

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Факультет української й іноземної філології

та мистецтвознавства

До 100-річчя ДНУ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина 4

Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів

Дніпро

Акцент

2017

УДК 80

Ф54

Упорядник О. І. Панченко

Філологічні науки. Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів

Редакційна колегія:

декан факультету, професор, доктор філ. наук Попова І. С.

д-р філол. н., проф. Панченко О. І.

д-р філол. н., проф. Гончаренко Е. П.

д-р філол. н., проф. Ліпіна В. І.

д-р філол. н., проф. Романова О. І.

д-р філол. н., проф. Пристайко Т. С.

канд. філол. н., доц. Анісімова А. І.

канд. філол. н., доц. Ваняркін В. М.

канд. філол. н., доц. Кірковська І. С.

канд. філол. н., доц. Ковальова Я. В.

канд. філол. н., доц. Ковальчук М. С.

канд. філол. н., доц. Олійник Н. П.

канд. філол. н., доц. Пономарьова Л. Ф.

Ф 54 ISBN

Філологічні науки. Збірник наукових праць студентів та викладачів факультету / Упорядник О. І. Панченко. – Дніпро: Акцент ПП, 2017. – 300 с.

У збірнику надруковані статті та тези доповідей студентів та викладачів факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства ДНУ імені Олеся Гончара.

Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій. Матеріали друкуються в авторській редакції. За точність викладених фактів відповідальність покладається на авторів.

© Панченко О. І. , упорядкування, 2017

ВТІЛЕННЯ ТЕМИ ВІДЛЮДНИЦТВА У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЯПОНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Від початку свого існування людина завжди була невід'ємною частиною суспільства. Підкоряючись спільній ідеї виживання вже за часів панування первісного ладу, люди об'єднувались у групи, створюючи общини та племена. Однак з появою перших держав, а також під впливом релігійних поглядів у людському суспільстві виникло явище відлюдництва, тобто відокремлення людини від соціуму, поривання зв'язків з ним та усамітнення. Так в багатьох релігіях світу, які панували, зокрема в епоху Середньовіччя тема усамітнення та споглядацького способу життя займала центральне місце. Крім того, як відомо, майже будь-яке явище, що виникає у людському суспільстві, стаючи невід'ємною частиною культури, обов'язково втілюється у різних видах мистецтва, й особливо – у літературі. Така тенденція була притаманна й середньовічній японській культурі.

Метою нашого дослідження є простеження втілення тематики відлюдництва та його значення у середньовічній японській літературі.

Як зазначалося вище, відлюдництво, як і будь-яке інше явище суспільства, обов'язково має відображення у літературі. У японській літературі епохи Середньовіччя таке втілення можна простежити в декількох випадках. По-перше, підпорядковуючись сформованим релігійним поглядам й принципам даосизму та дзен-буддизму, тема відлюдництва втілювалась у естетичних категоріях вабі та сабі.

Дослідник Леонард Корен, що вивчав ці естетичні категорії та їх місце в культурі Японії, зазначає, що вабі та сабі є двома домінуючими принципами в японському мистецтві, в тому числі у літературі, й мають на увазі тяжіння до тематики відлюдництва. Вабі, на думку дослідника, несе прихований зміст самотності або відокремлення від суспільства, пропагуючи життя відлюдника, що відчуває безвихідь та злидні, через які, однак, приходять духовне багатство. До того ж, категорія вабі пропагує не стільки злидні як відмову від матеріальних благ, скільки незалежність від них [3]. Вабі – це простота, що визволяє від ма-

теріального з метою встановити прямий зв'язок з природою та реальністю, тож недарма шлях відлюдника в Японії має назву «вабідзумаї» (яп. 侘住まい – досл. «життя в стилі вабі»).

Друга з вищенаведених естетичних категорій – сабі, за визначенням Л. Корена, асоціювалася з тяжінням до давності, самотності, покою та відчуженості й також став основою для японської поезії хайку [3]. Першим термін «сабі» відносно до хайку використовував поет Фудзівара-но Тошінарі, для того, щоб передати відчуття самотності та відчуження, при чому власне слово «сабі» (яп. 寂) має значення «самотність». Іншим ж прикладом вираження категорії сабі у поєднанні з вабі можна вважати творчість відомого поета Мацуо Басьо, що за допомогою зображення «меланхолічних образів природи» передав тематику відлюдницького та самотнього життя, досвід якого мав. Таким чином, ми можемо побачити втілення теми відлюдництва у середньовічній японській поезії через естетичні категорії, що з'явилися під впливом пануючих вірувань дзен-буддизму та даосизму.

Говорячи про втілення тематики відлюдництва, що з'явилася в японській літературі Середньовіччя під впливом Буддизму, ми не можемо оминати такий специфічний літературний жанр, безпосередньо пов'язаний з відлюдництвом, як «література відлюдництва» (яп. 隠者の文学 – *індзя но бунгаку*).

Першим, хто ввів термін «література відлюдництва» та розглянув феномен відлюдництва як особливий літературний жанр, був дослідник Ішіда Йошісада [4, 204]. Найбільшого розквіту цей літературний жанр досяг на рубежі епох Хейан та Камакура, а найяскравішими представниками його вважаються поет Сайгьо (яп. 西行) та письменники Камо-но Тьомей (яп. 鴨長明) та Урабе Кенко (яп. 卜部 兼好).

Відомий поет танка Сайгьо (1118 – 1190), якого називають «одним з чотирьох небесних поетів», був, за визначенням дослідниці Мішель Марра, «ідеальним» представником «літератури відлюдництва», адже не тільки зображував тему усамітнення а життя у горах в своїх віршах, а й також сам був монахом-відлюдником [5, 313].

Другий представник «літератури відлюдництва», відомий письменник епохи Камакура, Камо-но Тьомей, як і його попередник Сайгьо, довгий час був наближений до імператорського двору, але згодом розпочав своє відлюдницьке життя, ставши монахом та оселившись у келії. У своїх відомих творах, зокрема у «Записках з келії» (яп. 方丈記 – *ходзьокі*), написаний в жанрі дзуйхіцу (яп. 随筆 – «слідом за пензлем»), письменник яскраво передає власний відлюдниць-

кий досвід через споглядацькі роздуми. Крім того, як зазначає дослідниця Марія Торопигіна, окрім прозової творчості тематика відлюдництва простежується і в поетичному доробку Камо-но Тёмея, адже в його віршах вака повсякчас зображується відчуття самотності та туги усамітнення [2, 282].

Третій представник «відлюдницької літератури» прозаїк та поет періодів Камакура та Муроматі Урабе Канейосі (яп. 卜部兼好), відомий за псевдонімом Йосіда Кенко (яп. 吉田 兼好) у своєму найвідомішому творі в жанрі дзуйхіцу «Записки від нудьги» (яп. 徒然草 – *цуредзурегуса*) також зображує тематику відлюдництва через образи та філософські роздуми про життя, релігію, чернецтво тощо. Письменник ніби споглядає за життям, а свої висновки про дійсне значення тих чи інших його явищ зображує у тексті твору [7].

Розглядаючи втілення теми усамітнення, що проникла у японську середньовічну свідомість, а отже й у культуру та мистецтво, через пануючі релігійні концепції, на нашу думку, неможна не згадати про містичну практику сюгендо (яп. 修験道) та її послідовників гірських воїнів-відлюдників ямабусі (яп. 山伏), що з'явилися в Японії в період Нара (710 – 784). Як зазначає дослідник Олексій Горбильов, поєднуючи у собі сінтоїстські вірування у духів природи та пращурів з елементами містичного даосизму та езотеричного буддизму, сюгендо являло собою особливе синкретичне вірування, що передбачало дотримання аскетичного, відлюдницького способу життя у горах, адже ті вважалися місцями сили й могли наділити людину надприродними здібностями. Зрозуміло, що отримавши певне розповсюдження, як інші явища суспільства, принципи цього вірування знайшли своє відображення у японському середньовічному мистецтві, в тому числі й у літературі. Так, зокрема, за визначенням О. Горбильова, описи елементів цієї практики, пов'язані з відлюдництвом та життям у горах, можна знайти на сторінках «Повісті про дім Тайра» (яп. 平家物語 – *хейке моногатарі*), а також у «Японських легендах про чудеса» (яп. 日本国現報善悪霊異記 – *ніхонкоку тенхо дзен'аку рьоікі*), де дуже яскраво зображена постать засновника містичної практики Ен-но Ёодзя [1, 36 – 37].

Отже, прослідивши втілення тематики відлюдництва у середньовічній японській літературі, можна дійсно побачити, що будь-яке вірування або явище суспільства позначаються на культурі й таким чином, знаходячи своє відображення у творах мистецтва, стають безсмертними образами на сторінках історії та свідомості людей.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Горбылев А. Путь невидимых. Подлинная история нин-дзюцу/ Алексей Горбылев. – Минск : Харвест, 1999. – С. 35–65.
2. Торопыгина М. В. Поэтическая карьера Камо-но Тёмэй/ М. В. Торопыгина. – М.: УРАН Институт востоковедения РАН, 2013. – С. 265 – 289.
3. Koren L. Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers/ L. Koren// Wabi and Sabi: The Aesthetics of Solitude. [Електронний ресурс]: <http://www.hermitary.com/solitude/wabisabi.html>
4. Marra M.F. Paradoxes of Reclusion: Between Aesthetics and Anti-Aesthetics/ Michael F. Marra// Essays on Japan. – Boston: Brill, 2010. – P. 203–227.
5. Marra M. Semi-Recluses (Tonseisha) and Impermanence (Mujō): Kamo no Chōmei and Urabe Kenkō/ Michele Marra// Japanese Journal of religious Studies. – Tokyo, 1984. – P. 313 –350.
6. Sterba C. Historically Speaking: The Hermit Poet Known ny Emperors and Shoguns/ Carmen Sterba. [Електронний ресурс]: <http://www.samurai-archives.com/sai.html>
7. 兼子吉田.徒然草/吉田兼子. [Електронний ресурс]: <https://ja.wikisource.org/wiki/%E5%BE%92%E7%84%B6%E8%8D%89>

Т. С. Бідноголовко, С. О. Ватченко

ПОЕТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА «КРИЛА ГОЛУБКИ»

У передмові до роману «Крила голубки» ("The Wings of the Dove"), написаному в 1902 р., який через деякий час був включений автором в нью-йоркське видання зібрання творів, Генрі Джеймс звернеться до читача, пояснить свій задум і труднощі, які необхідно подолати, аби втілити тему, що хвилювала художника [3]. Джеймс визнає, що намір розповісти історію молодої героїні, наділеної багатьма чеснотами, закоханої в життя, чиє майбутнє здається світлим, однак через хворобу недосяжним, вже кілька років не полишав його.

Джеймса зацікавить характер непересічної дівчини, сила її духу, яскравість натури, а також бажання наповнити час, що залишився, справжністю почуттів і вчинків. Романіст розповість про бажання відтворити образ молодої американки Міллі Тіл, яка надає сенс і щирість не тільки власному існуванню,

але й буденному досвіду людей, що навмисно чи випадково зустрілися на її шляху.

