньої мережі INTERNET, а точніше інформаційний бум, який не спадає впродовж останніх років, нерозривно пов'язаний з World Wide Web (WWW) – першою інформаційною гіпертекстовою службою планетарного масштабу. Кількість і доступність інформації помножені на зручність гіпертекстової організації цієї величезної бази даних зробили так, що велика кількість людей вже не уявляють своє повсякдення без INTERNET.

Актуальність дослідження полягає в тому, що у сучасних освітніх установах велика увага приділяється комп'ютерному супроводу професійної діяльності. У навчальному процесі використовуються навчальні і тестуючі програми з різних дисциплін.

Гіпертекст як технологія, з його інтуїтивно зрозумілими, наближеним до людського способу мислення інтерфейсом, став одним з найефективніших способів представлення інформації. Ідеологія гіпертекстового представлення інформації дедалі поширюється не тільки на енциклопедичні знання, але й на спосіб організації інтерфейсу будь-якого сучасного програмного продукту, від іграшки до системи банківського обліку.

На сучасному рівні розуміння гіпертекст являє собою середовище програмного забезпечення для організації спільної роботи, комунікації і придбання знань. ГТ підтримує властивість мозку берегти і відшукувати інформацію за допомогою асоціативних зв'язків. Організація інформації в гіпертексті по чисто семантичних

критеріях робить його новим інструментом для підтримки інтелектуальної діяльності людини. До такої діяльності можна віднести: попереднє обґрунтування ухвалення рішення; пошук рішення складної (погано формалізованої) проблеми; проектування різноманітного роду об'єктів; розробку деякої системи ідей; побудову зв'язаного тексту (підручників, монографій, статей, дисертацій, звітів).

Навчальний гіпертекст – це сучасна інформаційна, комп'ютерно-підтримувана технологія організації текстових, графічних, відео- та звукових матеріалів, а також їх споживання, що відзначається двома особливостями: по-перше, в ній поєднуються нелінійний, асоціативно - фрагментарний та сітковий принципи репрезентації інформаційного середовища; по-друге, формування та вилучення потрібної інформації здійснюється шляхом вільної навігації за нелінійними зв'язками, зафіксованими в гіпертекстовому середовищі.

Сумуючи можливості ГТ-технології, виділимо її основні *функції*:

- Підтримка посилань-зв'язків. Як згадано вище, інформацію можна подавати з використанням значенневих зв'язків і без комп'ютерів. Проте лише машинно-підтримувані зв'язки забезпечують якісно новий рівень читання. В даний час уже подані у вигляді електронних книг “Біблія”, “Оксфордський словник” тощо.

- Електронний часопис. ГТ-технологія підтримує доступ до вузлів сітки по іменах. Від зазначеного (активного) вузла можна продовжити вивчення матеріалу використавши зв'язках-посилання.

- Пошук інформації шляхом перегляду. Використовується при організації особистих баз даних, записних книжок, початкової орієнтації в інформаційному середовищі. Системи можуть володіти декількома браузингами, організованими по різних принципах вибірки вузлів [1, 180].

Вищезазначені функції реалізовано, як правило, у всіх прикладних переглядових ГТ системах. У таких системах база даних готується до експлуатації відповідної системи і може змінюватися тільки адміністратором системи.

У найзагальнішому вигляді взаємодія з ГТ системою полягає в таких діях: користувач читає на екрані комп'ютера деякий текст і має можливість виконувати ряд зазначених у системі дій в залежності від того, які асоціації виникають у нього при читанні тексту на екрані.

Дж. Конклін у своєму огляді класифікував ГТ системи з погляду їхнього застосування і відокремив чотири типи систем. До *першого типу* бібліотечних макросистем - він відніс системи, що дозволяють вільно добавляти вузли в гіпертекстову сітку. В них, як правило, одиницею інформації є документ, що може бути зв'язаний із будь-яким іншим документом [2].

Другий тип - це системи для дослідження “злюблених” проблем, що являють собою інструментальні засоби підтримки творчого процесу. Вони корисні при роботі з численними, слабо зв'язаними ідеями, і застосовуються на ранніх стадіях авторської роботи. Мають засоби для аналізу гіпермережі і виділення в ній по деяких ознаках вузлів і підструктур.

Третій тип - це системи перегляду баз даних (browsing). Вони подібні бібліотечним макросистемам, проте містять менші обсяги інформації і призначені для роботи з різноманітними довідковими системами. У цих системах додавання нової інформації або не дозволяється, або спеціально не підтримується. Тут головне - легкість доступу до інформації.