«Крила голубки» – пізній текст Джеймса, входить, поряд з романами «Посли» ("The Ambassadors", 1903) і «Золота чаша» ("The Golden Bowl", 1904), в тріаду кращих, високо оцінюваних книг письменника, де витончена майстерність художника доповнює дар проникливого психолога і філософа. Проте доля роману виявилась непростою. Він був більшою мірою обділений увагою літературних критиків у порівнянні з визнаними шедеврами Джеймса, що висвітлювали життєві драми Луї Ламбера Стрезера й Меггі Вервер, духовні й душевні якості яких були передані автором більш виразно. Джеймсу дорікали в зайвій складності композиції, захопленні грою оповідних перспектив, невиправданою й частою зміною наративної оптики, коли події в романі й фігура головної героїні знаходили відображення у свідомості різних персонажів і тому описувалися ними двояко і суперечливо [2; 4].

В останні десятиліття погляди дослідників змінилися, вони наполегливо виводять «Крила голубки» Джеймса з тіні знаменитих книжок письменника і, навпаки, знаходять структуру роману бездоганно вибудованою, що дасть змогу автору уникнути сентиментальної інтонації й ідеалізації характеру Міллі Тіл [5]. Критики ніби почули слова самого Джеймса, який стверджував, що він не звертається до сюжету про жертву, а «молода жінка сама є протидією катастрофі, передбаченої Парками», «...їм з великими труднощами вдається загасити священну іскру, бо жінка ця ... супротивник настільки розумний і тонкий, що її – при всіх слабостях – не можна не визнати гідною авансцени й яскравого світла рампи» [1, 610]. Міллі Тіл, наполягає Джеймс, виявляється людиною, у якої є все: «... живий, рухливий розум, особистий шарм, вміння зацікавити й привертати до себе» [1, 611], але більш за все героїні властиве «сильне й особливе відчуття свободи, свободи дій, свободи вибору, свободи оцінки й свободи контактів ... і це є те, до чого слід відчувати особливо глибокий інтерес» [1, 612].

Джеймс нагадає, що для надання образу Міллі Тіл неповторних рис автор зробив її американкою, «... квіткою ..., що розквітла на стеблі від старовинного нью-йоркського кореня», «є спадкоємицею всіх віків» [1, 612], яка усвідомлює, що їй не дано отримати цю спадщину. Саме вона, ця «молода особа, така любляча й відкрита, юне створіння, чия безпека висить на такій тонкій волосині ..., не могла не потрапити в яку-небудь жахливу пастку» [1, 613]. Однак великодушність і благородство героїні є настільки природними та глибокими, що вона поблажлива до слабкостей близьких й знаходить в собі сили пробачити тих, хто

мимоволі заподіяв їй біль, бо відвойовані нею у хвороби дні, години, тижні не підвладні силам буденного зла.

Читачі та критики не перестають розмірковувати про змістовий пласт роману, вагаються, наскільки він місткий, тематично насичений, яких питань торкається, а саме мотиву передчасної загибелі героїні, протистояння моральної чистоти, невинності й віроломства, нетотожності культурного досвіду, традицій європейців і американців, закоханості у життя, захисту його цінностей, небезпеки їх руйнування в просторі буденності [5, 5–33].

Відомо, що Г. Джеймс спочатку хотів написати «Крила голубки» у драматичній формі, що одразу відчувається, адже роман насичений мальовничими картинками сцен, епізодів, де дія передана за допомогою бесід, діалогів, довірливих розмов, роздумів вголос, співвіднесених з колом провідних персонажів: Кейт Крой, Мертона Деншера, Сьюзан Стрінгем-Шеперд, Мод Лоудер, лорда Марка, Міллі Тіл і Люка Стретта. Згодом передумавши, Джеймс обрав оповідний жанр, декорував його предметними, природними, портретними реаліями, які не тільки відрізняються конкретикою і впізнаваністю, але й створюють тонкий асоціативний ореол метафорики.

Фабула роману несподівано поєднує долі героїв земних, зайнятих сімейними турботами, професійними обов'язками, боротьбою за існування, але все ж молодих, сповнених надій: збіднілої аристократки Кейт Крой (її життя ускладнюють легковажний батько, незаможна сестра, владна тітка), закоханого в неї журналіста Мертона Деншера і чужоземки, яка ніби належить іншому світу, прекрасної, багатой, але страждаючої від хвороби легень американки Міллі Тіл [3].

Не бажаючи підкорятися обставинам, Кейт Крой, співпереживаючи Міллі Тіл, віддаючи належне її досконалості, наважиться на інтригу. Помітивши симпатію, яку Міллі Тіл виявляє Деншеру, вона забажає трагічні обставини обернути на свою користь. Кейт сподівається, що Міллі щедро обдарує свого обранця, а спадщина, залишена Деншеру, визволить сім'ю Крой з бідності, надасть їй свободу вирішувати власну долю самостійно. Неохоче Деншер прийме умови Кейт. Юна пара страждає через свої вчинки й рішення, сподіваючись, що любов, яку відчуває Міллі до Деншера, зміцнить її волю та продовжить життя дівчини [3].

Сюжет роману динамічний, інтрига розвивається стрімко. Дія починається в очікуванні весни й завершується також навесні наступного року. Міллі Тіл з подругою відвідає Швейцарії, там, в горах, сидячи над безоднею скелястого

обриву, прийме рішення поїхати до Лондона, де вона зблизиться з Кейт Крой, місіс Лоудер, знову зустріне знайомого їй по Нью-Йорку Мертона Деншера й не зверне увагу на залицяння до неї лорда Марка. Прийнявши пораду лікаря, покине наприкінці літа Англію й проведе осінь у Венеції [3].

Текст роману розпадається на десять книг. Зростаюча прихильність, любов Кейт Крой та Мертона Деншера, на перший погляд, збирає мозаїку днів та місяців в єдність. Однак стосунки героїв після смерті Міллі Тіл, незважаючи на її розуміння, прощення, щире почуття до них й придбаний спадок, спустошені. Світла душа Міллі Тіл їх покинула, залишивши Кейт та Мертону розчарування один в одному.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Джеймс Г. Крылья голубки / Г. Джеймс. – М.: Издательство «Иностранка», 2016. – 640 с.
2. Селитрина Т. Зрелищность и драматизм в романе Г. Джеймса «Крылья голубки» / Т. Селитрина // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX ст. / [гл. ред. Е. Ханжина]. – Пермь: Пермский государственный университет, 1995. – С. 98–108.
3. James H. The Wings of Dove / H. James. – Access mode: http://www.online-literature.com/henry_james/wings_dove/
4. Trussler G. Words as Predators in H. James's "The Wings of the Dove" / G. Trussler. Master of Arts Thesis. – Winnipeg: University of Manitoba, 2000. – 81 p.
5. Walton Lee P. "Successive Windows": Some Aspects of the Composition of H. James's "The Wings of the Dove" / P. Lee Walton. Master of Arts Thesis. – Hamilton: McMaster University, 1985. – 93 p.

Г. О. Буторіна, Т. С. Біляніна

ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ ЯПОНСЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ

У статті розглядаються особливості перекладу фразеологізмів з використанням відповідних перекладацьких фразеологізмів з влучними еквівалентами.

Переклад фразеологізмів, прислів'їв та приказок, по праву, можна вважати одним з найважливіших перекладацьких аспектів. Так як дуже складно перекладати те, що вважається духовною спадщиною народу, частиною їх культури.

Сенс, зрозумілий одній людині, здається чимось новим для іншої. Найчастіше, щоб розкрити повне значення фразеологізму, необхідно знайти його еквівалент в мові перекладу. Однак цей процес не просто пошук еквівалентних мовних відповідностей, а складний, багатогранний процес.

Особливості взаємозв'язку мови і культури найбільш яскраво проявляються при перекладі фразеологічних одиниць, які відрізняються високим ступенем національної забарвленості як за формою, так і за змістом. Найважливішим завданням перекладача в цьому випадку стає «культурна адаптація таких мікротекстів, що дає змогу забезпечити розуміння сенсу в іншій культурі через збереження їх смислової еквівалентності [4]. Це пояснюється тим, що більшість – це яскраві, емоційно насичені обороти, належать до певного мовного стилю і часто носять яскравий вираз національного характеру. При перекладі фразеологічних одиниць слід також враховувати особливості контексту, в якому вони вживаються та їх специфіки.

Що стосується специфіки фразеологізмів японської мови, то вона виявляється, зокрема, у тому, що в ній знаходять своє відображення реалії народу. Дійсно, за фразеологізмами, які функціонують у мові, можна побачити самобутні риси народу їхнього творця[2]. Прикладом таких фразеологізмів може слугувати низка фразеологічних одиниць, що містить у своєму складі: 1) національні страви, наприклад 花より団子(hana yori dango) – Плід важливіше квітки (букв. «практичність понад естетики»; 2) елементи національного одягу, 下駄を預ける(geta o azukeru) – Зняти з себе всяку відповідальність (букв. рдати гета на збереження (в гардероб)); 3) національний спорт, 独り相撲を取る(hitori sumouwotogu) – Битися з вітряними млинами; ломитися у відчинені двері (букв. марна трата сил (на уявного противника)); 4) вірування, 仏になるвіддати богові душу (букв. Стати Буддою).

Для досягнення максимальної адекватності при перекладі фразеологізмів з японської мови на українську перекладач повинен вміти скористатися різними способами перекладу. Вибір того чи іншого способу залежить від особливості фразеологічної одиниці.

Отже, взявши за основу роман японського письменника 夏目漱石(natsume sōseki) Нацуме Сосекі, 「こころ」(kokoro) – «Серце» ми запропонували переклад наявним в текстах фразеологізмам, проаналізували особливості перекладацьких трансформацій використаних при їх перекладі.

Роман наповнений фразеологічними одиницями різного виду і класифікації. Вже з перших рядків ми бачимо стійкий вираз 打ち明ける, що має декілька

пов'язаних між собою значень «бути відвертим», «говорити свою думку» або в переносному значенні «відкрити своє серце». В контексті речення значення вислову також змінюється, тому при перекладі коректніше використати прийом заміни.

私はその人を常に先生と呼んでいた。だからここでもただ先生と書くだけで本名は打ち明けない[7]。 – *Зазвичай я називав цю людину вчителем. Тому і тут буду називати його так, не розкривши справжнього імені.*

Під час аналізу тексту зустрічалося багато ідіом, пов'язаних з ієрогліфом 気, що має значення: 1) повітря, пар; 2) прям. і перен. атмосфера; 3) дух, почуття, настрої, та окрім цього багато виразів таких як 気に入る. Надалі ми детальніше розглянемо саме випадки використання різних варіантів висловів с цим ієрогліфом які також мають різні значення. 気を付ける – «бути уважним», «бути обережним». Приклад речення, де використовується фразеологічна одиниця:

「なるほど容体を聞くと、今が今どうという事もないようですが、病気が病気だからよほど気をつけないといけません」[7]。 – *Насправді, знаючи зараз стан хвороби, можна вважати, що в цей час небезпеки немає, але хвороба є хвороба, а значить все одно потрібно бути обережними.*

Серед стійких виразів такого типу найчастіше зустрічався вираз 気の毒, а точніше 25 разів. У перекладі вислів означає «бідний», «нещасний», «жалюгідний», «гідний жалю» та перекладається у всіх випадках у своєму прямому значенні з перекладацькою трансформацією у формі заміни. Так, один із 25-ти прикладів має переклад:

「愉快になれませんか」と私は気の毒そうに聞いた[7]。 – *Ніяк не збадьоришся? - з жалем запитав я.*

В романі використане прислів'я 善は急げ, що перекладається, як «поспішай добро робити» або «доброго діла не відкладай». Серед українського фольклору можна підібрати аналог цьому виразу «Від добра ніхто не тікає». При перекладі можна використати як фразеологічний переклад з використанням українського аналога так і прийом заміни.

叔父はもし私が主張するなら、私の卒業まで結婚を延ばしてもいいといいました。けれども善は急げという諺もあるから、できるなら今のうちに祝言の盃だけは済ませておきたいともいいました[7]。 – *Мій дядько сказав, що, якщо я наполягаю, то можу відкласти свій шлюб до мого закінчення школи. Але є прислів'я, що каже: «Від добра ніхто не тікає», так що поки я тільки б хотів покінчити з чаркою вітань.*

Можемо зробити висновок, що адекватний переклад фразеологізмів з використанням відповідних перекладацьких фразеологізмів з влучними еквівалентами грає важливу роль для розуміння сенсу фразеологічних одиниць та всього твору в цілому. Саме тому, розглядаючи питання функціонування фразеологізмів в художніх творах та їх перекладу, треба зазначити, що це важлива частина нашого життя та мови. Фразеологічні одиниці являються «прикрасами» та розбавляють сірість повсякденної мови. Саме тому питання щодо перекладу цих мовних одиниць і адекватного влучного передання сенсу буде актуальним у будь-які часи.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Ботоев И. К. Проблема передачи смысла при дословном переводе фразеологизмов русского и японского языков: / И. К. Ботоев // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – Вып. 8: Востоковедение. – С. 44-49.
2. Сучасна українська мова/ Пономарів О. Д., В. В. Різун, Л. Ю. Шевченко та ін.; за ред. О. Д. Пономарева. — 2-ге вид., перероб. — К.: Либідь, 2001. — 400 с.
3. Сучасна японська літературна мова: теоретичний курс: в 2 т. / Т.К. Комарницька, К.Ю. Комісаров, — К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. — Т.1. — 320 с.
4. Телия В. Н. Русская Фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. / В. Н. Телия // — М., 1996. — 228 с.
5. Фёдоров А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Фёдоров // — М., 1983. — С. 10.
6. Швейцер А. Д. Теория перевода / А. Д. Швейцер // — М. : Наука, 1988. — 216 с.
7. 夏目漱石 ころろ[Текст]:/ 夏目漱石//編集・発行株式会社大創出版. - 2006年. — 223 с.

В. О. Вовк, Л. П. Привалова

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ ЛЕКСИКИ В СОНЕТАХ ФІЛІПА СІДНІ

Дослідження та вивчення англійської поезії – досить складний та творчий процес. Нині поширеним є вивчення поезії саме на прикладі сонетів, тому що це дає змогу не тільки глибоко розкрити зміст твору, визначити особливості поетичної лексики а й оцінити унікальність форми. До того ж, подібне дослідження є актуальним, так як зв'язок давньоанглійської лексики з її сучасними еквівалентами на прикладі різноманітних перекладів, безперечно, важливий.

Саме культура Ренесансу (XVI – початок XVII ст.) поставила літературу, особливо поезію і заняття мовою і літературою, вище інших видів людської діяльності. Особливістю літератури Ренесансу був глибокий інтерес до особистості та її переживань, проблеми особистості і суспільства, зображення краси людини, загострене сприйняття поезії земного світу. Як і гуманізму – ідеології Ренесансу, літературі Відродження було властиво прагнення відгукнутися на всі актуальні питання людського буття, а також звернення до національного історичного і легендарного минулого. Саме звідси приходить небачений з часів античності розквіт ліричної поезії і створення нових поетичних форм.

З-поміж багатьох талановитих поетів хотілось би виокремити творчість одного з найяскравіших англійських поетів епохи Відродження – Філіпа Сідні (Philip Sidney, 1554 – 1586). В уявленні сучасників він втілював ідеал людини Відродження, був одним з тих, хто пером та мечем створював славу нової Англії. Сідні був не тільки автором роману «Аркадія», сонетного циклу «Астрофіл і Стелла», а й патроном, покровителем багатьох поетів, наприклад, Едмунда Спенсера, який присвятив йому свій «Пастуший календар» (1579 р.). Вже за життя Філіп Сідні набув легендарної слави митця, воїна, лицаря, одного з найбільш блискавичних придворних в оточенні королеви Єлизавети. Багато хто вважає, що найвищим досягненням англійської й усієї європейської літератури доби Відродження була творчість У. Шекспіра, але й творчість Сідні відіграла не менш важливу роль у розвитку, становленні та виведенні англійської літератури на високий рівень.

Літературний доробок Сідні набув осмислення, насамперед, у тій його частині, що ознаменувала важливий етап становлення елізаветинської романістики. На тлі такого освоєння творчої спадщини Ф. Сідні – романіста і теоретика сіднієвський поетичний спадок, представлений циклом сонетів «Астрофіл і Стелла», все ще залишається своєрідною “terra incognita” для східнослов’янського і, зокрема, українського літературознавства, зверненого до осягнення англійської літератури епохи Ренесансу і процесів формування поетичних жанрів [1, 95]. Саме Ф. Сідні відкрив найбільш блискучу поетичну сторінку англійського Відродження. Значущість сіднієвського вкладу в розвиток поезії в Англії підкреслюється і почесним найменуванням «англійський Петрарка», яким величали митця його сучасники [3, 28]. Хоча проживши всього тридцять два роки, Сідні назавжди залишився в історії Англії новатором національної літератури в області поезії, прози та теорії літератури.

Перш за все, щоб аналізувати сонети та особливості поетичної лексики, потрібно ознайомитись детальніше з циклом сонетів Філіпа Сідні «Астрофіл і Стелла». Цикл сонетів присвячений Пенелопі Девере, яка повинна була стати дружиною Сідні, але передбачуваний шлюб був розірваний. Саме Пенелопа стала прототипом головної героїні циклу – Стелли. «Астрофіл і Стелла» – перший в Англії закінчений поетичний цикл, складений з 108 сонетів і 11 пісень [4, 123].

Звичайно, кожен сонет оригінальний та неповторний, але сонети II та LXXXIX Філіпа Сідні з циклу «Астрофіл і Стелла» викликали найбільшу зацікавленість. Взагалі, лексика сонетного циклу «Астрофіл і Стелла» Філіпа Сідні надзвичайно різноманітна. В його сонетах можна спостерігати як і стилістично забарвлену лексику, так і стилістично нейтральну. У цілому стилістично забарвлена лексика поділяється на слова піднесеного плану («високий» стиль) і слова зниженого плану («низький» стиль) [4, 125]. До слів піднесеного плану належать: книжна лексика: доблесть, торжество, вікопомний, благо-словенний, бен-тежити, мислити; поетизми: злото, шати, приваба, квітнути, линути. Джерелом лексики «високого» стилю є переважно слова, взяті зі староанглійської, інших давніх мов та фольклору. До слів «зниженого» плану належать: розмовна лексика; фамільярна лексика — безцеремонна, розв'язна. Джерелом лексики «ни-зького» стилю є, як правило, просторіччя. Тут і ужиткові слова, і архаїзми, й історизми, і терміни, Світ сідніївських інтересів широкий, і це відбилось на словниковому складі його творів, збагатило загальну картину так званої «пое-зії», а також вплинуло на національну поетичну мову в цілому.

Наприклад, вибрана лексика з сонетів LXXXIX [2, 163] та II [2, 52]: to give (давати); to breathe (дихати); to knowe (знати); proceed (продовжувати, ру-хатися далі); dribbed (дрібний, незначний) – слова стилістично нейтральні, ни-зького стилю, зниженого плану, так як дані слова можна віднести до розмовної лексики, яка вживається щоденно, вона не надає експресії та не вражає читача, бо є зовсім звичайною, але водночас можна вважати її художньою. То conquest (завойовувати, загарбати, побороти); shot (вистріл) – слова, взяті з воєнної лек-сики, але використовуються в метафоричному плані для зіставлення; є стилісти-чно забарвленим, слово високого стилю, піднесеного плану, так як подібна лек-сика однозначно є емоційною, так як характеризує реалії того часу. Decrees (на-кази); forc'd (змусити); repining (палко прагнучий); partiall (небайдужий) – сло-ва, які, безперечно, відносяться до високого стилю, є емоційно забарвленими, тому що це не звичайні слова, а особливі, притаманні лише книжній літературі.

Remnant (той, що залишився) – слово, яке прийшло з давньоанглійської мови, а в сучасній залишилось лише його похідне слово з таким же значенням – remaining; використано саме це для підсилення значення; слово є стилістично забарвленим. Wit (кмітливість) – вжито саме це слово, хоча у значенні можливе вживання mind, head, так як саме wit підкреслює особливі риси ліричного героя. Long-stay'd (довготривала); tedious (надоїдливий); languish'd (млосний, млявий); tir'd (стомлений); horror (жах) – належать до художнього стилю; стилістичне забарвлення цих слів має піднесено-негативний план, так як ці слова зображують жах, страх, млявість, смуток тощо; в контексті сонету додають вони емотивності, художності.

Цікавим є той факт, що Філіп Сідні у своїх сонетах не просто зображує певні явища, почуття, дії, а блискавично й неповторно передає їх через різноманітні художні засоби та тропи. Це робиться для удосконалення образів, для більшої виразності почуттів, наближення до ідеального, для додання ліричності твору, для того, щоб зробити цей твір яскравішим тощо.

Отже, значення творчості Філіпа Сідні важко переоцінити, а його цикл сонетів «Астрофіл і Стелла» - найяскравіший приклад вживання блискавичної англійської мови, яка рясніє різноманітними художніми засобами та чіткою, влучною, правильною лексикою, яка вживається для підкреслення неповторності, яскравості, унікальності та оригінальності форми й змісту.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Rudenstine N. L. Sidney's Poetic Development / N. L. Rudenstine. – Cambridge : Harvard University Press, 1967. – 325 с.
2. Sidney Ph. Astrophel and Stella. Edited by Alfred Pollard // London. Cornell University. – С. 290
3. Кружков Г. М. Очерки по истории английской поэзии. Поэты эпохи Возрождения / Г. М. Кружков. – Том 1 // Прогресс-Традиция. – 2015. – С. 1–98.
4. Семешко Н. М. До проблеми форсування жанрово-стильової картини англійського Відродження: «Астрофіл і Стелла» Ф. Сідні та «Аморетті» Е. Спенсера на тлі ренесансного оновлення поетичних форм. – 2003. – С. 122–130.

МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ У ТВОРЧОСТІ ПОЛІ МІЕН (НА ПРИКЛАДІ ВІРШІВ «WELL» ТА «MY FATHER PERCEIVED AS A VISION OF ST FRANCIS»)

Стаття має на меті дослідити мовностилістичний аспект віршів Полі Міен «Well» та «My Father Perceived as a Vision of St Francis», які наповнені чудовою атмосферою та філософським настроєм.

Синтаксис цих поетичних доробків різноманітний. У них мають місце речення, різні за метою висловлювання, за структурою та інтонацією.

Розмір вірша «Well» – це двостопний хорей, рима схеми – aabb. Розмір вірша «My Father Perceived as a Vision of St Francis» – білий вірш, рима схеми – тернарна (аабааб), ритм цього вірша здається безладним. Цьому ж сприяє його структура. Можна відмітити, що всі ці аспекти спрямовані на передачу потоку думок ліричного героя, які, як відомо, виникають у голові безладно і заплутано.