Четвертий тип - це системи широкого призначення. Основна їх особливість - модифікуємість, використовуються для дослідження можливостей власне самої ГТ-технології. З лінгво-когнітивного погляду саме вони становлять найбільший інтерес. Гіпертекст використовується саме як спосіб сіткової організації текстової інформації, де користувач сам формує вузли та прокладає

нові асоціаційні маршрути. Вузли можуть репрезентувати інформації різних типів - від окремого слова до речення або суцільного тексту, малюнки, таблиці, графіки тощо. Найбільш цікавим є те, що в вузлах користувачі можуть зберігати окремі думки, концепції або ідеї, заготовки майбутнього тексту. Вузли є рухомими - їх можна зв'язувати, пересувати, змінювати. Мандруючи за зазначеними зв'язками-маршрутами, можна сконструювати різноманітні комбінації текстової інформації, проглядати матеріал у будь-якій послідовності, тримаючи одночасно в полі зору та зіставляти різні інформаційні блоки, формувати нові текстові структури тощо. Отже, гіпертекст виступає як своєрідне знаряддя для генерації текстів.

Висновки. Сьогодні гіпертекст як спосіб організації і представлення інформації стає провідною технологією в комп'ютерних системах. Створено і створюються програмні продукти для реалізації всіх можливостей гіпертекстової репрезентації інформації. Успіх і постійне зростання глобальної мережі INTERNET переконливо свідчить про переваги такого представлення даних. Системи гіпермедіа, як розширення гіпертексту, зарекомендували себе одними з найефективніших для навчання і щоденного використання в якості довідників, енциклопедій тощо. Фантастично виглядають системи віртуальної реальності, які дозволяють "входити" в штучно згенерований світ. Віртуальна реальність – це не що інше, як поширення гіпертекстової концепції представлення інформації + сучасні технології, які дозволяють моделювати оточення.

Література

1. Штерн І. Б. Вибрані топіки і лексикон сучасної лінгвістики. – К.: Основи, 1999. – 266р.
2. Conclin J. Hypertext: an Introduction and Survey. - Computer. - September, 1987. – p.18-19

*О. Радченко
м. Маріуполь*

ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У НАВЧАННІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Сучасний розвиток суспільства, зростаюча потреба у спілкуванні та співпраці між країнами й народами з різними мовами, історією та культурами вимагають суттєвих змін у підході до вивчення та викладання іноземних мов у навчальних закладах і відповідно до цього модернізацію освіти. Метою навчання іноземних мов є формування в учнів комунікативної компетентності, що означає опанування мовою як засобом міжкультурного спілкування, розвиток умінь використовувати мову як інструмент у діалозі культур і цивілізацій сучасного світу [3, 15].

Програмою висуваються досить високі вимоги до рівня сформованості комунікативної компетентності учнів, проте далеко не всі підручники з іноземної мови відповідають таким вимогам, оскільки не містять завершених розробок фрагментів уроків, а пропонують лише окремі вправи, подані не в системі. Таким чином, вчителю іноземної мови для досягнення поставлених Програмою цілей, доводиться застосовувати велику кількість власних розробок [3, 17].

Проблемами удосконалення педагогічних технологій займалися Я.А.Коменський, Г.С.Сковорода, О.Ващенко. В останні роки питання вдосконалення організаційних форм і методів навчання розглядалися в роботах В.Д.Шарко, О.Пометун, В.О.Онищука, О.Я.Савченко, І.Ф.Варламова, Г.Е. Борецької.

У наш час в методиці викладання іноземних мов широкого використання набули терміни «освітня технологія» та «інтерактивні технології».

Термін «освітні технології» в Україні використовується не так давно. Освітні технології – система спеціально сконструйованих і заданих методичних, дидактичних, психологічних, професійних (практичних) дій, прийомів і способів

учасників навчального процесу (вчитель – учень, викладач – студент), які гарантують досягнення поставлених цілей у процесі навчання [4, с.153].

Освітні технології набувають широкого застосування у процесі навчання і розглядаються дослідниками, як четверта революція в освіті (після появи шкіл, використання у навчанні письма та винаходу друкованих книг). Зумовлене таке ставлення до освітніх технологій необхідністю активного навчання, де учень стає суб'єктом навчальної діяльності, вступає в діалог з учителем, бере участь у процесі пізнання у ході виконання творчих, пошукових, проблемних завдань. У процесі застосування активного навчання здійснюється взаємодія учнів при виконанні завдань у парах, групах. Одним із напрямів активного навчання є інтерактивне навчання – спосіб пізнання, що здійснюється у формах спільної діяльності учнів: усі учасники навчального процесу взаємодіють один з одним, обмінюються інформацією, разом вирішують проблеми, моделюють ситуації, оцінюють дії колег і власну поведінку, занурюються у реальну атмосферу ділового співробітництва. При застосуванні технологій інтерактивного навчання здійснюється постійна зміна режимів діяльності, обмін досвідом учасників навчального процесу [4, 160].