Алітерація в творах представлена найчастіше в окремих рядках і далі їх рамок не виходить, що говорить про акцентуацію лише деяких образів, як наприклад, в наступних рядках:

... *I lug a **bucket by bramble and blossoming blackthorn**...* [«Well»];

...*seven silver stars, our own porch light ...*[«Well»];

...*full of ties and sweaters and secrets...* [«My Father Perceived as a Vision of St Francis»].

Ритміко-інтонаційна структура не є різноманітною. Цей рівень пояснює вживання окремих слів: деякі з них відповідають часу створення тексту, деякі є творчою фантазією автора, а деякі сприяють, так чи інакше, збереженню ритму:

Behind me on the hillside the cottage light...

I lug a bucket by bramble and blossoming blackthorn... «Well»;

It was the piebald horse in next door's garden... [«My Father Perceived as a Vision of St Francis»];

...*the boxroom of the house, my brother's room now...* [«My Father Perceived as a Vision of St Francis»].

Можна сказати, що в цих рядках письменниця чітко змальовує те, що вона бачить і що робить саме в час створення тексту, тобто передає реальність.

I in my bucket ... seven silver stars, our own porch light, know this path by magic not by sight... «Well»;

...a perfect vision of St Francis, made whole, made young again... [«My Father Perceived as a Vision of St Francis»].

Але, дійшовши до цих рядків, фантазія бере верх над реальністю, здається, що авторка покинула світ реальності і блукає у світі фантазії, це нагадує сон в якому передається плин свідомості.

...your face at the window staring into the dark. «Well»

Так закінчується вірш «Well». І цими словами авторка наче повертає нас назад до реальності, створюючи особливу атмосферу.

Пола Мієн зображує звичайне, повсякденне життя через призму сна і фантазії. Вона наче балансує між реальним та вигаданим світами, уміло телепортує за собою читача з одного виміру в інший.

Так, власне фонетичні засоби створюють простір ліричного тексту, ритміко-інтонаційні – характеризують структуру і композицію творів.

Синтаксис тексту не визначається безпосередньо змістом, тому може служити прекрасним засобом для передачі додаткової інформації: і смислової, і – особливо – емоційної. Багаті можливості для створення експресії дає інтонація. Інтонаційна різноманітність у досліджуваних віршах представлено питальними реченнями:

...What's he at? So early and still stars in the west?... [«My Father Perceived as a Vision of St Francis»].

Такі речення висловлюють загальний емоційний стан ліричного героя, його чуттєвість, схвильованість і переживання.

Зустрічаються безсполучникові речення. Відсутність сполучників посилює інтонацію, залишає простір для уяви читача, який таким чином має можливість стати співавтором тексту, даючи змогу оформити речення, так яким воно могло б бути:

*...even when I show you what lies strewn
in my bucket — a golden waning moon...* [«Well»].

Але структура речень не характеризується вживанням лише безсполучникових речень, у віршах також є і складносурядні речення, які тяжіють до розмовної мови:

*...He was older than I had reckoned,
his hair completely silver, and for the first time
I saw the stoop of his shoulder, saw that*

his leg was stiff...[«My Father Perceived as a Vision of St Francis»].

Стилістичні прийоми в тексті віршів виконують основну функцію: експресивну. Ця функція реалізується дуже часто. Більшість засобів і прийомів, які вводяться автором, використовуються для вираження почуттів, що пояснюється темою і проблемою віршів. Цю функцію виконують мовні засоби і прийоми (епітети, порівняння, метафори).

Вірші Пола Мієна «Well» та «My Father Perceived as a Vision of St Francis» відзначаються інтонаційністю й нагадують монолог, плин свідомості. Мова наближена до розмовної, інколи нагадує навіть мову безладну. Таким чином, маємо яскравий зразок білого вірша.

Щоб осягнути багатство мовних засобів, якими авторка передає глибоку виразність, емоційність, картинну мальовничість, зроблено аналіз окремих рівневих зрізів художньої мови поезії віршів Пола Мієна. На фонетичному рівні прослідковується висока майстерність поетичного звукопису Пола Мієна. Тут і алітерації, і асонанси, і звукові повтори, що виражають стан героя.

Змістову наповненість аналізованої поезії допомагають зробити звукові повтори, серед яких особливо вирізняється анафора. Яскравий приклад – повтор слова “from” у вірші «My Father Perceived as a Vision of St Francis» на початку рядків у третій строфі. Ці фонічні явища є основним елементом звукової організації мови поезії, засобом емоційно-естетичного впливу на читача.

На лексичному рівні спостерігаємо багатство й різноманіття лексики. Поряд з нейтральними лексемами є стилістично марковані, зокрема емоційно забарвлені слова (piebald, whinny, whitened, frightened me out, тощо). Виділяються слова, стилістичні можливості яких ґрунтуються на оцінних характеристиках понять і реалій, позначуваних цими лексемами (“quite unkempt”, “sex spell”, “our own porch light”, тощо). Яскраво виділяється лексика, яка описує місцевість (Dubber Cross, the North Road, Finglas), що створює враження реальної атмосфери, допомагає сприйняти почуття очима безпосередніх учасників.

На морфологічному рівні помітні іменники з абстрактним значенням (magic, spirit, lies, light) і конкретним (window, horse, boxroom, тощо). Сприяють формуванню в уяві художніх образів, роблять їх доступними для конкретно-чуттєвого сприймання прикметники (“well worn”, “a golden waning moon”, “silver stars”, тощо).

Авторка широко вживає дієслова, які завдяки виразно окресленим функціям забезпечують мовну чіткість процесу мислення, думки. Стан ліричного героя змальовується через минулий час (It was, frightened me out, I heard) і те-

перішній (I know, I lug, I cannot tell, тощо). Авторка підключає семантику кольору й світла в манері імпресіоністичного живопису. Вона використовує дієслова, що відтворюють „світіння” фарб (“the cottage light”, “like a star that’s gone astray”, “blossoming blackthorn”, “seven silver stars”, “our own porch light”). Колір у поезії виступає основним компонентом метафоричного образу, що побудований на зорових відчуттях. Тут Пола Мієн використовує прикметники (“a golden waning moon”, “seven silver stars”, “his hair completely silver”). Основою для створення метафоричних образів є іменники, що означають джерела світла.

Таким чином, мовні особливості поетичних творінь «Well» та «My Father Perceived as a Vision of St Francis» становлять ті секрети художньої майстерності Поли Мієн, які надають її слову здатності засобами мистецтва зворушувати читача, впливати на його почуття, задуматись над сенсом людського життя.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Ковалик І. І. Методика лінгвістичного аналізу тексту / І. І. Ковалик, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ. – К.: Вища школа, 1984. – 119 с.
2. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: [навч. посіб.] / В. А. Кухаренко. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 272 с.
3. Leech G.N. Towards a semantic description of English. – Longman, 1971. – 75 с.
4. Paula Meehan: A Selected Bibliography. "An Sionnach" 5.1 and 5.2 (Bealtaine/Spring and Samhain/Fall 2009)". – 25 с.
5. Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartvik J. A grammar of contemporary English. – L.: Longman, 1976. – 156 с.
6. The Wake Forest Book of Irish Women's Poetry: 1967 - 2000, Wake Forest University Press, 1999. – 26 с.

В. А. Гончаренко, І. В. Тіпер

СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ УРБАНІЗОВАНОГО СОЦІУМУ В РОМАНІ А. ДНІСТРОВОГО «МІСТО УПОВІЛЬНЕНОЇ ДІЇ»

Кардинальні зміни українського суспільства внесли нові термінологічні та змістові дефініції процесів, які дають змогу розглядати сучасні явища з інших позицій. Значною мірою це стосується української урбаністичної культури, домінування якої в нинішніх реаліях можна пов’язувати лише із зростанням мегаполісів, глобалізацією, технократією, безсумнівно, не можна, хоча економіч-

ні, побутові чинники серед її модераторів є. Осмислюючи феномен міста в контексті сучасної світової культури та літератури, розглядаючи його як результат історичного розвитку людства, маємо достатньо підстав вважати, що покликана ним до життя література бере дієву участь у процесах накопичення, зберігання, передачі буттєвої інформації та цивілізаційного досвіду наступним поколінням.

У другій половині XX століття розвивається західноєвропейська урбаністична історіософія, у результаті чого виникає нова міська історія, культура, література тощо, що дає змогу розуміти місто як втілення великих систем (цивілізаційних, держав, засобів виробництва). Поняття «урбанізм» є похідним від слова «урбанізація», і, якщо під урбанізацією всі словникові джерела мають на увазі об'єктивні процеси зростання значення міст у суспільному житті, то «урбанізм» тлумачиться далеко неоднаково. Це поняття має великий ціннісний підтекст, який разом із провідними позитивними тенденціями розвитку сучасного суспільства висуває на перший план негативні аспекти процесу: родинні зв'язки стають менш важливими, зникають народознавчі засади, стираються ментальні ознаки, нівелюються соціальні, політичні, релігійні орієнтири, зростає злочинність, руйнуються держави. Міські поселення характеризуються розмірами, щільністю і різноманітністю, які у поєднанні забезпечують основу для складного поділу праці і фундаментальних змін у природі соціальних відносин. Тобто урбанізм як процес формування певних соціальних відносин фактично редукується до способу життя. Тому й сам спосіб життя, очевидно, є результатом певних цінностей, які до такого способу схиляються й мотивують певну поведінку. Таким чином, ключовою проблемою в розумінні урбанізму є його ціннісне наповнення.

Сучасний літературний процес репрезентує поширення й утвердження урбаністичної домінанти як універсальної духовно-мистецької теми. При визначенні парадигми української урбаністичної прози доцільно враховувати особливості історичного та соціального розвитку українського народу. Отже, місто – певна модель суспільства, утілення якої в мистецтві та літературі надзвичайно важливе. Місто та міське оточення є найбільш самостійною і, у цілому, найбільш успішною спробою людини перетворити світ за велінням свого серця. Проте, це не стільки світ, створений людиною, але і світ, у якому їй судилось жити. Таким чином, створюючи світ і міське оточення, людина переробляє і саму себе, навіть не усвідомлюючи природи своєї задачі.

Урбанізація на сучасному етапі розвитку суспільства постає могутньою перетворюючою силою, виступає важливим фактором не лише суспільних, по-

літичних, економічних змін, а й суттєво впливає на процес формування особистості та її світогляду. А. Дністровий звертається в романі «Місто уповільненої дії» до негативних процесів урбанізації: наркоманії, самотності, хиткого становища неповних сімей, відчуженості суспільства від проблем кожної окремої людини тощо. Для героїв роману життя в місті – звичка, повсякденність, яка просякнута бездумним, позбавленим будь-якої мети життям. Для автора місто – сповнений проблем, болю, злочинів простір, який він описує та осмислює.

На нашу думку, Анатолій Дністровий прагнув показати, як людину, попри те, що вона виривається із певного середовища, ніби пружинку, тримає соціалізація, як молода людина виривається зі свого середовища, іде в інший світ, переживає своєрідний катарсис, відкриває для себе унікальний резерв освіти, знання, нових ідей, літератури. Вона стає повністю іншою, фактично відбувається переформатування зовнішнього світу. Та якщо вона повертається в координати старої соціалізації, до неї застосовують такі критерії й моделі поведінки, нібито вона ніколи не виїжджала.