До інтерактивних технологій можуть бути віднесені: евристична бесіда, презентація, дискусія, «мозковий штурм», «круглий стіл», ділова гра, конкурси практичних робіт з їх обговоренням, рольові ігри, тренінги, колективне розв'язання творчих задач, кейс-метод, виконання вправ у групі та індивідуально, моделювання ситуацій, проектна методика, групова робота з довідковою літературою, обговорення аудіо- і відеозаписів, зустрічі із запрошеними та інше. Технології інтерактивного навчання можуть бути поділені на форми. Виділяють три основних форми інтерактивних технологій у навчанні іноземних мов:

- 1) дискусійні;
- 2) ігрові;
- 3) тренінгові [4, 162].

Сучасні вчителі широко використовують інтерактивні технології на уроках, з метою розвитку інтересу учнів до вивчення іноземної мови, з першої хвилини уроку намагаючись зацікавити учнів, поставити перед ними посильні для них завдання, які б вони хотіли виконати. Мовна зарядка, як правило, базується на знайомому матеріалі і є комунікативним початком уроку.

Наприклад, вивчаючи тему «Schule» на мовну зарядку можна запропонувати запитання «*Woran denkst du, wenn du das Wort «Schule» hörst?»*. У 8-11 класах використовують гру кольорів (Farbenspiel). Заздалегідь виготовляючи картки різних кольорів – кожного кольору стільки, скільки учнів у групі. Учень бере картку з кольором, який, на його думку, відповідає його настрою і пояснює, чому вибрав саме цей колір. Різні учні можуть одночасно обирати картки одного кольору.

Наприклад : «*Schwarz – weil ich diese Farbe gern habe*» («*Weil ich für heute die Hausaufgaben nicht gemacht habe. Ich schäme mich. Ich habe Angst vor schlechten Noten. Ich habe schlechte Laune. Ich fühle mich heute nicht wohl. Ich trage gern klassische Kleidung. Schwarz ist klassische Farbe.*»), «*Weiß – ich mag den Winter. Im Winter kann ich Ski und Schlittschuh laufen...*», «*Orangen – weil ich Orange mag. Sie sind der Sonne ähnlich...*» [4, 160].

На уроках німецької мови доцільно використовувати парну, групову роботу, яка сприяє спілкуванню, розвиває навички співпраці, виховує почуття товарищескості, прагнення не підвести друзів, бути надійним партнером. В умовах дружнього змагання кожен учень намагається відповідати якнайкраще.

Завдання та ігри індивідуального спрямування розвивають особистість учня, дають змогу випробувати свої сили, знання, стимулюють постійне прагнення до самоствердження в колективі [4, 161]. Прикладом цього є кросворди (діти самі охоче

складають кросворди з ключовими словами і з великим ентузіазмом розв'язують їх), вправи на словотворення, ігри в ланцюжок (нарощування однорідних членів речення, фраз, цілих речень), а в старших класах - індивідуальні проекти, на різні теми („Die ukrainischen Komponisten“, „Die ukrainischen Schriftsteller“, „Meine Heimatstadt“, „Die Hauptstadt der Ukraine“) [2, 7].

Учні з радістю виконують завдання, якщо почуваються рівноправними партнерами вчителя. В таких умовах урок перетворюється на жвавий діалог, обмін інформацією. Цьому сприяють різні форми роботи.

Наприклад, «Коло ідей» („Kreis der Ideen“). Метою такої гри є складання переліку ідей, пропозицій, залучення всіх учнів до обговорення питання. Кожен учень по черзі дає відповідь на поставлене питання, поки всі ідеї не вичерпаються. Це дає змогу кожному учню прийняти участь у такому виді роботи. До того ж, можна уникнути ситуації, коли перший учень має змогу висловити все. Можна пропонувати учням висловити свою думку письмово на картці (у сильних групах). Учитель або ведучий збирає картки й записує на дошці зазначений на них перелік ідей, або починає дискусію користуючись інформацією з карток (наприклад: „Was können wir am Wochenende unternehmen?“, „Wie können wir die Natur schützen?“).

Гра «Мікрофон» („Mikrofon“) дає змогу кожному учню висловитись швидко, по черзі, відповідаючи на запитання або висловлюючи свою думку. Інші учні не можуть говорити, підказуючи з місця, оскільки право говорити має тільки той, у кого мікрофон. Наприклад: таким чином можна переказувати тексти, робити повідомлення або опитування думки з теми („Das Glück. Was bedeutet es für dich?“ організувати розрядки: „Wann bist du glücklich?“, „Wann ärgerst du dich?“, „Wann faulenzst du?“, „Wie kann ein Mensch sein?“ тощо).

«Мозковий шторм» („Gehirnsturm“). Ефективна та добре відома інтерактивна технологія колективного обговорення, яка спонукає виявляти свою творчість та уяву шляхом вираження думок усіх учасників, допомагає знаходити кілька рішень щодо поставленої проблеми. Цей вид роботи використовують, як правило на підсумкових роботах з теми (наприклад: „Wie können wir zum Umweltschutz beitragen“).

Використання сучасних технологій в процесі викладання іноземних мов дає змогу учням здобувати знання із задоволенням, а вчителю – отримувати радість від успіху дітей. Особливе значення тут має стратегія заохочення. Головне – підтримати учня і спонукати його мислити, вносити пропозиції, шукати виходу з певних ситуацій.

Література

1. Виговська О.І. Особистісно орієнтоване навчання / Виговська О.І., Рудаківська С.В. // Педагогіка толерантності. – 2000 – № 4 – С.27– 33.
2. Дмитренко С. Інтерактивні технології у навчанні німецької мови / С. Дмитренко // газета «Deutsch»: період. вид. – 2009. – №. 28(192) – С.7.
3. Петрошук О. П. Навчальний посібник з курсу методики навчання іноземних мов / О.П. Петрошук – К., 2002. – 220 с.
4. Пометун О. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: Науково-методичний посібник / О.Пометун, Л.Пироженко. – К., 2006. – 192 с.

М. Стьопін
м. Маріуполь

ВИКОРИСТАННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ E-LEARNING ТА M-LEARNING СИСТЕМ У ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛІВ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Аналіз сучасного процесу навчання іноземних мов в педагогічних ВНЗ дає підстави зробити висновок про необхідність розробки нових методів викладання, які були б засновані на максимальному використанні новітніх засобів та інформаційних

технологій навчання майбутніх вчителів та викладачів іноземних мов. Багато дослідників акцентують увагу на питаннях підвищення ефективності процесу навчання та застосування в ньому засобів комп'ютерних технологій. Інформатизація професійної підготовки майбутніх викладачів іноземних мов в першу чергу припускає розробку навчального забезпечення на базі інформаційних технологій, які включають такі складові: технічні пристрої, програмне забезпечення і навчальне забезпечення. Усі компоненти інформаційного навчального середовища є не просто носієм інформації, а й виконують педагогічні функції [1, с. 24].

Розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, Інтернет зумовили розвиток електронного навчання (e-learning), мобільного навчання (m-learning), змішаного навчання (blended-learning), що нині використовуються в процесі навчання у ВНЗ. Ці технології дозволяють реалізувати неперервне навчання – навчання впродовж життя. Під терміном (e-learning) розуміють навчальний процес, в якому використовуються інтерактивні електронні засоби доставки інформації, електронні носії, корпоративні мережі Інтернет. Крім електронних бібліотек, курсів, засобів розроблення змісту навчального процесу, системи управління навчальним процесом, самостійної роботи студентів використовуються технології e-learning, які застосовуються також у віртуальних аудиторіях і навчальних закладах [1, с. 57]. Розвиток e-learning висуває нову перспективну модель навчання, що будується на використанні новітніх мультимедійних технологій, Інтернет з метою підвищення якості навчання, полегшення доступу до ресурсів, послуг, а також обміну та спільної роботи на відстані. На світовому ринку освітніх послуг електронне навчання прогресує та розвивається в усіх країнах.

Електронне навчання можна використовувати з такими цілями:

- для здійснення самостійної роботи з електронними матеріалами, використовуючи комп'ютер, мобільний телефон і т. ін.;
- одержання консультацій, проведення нарад, оцінювання віддаленого експерта (викладача), можливість дистанційної взаємодії;
- створення розподіленої спільноти користувачів, які ведуть спільну віртуальну навчальну діяльність;
- своєчасної неперервної доставки електронних навчальних матеріалів;
- стандартизації та сертифікації електронних навчальних матеріалів, технологій, дистанційних засобів навчання;
- формування та підвищення інформаційної культури всіх учасників навчального процесу;
- засвоєння, популяризації та передачі інноваційних педагогічних технологій, підвищення ефективності діяльності педагогів;
- можливості розвивати навчальні Веб-ресурси;
- можливості у будь-який час, з будь-якого місця здобувати сучасні знання;
- доступності одержання освіти всіх бажаючих.