«Місто уповільненої дії» – справжній міський роман, який насичений цинізмом та відвертістю, породженим суворим життям та нелегкою правдою. Підлітки з сумнівним майбутнім стають вбивцями. Їх жертва – такий самий одноліток, дитина вулиці, один з тисяч. Тюля, Циркуль, Мишка, Булавка, Рома та Професор – кожному з них треба жити з секретом, від якого залежить подальша доля кожного. Це «Місто» ніщо інше як Місто безвиході – тут немає куди подітись від пліток та загальної обізнаності у твоїх справах. Сильніші втікають звідти, слабші просто перетворюються на своїх батьків – старих, втомлених людей, котрих вже давно нічого не цікавить.

Письменник переосмислює епоху формування молоді 80–90-х років ХХ століття в тернопільському та ніжинському інваріантах, адекватно (іноді натуралістично відверто) відтворюючи жорстоку реальність українських міст у період повної руйнації попередніх ціннісних систем і зародження нових моральних, соціальних, культурологічних орієнтирів. Площі, вулички, парки, двори багатоповерхівок, підвали спальних районів, студентські гуртожитки, бари, кав'ярні, найдорожчі досягнення батьків – хрущовки, кухонні дилетантські розмови «по душах» про поезію, музику, Тибет, приємні зустрічі «стінка на стінку» – провідні топоси у творчості А. Дністрового, що змальовують формування ціннісної системи юної особистості на розпутьті розхристаних моральних принципів, у яких «поняття» поєднуються з елементами світових філософських систем і прагненні протиставити себе соціумові.

Урбаністичний хронотоп у структурі творів відіграє вагомий децентруючий роль, тобто за допомогою численних хронотопів виструнчується смисловий ланцюг, кожен фрагмент якого має самодостатність, а отже, власний змістовий центр. Розрізнення просторових кодів всередині хронотопу таким чином перетворюється на принцип визначення самодостатності того чи іншого фрагменту. Зображення міста в романі має кілька особливих моментів: це гра масштабом, час і простір виявляються нанизаними за певною логікою, місто зіставляється з пустотою та самотністю в натовпі.

Хронотоп міста побудований за принципом «матрьошки», тобто включає в себе певну чисельність інших хронотопів, структурно йому підпорядкованих, залежних від архітекτονіки великого міста. Часом вони мають сенс лише як атрибутивні властивості такого великого міста. Місто – буденне життя – пустота та самотність вишиковуються в семантичний ряд, що будує образ антиміста, позбавленого сенсу життя.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ :

1. Дністровий А. Місто уповільненої дії. – К. : Факт, 2003. – 241 с.

В. С. Гончаренко

СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНІ ПОВІСТІ Т. КАПОТЕ «СНІДАНОК У ТІФФАНІ»

Труман Капоте – один з найяскравіших американських прозаїків післявоєнного часу. Всі герої його творів – це якісь дивакуваті люди, які аж ніяк не схожі на інших. Де б вони не жили – в таємничому похмурому старому будинку в якихось нетрях або в самому центрі галасливого багатолюдного Нью-Йорка – вони завжди прагнуть до справжності, чистоти й невідомості людських почуттів. На думку Я. М. Засурського, Капоте виводив на сцену персонажів явно маргінальних, існуючих немовби поза часом, які марно намагаються впоратися з власними фобіями, основною з яких є страх перед життям, яке неспівставне з їх мрійливістю та романтичною натурою. Цей страх напівусвідомлений, деякою мірою навіть інстинктивний, але від цього не менш нестерпний [1, 348].

Багато літературознавців вважають Трумана Капоте надзвичайно обдарованим майстром слова, адже крім таланта відмінно писати англійською мовою, він дуже влучно зобразив всю ту атмосферу знедолення, жаху та невідомого болю, який панував в Америці під час Другої світової війни. Самотність і нев-

міння орієнтуватися в життєвій течії, зауважує А. С. Мулярчик, – основна тема сучасної американської літератури, заявлена в післявоєнний період, коли настрій переможців змінився розгубленістю перед кризовими явищами, які стали заявляти про себе як в матеріальній, так і в духовній сторонах життя [3, 168].

Головними героями літературних творів стають самотні мрійники, які тікають від бездуховного і меркантильного існування у світ дитинства, природи і фантазії. Г. П. Злобін стверджує: «Їх втеча марна, їх мрії ілюзорні, бо «загальна любов», в якій Капоте бачить порятунок від усіх бід людства, недосяжна в умовах сучасного американського суспільства. Тому в повістях, де тема зіткнення мрії і дійсності вирішується у властивій письменнику ліричній тональності з відтінком іронії і комізму, звучать ноти ностальгії, безвиході та жалю» [2, 215].

Одним з творів, в якому порушуються ці проблеми та який припав до смаку як критикам, так і публіці, стала знаменита повість Трумана Капоте «Сніданок у Тіффані», а її головна героїня, дев'ятнадцятирічна Холлі Голайтли, – одним з найвідоміших літературних героїв нового часу. Холлі постає перед нами трохи легковажною, безтурботною дівчиною, яка мріє про розкішне життя та заробляє тим, що вечеряє з багатими чоловіками, які можуть без проблем дати їй п'ятдесят доларів на дамську кімнату. Героїня ні про що не замислюється і живе сьогоdnішнім днем. Вона не вважає себе чимось пов'язаною і впевнена, що у неї немає ні перед ким ніяких зобов'язань. Саме тому дівчина залишає своїх рідних, хоча при цьому дуже переживає. Головне життєве кредо Холлі Голайтли – бути вільною і ні від кого не залежати. Єдина істота, до якої вона більш-менш постійно прив'язана, – це її безіменний кіт, з яким вона майже не розлучається. Однак той факт, що Холлі не бажає давати йому імені, говорить про те, що героїня знову-таки уникає зайвої чутливості і прихильності до нього і тому вважає за краще називати його просто «котом», тим самим як би знеособлюючи його.

Фраза *«he's an independent, and so am I»* дуже чітко показує любов Холлі до свободи, незалежності, а також її небажання бути прив'язаною до чогось або когось: *«I don't want to own anything until I know I've found the place where me and things belong together»* [4].

Зовнішній вигляд Холлі широко розкриває її внутрішній світ та особливості характеру. Вона вдягалася стримано, але в цій стриманості крилася надзвичайна загадковість та елегантність. Увесь образ дівчини дуже точно підкреслював суперечливість і неоднозначність її особистості.

Автор тонко зауважив, що навіть неможливо точно визначити, була Холлі Голайтлі дівчинкою, чи вже справжньою жінкою, її обличчя можна інтерпретувати по-різному, що надає образу Голайтлі неабиякої суперечливості (*«It was a face beyond childhood, yet this side of belonging to a woman»*) [4]. В одному з уривків Т. Капоте змальовує теплий літній вечір, але ж Холлі одягнута зовсім не по-літньому. Замість безтурботного літнього вбрання ми бачимо на ній *«a slim cool black dress, black sandals, a pearl choker»*. Крім всього цього героїня носила ще й чорні окуляри, які затуляли її очі: *«A pair of dark glasses blotted out her eye»*. Деталі опису зовнішності Холлі свідчать про те, що дівчина ніби відсторонювалася від дійсності, намагалася всіляко відгородитися від зовнішнього світу, який, на її думку, був до неї неприхильним. Таким темним, похмурим тонам в її одязі (чорна сукня, чорні окуляри, чорні сандалі), протиставляються світлі відтінки, які ми можемо спостерігати у її волоссі: *«ragbag colors of her boy's hair, tawny streaks, strands of albino-blond and yellow»*. Такі влучно підібрані та яскраво забарвлені епітети, за допомогою яких автор змальовує волосся героїні, явно привертають увагу читачів.

Завдяки вмілому та вдалому використанню різнопланових епітетів, метафор та інших художніх засобів, Капоте показує нам найдрібніші деталі, які власне і будують образ Холлі. Ми бачимо, що дівчина живе досить просто, вона не вміє заробляти та економити гроші, через що їх у неї постійно немає. Вона не розбещена вишуканою їжею, про що свідчить епітет *«an almost breakfast-cereal air»* та дорогою косметикою, підтвердженням чого є такі тонкі метафори Капоте: *«a soap and lemon cleanness, a rough pink darkening in the cheeks»*. Тобто життя безтурботної Холлі аж ніяк не вирізняється той пишністю та розкішністю, про яку вона мріє.

Слід звернути увагу на те, як детально та ніжно автор змальовує очі Холлі: *«I'd never seen her before not wearing dark glasses, and it was obvious now that they were prescription lenses, for without them her eyes had an assessing squint, like a jeweler's. They were large eyes, a little blue, a little green, dotted with bits of brown: vari-colored, like her hair; and, like her hair, they gave out a lively warm light»* [4]. Очі героїні випромінювали неймовірне тепло, відображаючи всю чистоту, щирість та душевну доброту Холлі (*«large eyes»*), про що свідчить також і витончена метафора *«they gave out a lively warm light»*. А ще погляд Холлі порівнюється з поглядом ювеліра, тобто постає перед нами таким же уважним, зосередженим та прискіпливим: *«her eyes had an assessing squint, like a jeweler's»*.

Незважаючи на те, що Холлі хотіла здаватися зовсім іншою, її зовнішність та поведінка свідчать про те, що вона була доволі романтичною та відкритою натурою. Героїня любила грати на гітарі та співати душевні пісні, в яких ключовим мотивом був мотив мандрівок («*Don't wanna die, Just wanna go a-travelin' through the pastures of the sky...*») [4].

М'якість її характеру відкривається і через мовлення головної героїні, яка дуже часто використовує слово «*darling*»: «*Bless you darling Fred*», «*A darling old man*» [4].

Підсумовуючи, можна сказати, що образ Холлі Голайтлі дійсно суперечливий. З одного боку вона володіє внутрішнім стрижнем, хоче показатися вільною та незалежною, мріє про розкішне життя, але з іншого – це надзвичайно витончена, тендітна та самотня натура, яка ніяк не може знайти собі місця у такому жорстокому суспільстві. Такі контрасти завжди викликали та будуть викликати інтерес у читачів та дослідників.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Засурский Я. М. Американская литература XX века / Я. М. Засурский. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 503 с.
2. Злобин Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века / Г. П. Злобин. – М.: Худ. лит-ра, 1985. – 335 с.
3. Мулярчик А. С. Послевоенные американские романисты / А. С. Мулярчик. – М.: Худ. лит-ра, 1980. – 279 с.
4. Breakfast at Tiffany's. Truman Capote, 1958 [Electronic resource]. – Access mode : <http://e-libra.ru/read/329377-breakfast-at-tiffanys.html>

О. В. Горячкін

ПРОБЛЕМАТИКА МІСЦЬ ПАМ'ЯТІ У РОМАНІ УВЕ ТІММА «JOHANNISNACHT»

Концепція місць пам'яті (або «мнемонічних місць»), яка була запропонована на початку XX століття Морісом Гальбваксом, а потім розвинута П'єром Нора, сьогодні стає все більш популярною та актуальною з точки зору впливу відомих історичних місць на формування колективної ідентичності того чи іншого народу. На думку цих дослідників, саме ці мнемонічні місця зміцнюють

стереотипи нашої свідомості та пробуджують спогади, пов'язані про історичне минуле.