У зв'язку з розвитком і використанням у повсякденному житті мобільних технологій і пристроїв (мобільні телефони, кишенькові персональні комп'ютери, ноутбуки, нетбуки, смартфони тощо) набула поширення технологія мобільного навчання m-learning – це передача знань на мобільний пристрій з використанням WAP або GPRS технологій [2, с. 233].

Використання m-learning дає можливість зробити навчання гнучким, доступним і персоналізованим. Кожний має можливість навчання з будь-якого місця, в будь-який час.

Система m-learning розширює можливості навчання, одержання додаткових освітніх послуг, необхідних консультацій, відповіді на поставлені запитання самостійного планування і здійснення навчання за власною траєкторією та ін. [2, с. 241].

Прикладом використання мобільних пристроїв є проект M-Ubuntu, розроблений великою швейцарською фірмою – Learning Academy Worldwide. В межах цього проекту було репрезентовано платформу дистанційного навчання, в якому особлива увага приділялася навчанню за допомогою мобільних телефонів. Для викладачів було розроблено додатки для підвищення кваліфікації, а також програми тестування і контролю знань.

Також можливо використовувати мобільні телефони для навчання на основі використання спеціальних програм для сотових телефонів, що мають можливість відкривати та переглядати файли офісних програм [3, с. 141].

Можливості експлуатації мобільних пристроїв у навчальному процесі дозволяють:

- використовувати СМС-переписку з метою одержання консультацій;
- працювати в мережі Інтернет;
- здійснювати тестування та самоконтроль знань;
- користуватися електронними виданнями;
- користуватися аудіо- та відеофайлами.

Таким чином, мобільне навчання дає можливість:

- вільно переміщуватися учасникам навчального процесу;
- розширювати межі навчального процесу;
- дозволяє здійснювати розповсюдження та обмін матеріалами за допомогою сучасних бездротових технологій;
- сприяє кращому засвоєнню навчального матеріалу;
- мобільне навчання економічно виправдано.

Таким чином можна зробити висновок, що використання інтерактивних технологій дозволяє організувати процес навчання таким чином, що в ньому беруть участь всі учасники навчального процесу, взаємодіючи між собою (студенти) та викладачем, а також відкривають можливість здійснення самостійного навчання, розв'язку життєво важливих проблем.

Література

1. Беспалько В.П. Образование и обучение с участием компьютеров (педагогика III тысячелетия). – М. : Воронеж: Изд. Московского психолого-социального института, 2002. – 352 с.
2. Гуревич Р. С. Інформаційно-комунікаційні технології в професійній освіті майбутніх фахівців / Р. С. Гуревич, М. Ю. Кадемія, М. М. Козяр ; за ред. член-кор. НАПН України Гуревича Р. С. – Львів : ЛДУ БЖД, 2012. – 380 с.
3. Сисоєва С. О. Інтерактивні технології навчання дорослих: навчально-методичний посібник /Сисоєва С. О.; НАПН України, Ін-т педагогічної освіти і освіти дорослих. – К.: ВД «ЕКМО», 2011. – 324 с.
4. Фурс М. В. Интерактивные формы обучения – средство повышения уровня профессиональной подготовки студентов / М. В. Фурс // Вестник высшей школы. – № 10. – Ноябрь. – 2011. – С. 29.

*Tkachenko T., Vovchasta N.
Lviv*

INTERNATIONAL COOPERATION AS A PART OF THE EDUCATIONAL PROCESS

A 2005 study by Kanibolotska Olha said that the world community has formulated the main task for the educational system of each country. The task is to educate the citizen who has an unbiased view of the world, is aware of the cultural differences among the various peoples and tolerates them.

International cooperation as a part of the educational process is important for the personal development and prospects of employment, because it creates an opportunity for

young people to communicate with the representatives of other cultures and respect the variety of their traditions, motives to verbal communication. Every year the representatives of higher technical institutions of Ukraine, such as National University of Civil Protection of Ukraine, Kharkiv; Lviv State University of Life Safety, Lviv; Academy of Fire Safety named after Heroes of Chernobyl, Cherkasy exchange their experience and knowledge with representatives of units of Poland, Belarus', Estonia, Latvia, Lithuania, Germany, Romania during joint international trainings in the sphere of life safety. Practically every spring the Main School of Fire Service organizes international trainings in Pionki, where each group of representatives from different countries exchange their knowledge and experience that consist of four blocks: rescuing and evacuation work, chemical and ecologic rescuing, rescuers' work management and also the work of the staff.