Місця пам'яті, пам'ятні місця (фр. *Lieu de mémoire*, нім. *Erinnerungsort*), за визначенням П'єра Нора, – це символічні об'єкти, з якими певна група людей пов'язує свої спогади, цінності і де «пам'ять кристалізується і знаходить свій притулок. Колективна пам'ять – це знання та інформація, які поширюються між двома або більше членами соціальної групи. Свою працю «Проблематика місць пам'яті» П'єр Нора починає з таких слів: «Про пам'ять стільки говорять тільки тому, що її більше немає. Зацікавлення місцями пам'яті, де пам'ять кристалізується й знаходить свій притулок, пов'язане з таким особливим моментом нашої історії. Це поворотний пункт, коли усвідомлення розриву з минулим поєднується із відчуттям розірваної пам'яті, але в цьому розриві лишається ще достатньо пам'яті для того, щоб могло бути проблематизоване її втілення. Відчуття безперервності знаходить свій притулок у місцях пам'яті. Численні місця пам'яті (*lieux de mémoire*) існують лише тому, що більше немає пам'яті соціальних груп» [3, 17].

Спираючись на його вислів, можна зробити висновок, що місця пам'яті – це залишки, руїни. І саме в цих «руїнах» минулого і досі живе меморативна свідомість народу. Саме цей фактор створює наше суспільство, яке надає перевагу майбутньому та забуває про минуле, яке хоче стрімкого розвитку, яке загрузло в процесі трансформації та оновлення. П. Нора доходить висновку: «Таким чином те, що сьогодні називають пам'яттю, стосується вже не пам'яті, а історії. Все, що називають горінням пам'яті, є остаточним зникненням її у вогні історії. Потреба в пам'яті є потребою в історії» [3, 28].

Проблема історичної пам'яті та колективної ідентичності є центральною у «Берлінській трилогії» сучасного німецького письменника Уве Тімма, який належить до так званої генерації 1968-го року. Три романи – «Іванова ніч» («Johannisnacht», 1996), «Червоний» («Rot», 2001) та «Сутінь» («Halbschatten», 2008) – об'єднує не тільки місце і час дії (Берлін середини 90-х), а й тема Повороту. Найгостріше проблема кризи Об'єднання – протистояння східних та західних німців – заявлена в першому романі трилогії. Зрозуміло, що символом цього протистояння став Берлінський мур. Німецька дослідниця місць пам'яті А. Ассман наголошує, що Берлінський мур «у часи Холодної війни став центром Німеччини, центром Європи і розділеного навпіл світу» [4, 132].

Розрив не зникає після демонтажу муру, проте його уламки стають предметом сумнівної комерції: біля Бранденбурзьких воріт можна купити уламки

муру будь-якого розміру, кольору й форми, а разом з ними інші предмети історичного минулого – червоноармійські картузи й шапки, офіцерські годинники, ордени й медалі. І всі ці символи радянського минулого сусідять із найгіршим кітчем – позолоченими амурчиками й ангелятками. «Все на продаж», – у розпащі вигукує герой роману, навіть не помічаючи, що повторює слова нахабистаксиста, що його обікрав. Не випадково, що на початку роману саме під Бранденбурзькими воротами герой «Johannisnacht» стає жертвою італійця-шахрая, який продає йому «шкіряну» куртку.

Якщо взяти до уваги, що після падіння муру Бранденбурзькі ворота стали уособленням нового об'єднаного Берліна, то й саме об'єднання німецького народу виявляється сумнівним. Надалі це підтверджує знайомство оповідача із жителями Східного Берліна: всі вони практикують саботаж щодо західного земляка. Крамер, який начебто стриг будівельника Берлінського муру Вальтера Ульбріхта, вистригає герою на потилиці сходинок, Шпрангер продукує фальшиві троянди та картини, Тіна продає фальшиві історії та фальсифікує власну статтю. Герой роману, що, як і У. Тімм, належить до генерації 1968-го, не розуміє цей новий Берлін, в якому слова і речі не відповідають один одному. Так, на перший погляд, політичний символ – «Т» у п'ятикутній зірці – не має нічого спільного з партизанами, невинна «картопля» означає смертоносну зброю, «Червоне деревце», навпаки, виявляється не сортом картоплі, а прикордонним шинком, «політичним» місцем, що зумовило долю дяді Гайнца: «Я вже говорив, шинок мав назву “Червоне деревце”, але тут ніякої політики не було. Так називали вішку, що відмічала межу, кордон між Мекленбургом та Пруссією. “Червоне деревце” – тобто кордон» [5, 270].

Весь роман є пошуками власної ідентичності, спробою подолати кордон забуття, віднайти свої корені, дати речам їх справжні імена. Індивідуальна та національна історії – пам'ять, за визначенням П. Нора, – перетинаються, утворюють нерозривну єдність. І для німецької ідентичності це завжди було єдністю Заходу та Сходу. Бабуся – хазяйка невеличкого магазинчика – категорично заявляє, що місто Тільзіт більше не існує: «...wenn der Name verloren ist, gibt es auch nicht mehr stadt. Da sind noch Steine, aber keiner, der dort wohnt, nennt die Stadt so. Es ist eine andere Stadt. Den Käse, den kann man noch essen, das ist einzige Erinnerung an die Stadt» [5, 136].

Картопля та сир є такими ж місцями пам'яті, маркерами ідентичності, як і Бранденбурзькі ворота. Власне, протягом роману автор постійно проводить думку, що речі позбуваються своєї історико-меморативної функції, лишається на-

зва, етикетка, позбавлена внутрішнього смислу. Ось як описує Уве Тімм Берлінську стіну, а точніше те, що від неї залишилось: «Früher war hier die Grenze, der Zaun, der geharkte Todesstreifen, der mit Betonplatten belegte Kontrollweg. Die Schneise im Geholz war noch zu sehen, auf dem Patrouillenweg fahren jetzt Radfahrer. Zaun, Mienen, Selbstschussanlagen, das alles war inzwischen abgeräumt worden» [5, 30]. Усунені (abgeräumt) паркани, міни та самостріли символізують намагання «очистити» історичну пам'ять, знищити сліди травматичного минулого. «...місто постає тілом, в якому Об'єднання спричинило розривання старих шрамів, поновлення рани розділення для нового її загоєння» [2, 12].

Привернути увагу до забутого минулого, прихованого змісту історичних пам'ятників може лише естетична акція, якою в «Johannisnacht» є «запакування» Рейхстагу, здійснене в 1995 році Крісто Явачевим та його дружиною Жан-Клод. Один із альпіністів, зайнятих на реалізації цього проекту, пояснює: «Не запаковуємо, ми повинні його приховати. Все приховане колись буде явлене. Це Крісто так сказав» [5, 32]. Саме із цією акцією пов'язує свої надії на зміни автор реквієму за Розою Люксембург. Композитор обурений актом вандалізму на Ландверканалі, де тіло німецької революціонерки кинули в воду. Своєю музикою він хоче воскресити пам'ять про Розу, нагадати місту його історію, «оживити» ідеї великої жінки. Йому здається симптоматичним те, що завершення запакування Рейхстагу припадає на Іванову ніч, «найестетичнішу ніч року», «коли ... все йде шкереберть» і «підміни, перевдягання, плутанина – це звичайна річ» [5, 193].

Що ж має явити запакований Рейхстаг? Як і Бранденбурзькі ворота, Рейхстаг є в романі «національним історичним символом», який «не тільки втілює історію, – він сам знов і знов ставав ареною історії, її травматичних і триумфальних моментів» [1, 8]. Для У. Тімма Берлінський мур, Рейхстаг, Бранденбурзькі ворота, Колона Перемоги («Червоний»), кладовище Інвалідів («Сутінь») є символами тоталітарної влади, мілітаристськими національними символами, місцями насилля. Герой «Johannisnacht» так характеризує Рейхстаг: «...die Falten werfen ihre sanften Schatten, ein riesiges verschnürtes Paket, das ist jetzt diese Reichstagkiste, eine monströse Kiste, häßlich,, klobig, protzig, ich mochte diese Kiste noch nie leiden... jetzt verpackt, ist dieser Klotz ein verrückt schöner Anblick.» [5, 218].

В контексті роману воскресіння чи забуття історії є проблемою не стільки суспільною, скільки особистою. «Запакування» Рейхстагу є не стільки громадською акцією, скільки комерційним проектом, що приваблює туристів. Не ви-

падково У. Тімм проводить паралель між цим мистецьким проектом та модним похованням, коли труну обертають такою ж сріблястою штучною тканиною, якою Крісто запакував Рейхстаг.

П. Нора писав про те, що пам'ять – це життя, носіями якої завжди були і будуть живі соціальні групи та окремі індивіди. Саме через це вона знаходиться у постійному процесі еволюції, вона може змінюватись, відкрита для діалектики запам'ятовування та підвладна амнезії. Вона, ніби жива істота, підвладна різним маніпуляціям та процесам. Історія – це лише неповна, недостовірна реконструкція того, що більше не існує. Пам'ять – це завжди актуальний феномен.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая наука / Алейда Ассман; пер. с нем. Бориса Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.
2. Вертиголов та інші політичні тварини. Антологія німецької літератури 90-х років ХХ ст. / Пер. з нім.; Упор. Неля Ваховська та Денні Клаппер. – К.: Грані-Т, 2011. – 294 с.
3. Нора П. Проблематика мест памяти / Пьер Нора // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – С. 17–50.
4. Assmann A. Geschichte im Gedächtnis / Aleida Assmann. – München: C. H. Beck, 2007. – 344 S.
5. Timm U. Johannisnacht / Uwe Timm. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1996. – 280 S.

М. В. Губко

ТВОРЧИСТЬ ІЕНА МАК'ЮЕНА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Іен Мак'юен є одним із найбільш «голлівудських» письменників сьогодення. Всесвітню славу йому принесла американська екранізація роману, написаного на початку ХХІ століття. Творча манера автора є досить своєрідною. Для неї, з одного боку, дотичне поняття, що входить переважно до французького літературознавчого лексикону, — транспарентності. Це означає, що стиль цього автора прозорий, а заглиблення у свідоме і підсвідоме відбувається з викорис-

танням неореалістичної техніки, хоча й не без «відхилень». Крім цього, письмо Мак'юена «чисте», в ньому немає похмурої химерності, «рваності» й фрагментарності. З іншого ж боку, ці означення стосуються вже Мак'юена голлівудського, який більшою мірою і був представлений українському читачеві через наявність українськомовних перекладів кількох його останніх романів. Натомість Мак'юен на початках своєї творчості був письменником дещо «похмурим» і псевдоготичним. Крім того, далися взнаки й особисті «мовні проблеми», які робили письмо складним, і це також позначалося на читацькому сприйнятті текстів як «очуднених». Нині творчу манеру Мак'юена можна окреслити як соціально-історичну, він творець псевдоісторичного метафікційного наративу. Натомість його перші літературні спроби були із простору літератури жахів, на чому з самого початку наголошувала англійська критика. Творчість Мак'юена уже встигла зробити свій вплив на кілька текстів, що з'явилися в царині світової культур. Так, зокрема, джерелом для пісні «Люди наче сонця» («People Are Like Suns»), яку написав Дейл Фінн для «Crowded House», стала «Субота» Мак'юена [1, 5]. Іен Мак'юен — один із найцікавіших і найуспішніших письменників із-поміж покоління 1970-80-х рр. у британській літературі (Мак'юен — лауреат Букерівської премії за роман «Амстердам» у 1998 році, в 2008 році журнал «The Times» зарахував Мак'юена до «п'ятдесятьох найвидатніших британських авторів, починаючи від 1945 року»), член Королівського літературного товариства і Британської гуманістичної асоціації. Водночас, це один із найдискусійніших авторів — критика, попри загальну схвальну оцінку творчості, виставляє до автора чимало претензій. Наприклад, критики стверджують, що письменник не дотримується вірності обраній літературній традиції, що він стрибає між інтелектуальною прозою і масовим читивом, заграючи з голлівудськими трендами (мабуть, найбільше негативної критики привернули перші сто сторінок роману «Спокута», де майже нічого не відбувається, крім спокійних і простих обмінних реплік між героями). Зокрема, критик Джексон Ковлі в тижневику «The Times» зазначив: «Єдина прикрість, на яку мені б хотілося звернути увагу в цьому романі, та, що Мак'юен вдається до швидкого редагування і часових зсувів, а через це багато дилем і напруг, наявних у першій частині, не мають свого логічного розв'язання. Проте перша частина роману Мак'юена найбільш читабельна, ще ніколи раніше письменник не перебував у такій гармонії з ніжністю людського серця». З роками Мак'юен перестав поміщати своїх героїв у безповітряний простір і створювати безіменні міста, в його творах з'явилася виразна нотка соціальної сатири та іронії. Тепер у пошуках літерату-