It is also worth mentioning that representatives of the Main School of Fire Service of the PPRD EAST (Prevention, Preparedness and Response to natural and man-made disasters) project, within the framework of the Eastern Partnership (EaP) conducted a series of workshops for representatives of Armenia, Azerbaijan, Belarus', Moldova and Ukraine. As we can see, modern society brings new demands to professional training of specialists, as they have to use not only deep professional knowledge and be flexible in using it, but also must be ready to solve professional tasks in foreign language communication conditions.

Acquiring professional qualifications by students fully conforming to the common European and world standards includes mastery of English with the aim of professional direction. That is why the topicality of the issue of professionally directed technologies for foreign language learning within the system of higher education does not evoke any doubt, since, "... one of the major targets of the university is to provide training of graduates on the basis of implementing new methods and techniques of learning, eurointegration of educational, scientific and innovative processes..." [1, 12].

At the same time, international cooperation allows the education to be more "alive" and open to new trends, to deepen cooperation and competition among educational institutions, and also to strengthen intercultural communication. The need for effective intercultural communication, and hence the ability to identify cultural differences of peoples, respect them and find common ground, is particularly acute in the period of independent Ukraine when the issue of joining the European Union encourages the establishment of international and intercultural relations. It should be noted that intercultural communication is not only a science, but a certain set of necessary social skills which are desirable. Therefore, the aim of communication in an intercultural context is the achievement of mutual understanding and solving of common personal or professional problems.

The central concept in the field of intercultural communication is a "cross-cultural worldview". It is connected with the rapid changes that characterize the modern society. It requires appropriate grounding of a student for the future life. Therefore, the primary role in providing the mobility and competitiveness of students - future professionals in the global labor market belongs to culture and education. The development of the intercultural communication in higher educational establishments should be in three main areas which can be achieved through the participation of students in projects and programs of international cooperation: interlingual communication; interdisciplinary communication, communication between educational systems.

References

1. Каниболоцька О. А. Підготовка студентів мовних спеціальностей до міжкультурної комунікації у контексті Європейського освітнього простору. . – Київ: Л.,2005. – 24 с.

ДІАЛОГІЧНІСТЬ НАВЧАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Мета шкільного викладання української літератури містить вічні мистецькі вартості, які незначно змінюються чи забарвлюються по-різному в різні часи: естетизм, шляхетність стосунків, чесність, доброта, мужність, відповідальність, краса і вірність почуттів, справедливість, патріотизм. Книга протягом багатьох століть була неоціненним джерелом знань, життєдайної сили й натхнення, щоправда, зі стрімким розвитком телекомунікаційних технологій людина, особливо дитина, усе більше віддаляється від неї. Нехтуючи одним видом мистецтва, вербально-образним, і надаючи пріоритету іншому – комп'ютерній графіці, анімації, школярі не зосереджуються на тому, що спочатку було слово – влучне, образне, променисте. Саме завдяки йому тримається духовний зв'язок між поколіннями, передаються досвід і знання, набуті предками.

Будь-який художній твір містить часточку душі його автора, тому процес читання (ознайомлення з текстом, створеним іншим «Я») завжди має особистісний характер, нагадуючи спілкування наодинці, тет-а-тет. Щойно читач бере до рук книгу й налаштовується на зустріч з новою для нього художньою реальністю, новими героями, незримо встановлюється діалог з митцем, присутність якого відчувається в кожному слові тексту, діалог із самим текстом (він є самостійним суб'єктом комунікації), активуються в глибинах підсвідомості реципієнта зв'язки з іншими текстами (іншими явищами мистецтва, історичним контекстом тощо). Така багатовекторна та багатовимірна взаємодія сприяє вдосконаленню естетичних смаків і вподобань читача, формуванню культури міжособистісних стосунків. Уперше про діалогічність навчання української літератури заговорив Євген Андрійович Пасічник, який зазначив, що читання тексту є *«своєрідною взаємодією»*, під час якої, *«з одного боку, у свідомості читача відбивається те коло думок і почуттів, яке безпосередньо запрограмоване самим автором твору, а з другого – у процесі спілкування з твором народжуються нові думки, почуття»* [2, с.53]. Дотримання екзистенціально-діалогічного підходу, запевняє Г.Л.Токмань, передбачає надання учневі можливості зосередитися на своїх думках, емоціях, почуттях, що виникають під час аналізу мистецького явища; обґрунтування свого ставлення до зображуваного; з'ясування особистісної значущості художнього твору [3]. О.Куцевол стверджує, що сприйняття суб'єктів комунікації як рівноправних партнерів дарує відчуття впевненості у своїх силах, а отже, створює сприятливі умови для самовираження й самореалізації [1, с.157]. Віолеттою Уліщенко розроблена методика інтерсуб'єктного навчання української літератури, пріоритетом якої є емоційно-ціннісна комунікація суб'єктів, одним із яких неодмінно є читач-підліток із властивим йому сприйняттям авторського тексту, духовними потребами й ціннісними смислами. На погляд ученої, *«інтерсуб'єктність – це внутрішня налаштованість індивіда зрозуміти унікальну неповторність "Іншого" в усьому багатоманітті його виявів (ціннісних орієнтирів, суб'єктивних уявлень про життя тощо); це репрезентованість "Іншого" в діалогічних інтенціях "Я"»* [4, с.18]. *«Інтерсуб'єктна взаємодія – це емоційно-ціннісна комунікація суб'єктів, що ґрунтується на екзистенціально-діалогічних засадах, якій властиві визнання особистісної унікальності іншого "Я", перманентність (не переривається по закінченню інтеракції), багатоаспектність (торкається різних сфер інтересів), багатовекторність (має різні кореляційні складові) і смислотворчість (етична, естетична, національно-ціннісна)»* [4, с.18]. **Інтерсуб'єктна взаємодія**, стверджує вчена, є глибшою, цікавішою, змістовнішою за інтерактивну. Вона спрямована на усвідомлення емоційно-ціннісних аспектів комунікації, на розуміння внутрішнього світу «Я» та унікальності «Іншого», тоді як інтерактивна – на активізацію навчально-

пізнавальної діяльності шляхом залучення групових форм дослідження, ділових, рольових ігор, кооперації.

Вибудовуючи систему методів і прийомів інтерсуб'єктного навчання української літератури, В.Уліщенко пропонує застосовувати як традиційні методи навчання літератури (творче читання, евристична бесіда, проблемно-пошуковий, репродуктивний), так і екстрапольовані з інших галузей наукових знань (тренінговий, ейдетичний та мережевої взаємодії).

Зупинимось на використанні комбінованого методу творчого читання й рецепції в інтерсуб'єктному навчанні української літератури на прикладі вивчення оповідання О.Я.Огульчанського «В нетрях Джубаю». Творче читання розуміємо як відкриття читачем нової естетизованої віртуальної реальності, її емоційно-ціннісне сприймання в сукупності причинно-наслідкових зв'язків і діалогічних інтенцій, коли художній світ літературного твору (задзеркалля) оживає в уяві й нагадує захоплюючу кінострічку, сценаристами якої є реципієнт і автор. В аспекті інтерсуб'єктного навчання межі методу творчого читання розширюємо шляхом об'єднання з методом художньо-творчої рецепції, бо відокремлення процесу читання від з'ясування емоційної реакції на прочитане видається недостатньо переконливим. Комбінований з метою реалізації принципу інтерсуб'єктності метод творчого читання та рецепції презентуємо низкою прийомів: читання (за ролями, виразне, вибіркове); робота з авторським словом (робота зі словниками – етимологічним, синонімів, тлумачним, сталих виразів, епітетів, фразеологічним); творчої рецепції (висловлення своєї емоційної оцінки прочитаного, робота з пошуку й пояснення ключових слів чи фраз, пошуку асоціацій); візуалізації (малювання, підготовка кольорограм, графічне чи образне представлення).

Прийом читання. Від особливостей читання тексту, розставлених акцентів значною мірою залежить сприйняття читачем думки й почуття автора, віддзеркалення «відчутого» й «побаченого» художнього образу. Таїнство спілкування з митцем віч-на-віч створює сприятливі умови, щоб поміркувати, помріяти, знову перечитати якийсь абзац чи розділ (оповідання земляка розглядаємо на уроці літератури рідного краю, тож доречною видається випереджувальна настанова вчителя, а також випереджувальне завдання: на основі змісту оповідання «В нетрях Джубаю» розробити поради для юних рибалок: «Як вудити?», «Як снідати?», «Як зупинити кров з носа?», «Що кладеться в заплічник рибалки?», «Як витягати вудочку?»). Варто запропонувати для виразного читання опис коропа-велетня в сприйнятті Тюбика, подорожі коропів нетрями Джубаю на чолі з Однооким; сцену зустрічі Тюбика з Чумраєм на озері дідової благодаті прочитати за ролями; портрети героїв, полювання чаплі, сніданок ластівочок детально переказати.