рних впливів критики частіше згадують Івліна Во, ніж Кафку й Голдінга. Переломним став роман «Дитя у часі», написаний після перерви (деякий час Мак'юен освоював нові жанри: писав кіно-і телесценарії). Проте Мак'юен залишається вірним собі: його, як і раніше, цікавить екстремальний (лімітальний) досвід перебування між життям і смертю, він досліджує поворотні моменти, що кардинально змінюють людське життя. Або ж така властива для Мак'юена випадковість, яка стає долею, — предмет його літературних розмірковувань [5, 7]. Хиткість навколишньої реальності (політичної, соціальної, релігійної, моральної) — також улюблена тема письменника. Саме ця хиткість, ненадійність життя, недостовірність наших п'яти почуттів залишалася й залишається головною темою для І. Мак'юена, що є однією з центральних проблем у пост-постмодернізмі. Реальність у його творах часто постає гротеском, містикою, чи то психічною містифікацією, тому прозаїк часом залишає свої географічні топи, не називаючи їх. Письменник входить у літературу як продовжувач традицій європейського екзистенціалізму. Проте з часом розчаровується в цій не-класичній філософській системі, вважаючи її застарілою, такою, що не відповідає новому світовідчуттю людини. «Спочатку, — пише Мак'юен, — я знаходив підтримку в екзистенціалістському романі, але потім відчув, що в якомусь сенсі стою на милицях». Його герої, навмисно і продумано позбавлені біографії і будь-яких соціальних рис, примарні міста (в «Розвазі мандрівників» дію за деякими ознаками відбувається у Венеції, але місто жодного разу не названо прямо), натуралістичні, деталізовані описи вбивств і психічних відхилень — із таким арсеналом увійшов у літературу Мак'юен-початківець, «представник сердитої молоді сімдесятих» (Покоління Angry Young Men — «сердитих молодих людей»: К. Еміс, Дж. Вейн, Дж. Брейн, К. Вілсон, Дж. Осборн, частково І. Во) [3, 8]. Проте Мак'юен із кожним новим романом тільки сильніше дивує своїх читачів. Мабуть, «єдинообразного, уніфікованого» Мак'юена в сучасній британській літературі годі дошукуватись. Письменник, який починав свій літературний шлях із моторошних «темних» оповідок у стилі Е. Алана По чи «полегшеного» Стівена Кінга, нині перейшов до водевільно-іронічних жанрів, перед тим удавшись до складних «нейроестетичних» романів. Одразу невеличка ремарка: сам письменник воліє називати себе англійським, а не британським, чим тяжіє до своїх попередників-модерністів, а не сучасників-постколоніалістів та постмодерністів. Водночас, питання постколоніалізму не чужі для його письма, хоча, знову ж таки, і не потрапляють бодай у топ-п'ятірку «літературних питань Мак'юена». Англійський романіст більше тяжіє до проблем, що стосуються вже

пост-постмодернізму (або метамодернізму). Можна сказати, що він ближчий до Г. Гріна й Г. Джеймса, ніж Дж. Барнза чи С. Рушді [2]. Проте проза Мак'юена цілком суголосна в типологічному плані з прозою вже таких його літературних ровесників, як К. Ішігуро, П. Акройд чи М. Еміс (із останнім у британській критиці його порівнювали, мабуть, найбільше, зокрема починаючи з 1980-х). Один із творців історії сучасної англійської/британської літератури, відомий літературний критик Малколм Бредбері (Мак'юен — учень М. Бредбері. Літературознавець викладав у письменника «літературну творчість» в університеті Східної Англії. Перед тим письменник закінчив Сассекський університет) вписує Мак'юена в літературу 1970-80-х поряд із Тімоті Мо, Вільямом Бойдом, Гремом Свіфтом, Джоном Макгагерном, а також згаданими вище письменниками. Для Бредбері покоління Мак'юена було одним із найцікавіших, передовсім стосовно романістів, яких породив цей час. За рівнем естетично-художньої якості це покоління — продовжувач покоління 1950-60-х рр. (до якого входять Айріс Мердок, Кінгслі Еміс, Мюріел Спарк, В.С. Найпол, Маргарет Дреббл, А. С. Байєтт, Фей Велдон, Девід Лодж та інші) [4, 6].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Борисенко А. Ієн Макьюєн – Фауст и фантаст / А. Борисенко // Иностранная литература. – 2003. – № 10. – С. 1–12.
2. An Interview with Ian McEwan. Lilian Louvel. – Gilles Menegaldo, 1995.
3. Blackwood, Caroline. «De disgustibus» / Caroline Blackwood // The Times Literary Supplement, 1978.
4. Lewis, Peter. «Ian McEwan» /Peter Lewis// Contemporary Novelists. 4th ed. Ed. D.L. Kirkpatrick. – London & Chicago: St James Press, 1986.
5. Malcolm, David. Understanding Ian McEwan / David Malcolm. - Columbia: University of South Carolina Press, 2004.
6. Haffenden J. Ian McEwan. From Novelist in Interview. London, 1985 / J. Haffenden //Conversations with Ian McEwan, edited by Ryan Roberts. – University Press of Mississippi, 2010.

ПОНЯТТЯ І ВИЗНАЧЕННЯ АФОРИЗМУ, ЙОГО ОЗНАКИ

В умовах сучасного розвитку літературознавства та лінгвістики усе більше зростає інтерес до афористичного жанру як до джерела мудрості. З'являються окремі збірники афоризмів, розвивається наука про афоризми – афористика, яка займається вивченням теорії та історії афоризму як літературного жанру. Афоризм був першою, а тому чи не основною стадією розвитку філософської думки з прадавніх часів, у якій закладені основи мудрості. Протягом останніх десятиліть ХХ століття зростає інтерес лінгвістів до функціональної сторони мови, з чим пов'язаний активний розвиток теорії комунікації та прагматики. У статті розглядаються афоризми англійської мови в світлі лінгвостилістичного аналізу з широким використанням результатів суміжних наук і вивченням ролі мовних одиниць в мовній комунікації.

Мова являє собою знакову поліфункціональну систему, пов'язану зі створенням, передачею та зберіганням інформації. Вона реалізується в процесі конкретної мовної діяльності, кінцевим продуктом якої є тексти різноманітні за обсягом, тематикою та структурою. Афоризм узагальнює і типізує різноманітні прояви особистого та суспільного життя і слугує в спілкуванні як його органічна частина, як концентрована і ємна форма художнього відображення дійсності, як вираження ставлення носія мови до неї. В останні десятиліття спостерігається тенденція до активного використання і переосмислення афоризмів в художній та публіцистичній літературі, періодичній пресі та розмовній мові. Але, незважаючи на широке застосування, феномен афоризму не вивчений в належній мірі.

Вперше термін афоризм був винесений у заголовок медичного трактату Гіппократа. З винаходом писемності і друкарства афоризми оформлюються в тематичні та авторські збірники. Їх випуск стає традиційним з виходу в світ "Адажіо" Еразма Роттердамського [2, 84].

Слово "афоризм" походить від грецького "афорісмос" (короткий вислів). Історія афористичної думки йде в далеку давнину. Вже тоді люди прагнули ко-

ротко висловлювати свої думки, формулюючи найзначніші з них у формі висловів. Короткі вислови зустрічаються на староегипетських папірусах і клинописних табличках Межиріччя, потім, з плином часу, в Стародавній Греції і Римі афоризми оформлюються в особливий жанр, який зберігає свою актуальність до наших днів [8, 32].

Тематика афористики вельми різноманітна, і на ній лежить відбиток її епохи, відбивається характер історичних умов, в яких вона виникає і розвивається. Іноді вона висвітлює філософські питання, іноді має острополітичний зміст, часто трактує етичні проблеми або стосується життєво побутових ситуацій. Фактично вона охоплює всі сфери людського буття і діяльності.

Афористичний жанр значною мірою традиційний, він відноситься до стародавнього і вельми живучого виду літератури – до висловів. Цей жанр інтелектуального мистецтва забезпечив собі вражаюче довголіття і велику популярність в народі. Його дуже цінували також багато відомих людей всіх епох і часів. Афористика знаходиться на місці "стикування" науки і мистецтва, будучи як би своєрідною ланкою між ними. Виразність і образність зближують афоризми з художньою літературою, властивість синтезу думок, встановлення зв'язку між явищами, точність і лаконізм ріднять їх з наукою.

Для дослідників афористики як і раніше актуальні такі питання, як визначення терміна "афоризм"; виявлення структурно-семантичних моделей і композиційно-стилістичних особливостей афоризмів, з'ясування специфіки функціонування афоризмів в сучасних текстах.

Проблеми афористики розглядаються на літературних конгресах, їм присвячуються численні дисертації. Такий інтерес до афористики виник тому, що в силу своєї універсальності афоризми відповідають духу епохи, вони однаково близькі як до науки, так і до мистецтва, в них органічно взаємодіють принципи наукової і художньої творчості. Закономірно тому те, що багато видатних учених були одночасно і творцями афоризмів.

У науці існує велика кількість визначень терміна "афоризм", вони варіюються в залежності від епохи, країни, поглядів конкретного вченого. Вивчення специфіки функціонування афоризму і його видових особливостей ускладнює той факт, що до сьогоденного дня немає чіткого, загальноприйнятого визначення жанрових меж афоризму, немає впорядкованої класифікації різних його видів. З цієї причини в довідковій літературі зустрічаються суперечливі відомості. Найбільші розбіжності у визначенні афоризму стосуються таких його ознак.

1. Авторство. Такі дослідники як, наприклад В. М. Кожевников, Г. А. Миколаїв, афоризмами вважають всі види коротких узагальнених висловлень, в тому числі прислів'я і приказки [1, 69]. Інші (М. Т. Федоренко, Л. І. Сокольська) відносять до афоризмів тільки авторські вислови [5, 143]. Ось яке визначення пропонує М. Т. Федоренко: "Афоризмами прийнято називати короткі, глибокі за змістом і закінчені в смисловому плані судження, що належать певному автору і укладені в образну форму і легко піддаються запам'ятовуванню" [4, 50].

2. Парадоксальність. Деякі автори (Л. І. Тимофєєв, С. В. Тураєв) вважають найважливішою особливістю афоризму "парадоксальність, яка міститься в його судженні" [7, 164]. Л. І. Тимофєєв зазначає, що: "Афоризм – узагальнена, глибока думка автора, виражена в лаконічній, відточеній формі, що відрізняється виразністю і явною несподіванкою судження" [10, 156]. Наприклад, Ю. М. Караулов уналежнює цю ознаку до факультативних [3, 8].