Прийом роботи з авторським словом. За допомогою художнього слова письменник запрошує читача до участі в грі-діалозі, що передбачає створення власного тексту-інтерпретації та коментарів до нього: назвіть види риби, яку згадає автор в оповіданні (*кангаріки, пічкури, красноперки, бички, тюлька, осетр, тараня, верховодка, піскуриці*); чи запам'ятали ви птахів, яких описує О.Огульчанський? (*Крижні, очеретянки, синиці, лебеді, гагари, чайки, мартини, горобці, ластівки, рибалочки, чаплі, качки, чирки*). Важливого значення надаємо історії походження лексем, питанням синонімії (*левант, тремунтан, пунент*), професійної лексики (*бамбукові вудлища, поплавиці, волосінь, гачок, грузило, наживка*), тлумаченню лексичного значення слова (*нетрі, саман, іхтіологи, лиман*), поясненню прізвиськ та прізвиськ героїв (*Тюбик, Чумрай, Бичихін, Рожок, Зайцегуб, кангаріки, гуспери*), пропонуємо поміркувати, чи не зміниться емоційна складова сприйняття, якщо замінити одні лексеми іншими, синонімічними.

Прийом творчої рецепції відкриває можливість з'ясувати першу емоційну реакцію читача на факт естетичної зустрічі з текстом, його автором, героями. Різні

способи виявлення рецепції художньої цілісності – усне й письмове висловлювання, розгорнутий відгук та пояснення ключових слів і фраз – дають словеснику неоціненний матеріал для моделювання подальшої роботи з текстом. Сприйняття іншого «Я» набуває яскравих, рельєфних ознак за умови сформованості в читача умінь аналізувати свої емоції й почуття, «уживатися» в образ героя. На цьому ґрунтуються наступні завдання:

– Хто з персонажів оповідання викликав у вас негативні емоції? Чим це зумовлено?

– Як на вашу думку, чи є щось схоже (у внутрішньому житті, поведінці) у вас і Тюбика?

– Чи хотіли б ви мати такого друга?

Увага словесника до рефлексивних і емпатійних умінь підлітків під час інтерсуб'єктного навчання української літератури сприяє підвищенню читацької культури, формуванню в учнів інтересу до образів і мікрообразів.

Візуалізація (кольорограма, графічне (*образне, словесне*) представлення). З огляду на те, що специфічною рисою методики інтерсуб'єктного навчання є перманентний багаторівневий і різновекторний діалог, особливої уваги надаємо розвитку в учнів умінь «бачити», відчувати в кольорах, лініях, асоціаціях, образах те, що прагнув сказати митець, за допомогою кольорової палітри відтворювати почуття й настрої. До прикладу наводимо завдання, які учні виконують за власним вибором:

А. За допомогою кольорів спробуйте передати почуття, що виникли у вас під час читання оповідання. Чому саме ці кольори ви обрали?

Б. Зробіть запис про те, що найбільше сподобалося в прочитаному творі, що здивувало?

В. Які асоціації (асоціативні образи) виникли у вас під час читання твору? Поясніть їх.

Г. Випишіть із тексту декілька слів (висловів), що, на ваше переконання, є важливими в розкритті головної думки твору. Поясніть, чому саме ці слова ви обрали.

Д. Графічно (за допомогою ламаної лінії) покажіть особливості розвитку подій (найвище ламана лінія піднімається саме тоді, коли ви будете пригадувати момент найвищого напруження дії). Над кутами ламаної лінії позначте назви епізодів.

Деяко складнішим видом візуалізації є **словесне малювання**, що передбачає активізацію фантазії, залучення знань тексту з метою опису створеної в уяві картини (мандрівка в «задзеркалля» власного сприйняття художнього твору, перетинання межі «реальне – віртуальне»):

Увімкніть уяву: Які емоції й почуття викликало в Тюбика озеро дідової благодаті? Намалюйте словами портрет хлопчика, який щойно побачив жирних качок, що поїдають мальків коропів.

Уявіть: Якби вам запропонували намалювати один з епізодів оповідання, який епізод ви обрали б? Чому? Які кольори використали б? Опишіть майбутню картину.

Отже, діалогічність навчання української літератури, зокрема творче читання, розвиває вміння працювати з книгою, долучатися до мистецької гри, отримуючи задоволення та розширюючи спектр почуттєвих вражень.

Література

1. Куцевол О.М. Теоретико-методичні основи розвитку креативності майбутніх учителів літератури: [монографія] / О.М.Куцевол. – Вінниця: Глобус-Прес, 2006. – 348 с.

2. Пасічник Є. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: навчальний посібник / Є.А.Пасічник. – К.: Ленвіт, 2000. – 384с.

3. Токмань Г.Л. Методика навчання української літератури в середній школі : підручник / Г.Л.Токмань. – К.: ВЦ «Академія», 2012. – 312с. – (Серія «Альма-матер»).

4. Уліщенко В.В. Теорія і практика інтерсуб'єктного навчання української літератури в школі: [монографія] / В.В.Уліщенко. – К.: Вид-во НПУ імені М.П.Драгоманова, 2011. – 398с.