3. Бездоказовість. За Літературним енциклопедичним словником: "... судження в афоризмі відрізняється від логічного силогізму або наукової тези, оскільки ґрунтується не на аналітичній самоочевидності і не на систематичних доказах, а на досвіді, істина якого може бути тільки пережита, але не доведена". На противагу цьому М. Т. Федоренко, Л. І. Сокольська відзначають, що "гармонійне поєднання художньої форми з логічної доказовістю науки і є відмітна властивість афоризмів".

4. Необхідність домислювання. Ряд дослідників (О. Н. Кулішкіна, Л. В. Шестов) стверджують, що афоризм є своєрідним "каталізатором самостійного мислення". "Афоризм завжди містить більше того, що сказано безпосередньо. Його істинний сенс розкривається в результаті роздумів" [11, 20].

Отже, афоризм – лаконічно висловлена, завершена думка, що має автора і містить в собі філософський підтекст, неодноразово відтворюється іншими людьми, тобто, короткий, оригінальний, влучний вислів, інколи несподівано парадоксальний, узагальнення, глибока думка. Для афоризму однаково обов'язкові і закінченість думки і витонченість форми [9, 56]. Це оригінальна закінчена думка, викладена або записана в лаконічній для запам'ятовування формі, яка згодом неодноразово відтворюється іншими людьми. В афоризмі досягається гранична концентрація безпосереднього повідомлення і того контексту, в якому думка сприймається оточуючими: слухачами або читачем. Афоризм ніколи не аргументує, але впливає на свідомість виразною неординарністю вислову. Тому афоризми часто називають "крилатими словами" [6, 124].

Тож, афоризм, з одного боку, вбирає в себе рефлекторні образи, а з іншого – оригінальну авторську думку. Афоризм завжди має дидактичну спрямованість, але ніколи не буває ординарним висловлюванням. Створення афоризмів – справа особливо талановитих особистостей, які поєднують максимальну скороченість висловлювання з чітко спрямованим впливом на людину.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Антонова О. Н. Синтаксические трансформы паремий [Текст] / О. Н. Антонова // Научные ведомости. – 2011. – №12(107). – С. 68–72.
2. Арнольд И. В. Лексикология современного английского языка [Текст]: учебное пособие / И. В. Арнольд. – М.: Высш. шк., 1986. – 376 с.
3. Борщева О. В. Паремиология русского языка в традиционной и современной картинах мира [Текст] / О. В. Борщева // Известия Саратовского Университета. – 2011. – №11. – С. 6–10
4. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка / И. Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1971. – 316 с.
5. Комиссаров В. Н. Теория перевода / В. Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
6. Лисенко Н. О. Поняття стислого тексту // Англістика та американістика: зб. наук. пр. / головн. ред. А. І. Анісімова, Т. М. Потніцева. – Д.: Вид-во ДНУ, 2008. – № 5. – С. 30-32
7. Маравина М. В. Методологические аспекты исследования речевой выраженности [Текст] / М. В. Маравина // Общественные и гуманитарные науки. – 2005. – №5. – С. 162–166
8. Панченко Е. И. Сжатый текст и его лингвистическая характеристика: Монография. – Д.: Навч. Книга, 1997. – 148 с.
9. Сухоруков Л. С. Лаконичные зарисовки / Л. С. Сухоруков – Ставрополь: Кн. изд-во, 1990. – 126 с.
10. Черная А. И. Некоторые способы семантического анализа фразеологических единиц [Текст] / А. И. Черная // ОГУ. – 2004. – №11. – С. 154 –156
11. Вежбицкая А. Семантические примитивы [Текст]: учебное пособие / А. Вежбицкая. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 380 с.

ЛІТЕРАТУРА ШРАМІВ: ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ

Китайська література є однією з найдавніших, її історія вимірюється тисячоліттями. Широка сфера поширення, самобутність і вплив на літератури сусідніх народів ставлять китайську літературу в один ряд з літературами Європи, Індії. Як і вся китайська культура, літературна традиція відрізняється безперервністю свого розвитку, за черговим періодом «спалювання книг» завжди прямував період відновлення знань.

Під час Культурної революції література материкового Китаю отримала один з найболючіших ударів за всю свою багатовікову історію. Інтелігенція піддалася масовим репресіям і трудовому перевихованню, писати стало небезпечно. Література стала лише формою політичної пропаганди, а все інше відхилялося цензорами. Зараз у багатьох джерелах вказується, що в ті роки на цілий мільярд припадав лише один письменник, а літературних шедеврів зовсім не було [2].

З самого початку 70-х років ситуація почала змінюватися, щоправда, дуже повільно. Поновлювався вихід закритих в розпал «культурної революції» журналів, відбувалася публікація книг, на титульному аркуші яких значилося: «роман», «вірші», «розповіді». З'явилися і перевидання деяких класичні творів, забезпечених передмовами, які відповідали «керівним вказівкам». Відновилося виробництво художніх (за зовнішніми ознаками) фільмів, поряд з аматорським стало в обмежених дозах допускаться і професійне виконавство. Почали повертатися і заслані в село працівники сфер літератури та мистецтва, хоча мало кому вдавалося знову зайнятися справою, хоча б подібною творчій діяльності. Наприклад, письменникові старшого покоління Яо Сюеїну для того, щоб отримати можливість працювати над продовженням свого історичного роману «Лі Цзи-Чен» (перший том вийшов в 1963 р), довелося звертатися з письмовим проханням безпосередньо до Мао Цзедуна [3, 4].

Після закінчення «культурної революції» відбувся поступовий підйом творчої активності китайських письменників. До традиційних для сучасної китайської літератури тем додалася проблематика осмислення трагічних явищ 60 - 70-х років, аналіз їх впливу на долі поколінь.

Мао Цзедун помер 9 вересня 1976. Його смерть призвела до досить швидкого розгрому «банди чотирьох» і приходу до влади Дена Сяопіна. У західній синології прийнято ділити літературу КНР на «до» і «після Мао». Л. А. Івлєв пише, що, незважаючи на те, що Мао Цзедун був творцем всього 18 віршів, він зіграв дуже важливу роль для всієї китайської літератури. Він швидко зрозумів ключове призначення літератури і з часу «Наради з питань літератури і мистецтва» в Яньані 1942 року до самої своєї смерті міцно тримав її в своїх руках. Під впливом і тиском Мао Цзедун більше ніж тридцять років випало з історії китайської літератури, поки з 1977 вона знову не пішла своїм шляхом. За півтора роки змінився економічний і політичний курс КНР, прийшов час «політики відкритості», а разом з нею почався і новий виток розвитку сучасної китайської літератури – «література шрамів» [2].

Літературний напрям остаточно сформувався в 1978 році, а свою назву він отримав після виходу розповіді Лу Сінхуа "Шрам", опублікованого в газеті "Літературний вісник". У цій роботі письменник торкнувся тем і проблем, близьких тим, що вже були у Лю Сінью, але йому вдалося ще яскравіше змалювати зіпсовані душу і розум, абсолютно "дикий" хід думок і почуттів тих людей, які пройшли і пережили Культурну Революцію. Надалі в цьому ж напрямку працювали такі автори, як Лян Нань, Лу Сючжень, Лі Тао та інші.

Разом з тим вже тоді позитивно оцінювали тих письменників, які в своїх творах стали приділяти більше уваги збереженню національної специфіки. Їх протиставляли авторам, які почали наслідувати «Західним модерністам». Для того щоб яскравіше зображати нову атмосферу в країні, їм рекомендували творчо використовувати гасло, що пропагандувалося десятиліттями «ставити іноземне на службу Китаю, ставити давнє на службу сучасності» [4, 126].

До середини 80-х рр. багато прогресивних літераторів намагалися не просто реалістично описати жахи недавнього минулого, а проаналізувати явища, що зберігалися в китайському суспільстві, які заважали руху країни вперед. Спостерігається розквіт художньої публіцистики. Н. В. Турушева зазначає, що цей новий для китайської літератури жанр викликав великий інтерес у читачів, тому що вперше за довгі десятиліття письменникам була надана можливість торкатися недоступних їм раніше тем, говорити правду про ті проблеми, які вони спостерігали в сучасному Китаї [4, 128].

Серед публіцистів яскравим представником був письменник Лю Біньянь. У своїх нарисах він прагнув не тільки описати складні процеси, які протікали в країні, але і знайти причини, які гальмують її розвиток. Причини ці він бачив в

корупції адміністративних і партійних посадових осіб, що прийшли до влади в роки «культурної революції». Саме вони, на думку Лю Бін'яня, все ще протидіють новому курсу, спрямованого на поліпшення життя народу, і перешкоджають створенню сприятливого середовища для проведення модернізації в Китаї [1, 353]. У документальній повісті «Люди і перевертні», в нарисі «Вічні заслуги, вічні гріхи» та інших творах автор яскраво проілюстрував, що все ще сильно діють установки і гасла «культурної революції», які допомагають деяким кадровим робіткам творити беззаконня і самоуправство [4, 128 –129].

«Література шрамів» включає в себе кілька напрямків: «сільські», «міські» і «дитячі шрами». У всіх трьох показуються схожі проблеми, тільки розкриваються вони трохи по-різному, використовуються різні декорації, і у всіх ставиться одне центральне питання: як жити далі? Незважаючи на смислову глибину і емоційність цих напрямків, багато критиків сходяться на тому, що естетична цінність цих творів невелика: звичайний, майже примітивний сюжет, лінія розповіді обривиста, а критика груба і неприкрита. Але в той же час вони вказують, що на те були свої причини: по-перше, гостра необхідність виговоритися (форма викладу у цьому випадку не грала жодної ролі) і, по-друге, зниження загального рівня естетичного сприйняття в Китаї [2].

З великими труднощами входила в літературу навіть часткова правда про пережите країною і народом. Це мало велике значення для самої літератури, для її відносин із суспільством і для суспільства в цілому. Відновлювалася довіра читачів до письменників, підвищувався престиж письмового слова, яке дискредитувало себе раніше через безсоромні наклепи і лестоці, постійне перетворення чорного в біле і навпаки, повну байдужість до народних запитів. Відроджувалася громадянськість літератури. Письменники знову почали відчувати себе потрібними людям, їх думки і емоції, їх бачення життя стало знаходити все більш активний відгук. В. Ф. Сорокін писав: «Склад письменницьких рядів помітно змінювався: серед підписів під розповідями і віршами поряд з безліччю нових імен стали частіше зустрічатися знайомі не одне десятиліття імена майстрів слова, яких прирекли на мовчання політичні кампанії маоцзедуновських часів» [3, 24]. Поступово китайське суспільство приходило до спокійнішого осмислення свого минулого. Автори прагнули до опису історичних процесів в країні, до відбиття життя реальної людини і її долі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Делюсин Л. П. Китай в поисках путей развития/ Л. П. Делюсин – М. 2004 . – С. 353
2. Ивлев Л. А. Десять абзацев о “литературе шрамов” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov/>
3. Сорокин В. Ф. Литература и искусство КНР 1976 – 1985/ В. Ф. Сорокин. – М. : Наука, 1989. – С. 4 – 25
4. Турушева Н. В. Современная китайская литература как отражение социальных процессов в КНР/ Н. В. Турушева// Вестник Томского государственного университета – 2014. – №383 – С. 126 – 131

Я. О. Дудар, В. В. Селігей

МІФОЛОГІЧНІСТЬ ЯК ПРОВІДНА РИСА ЗРІЛОЇ ПРОЗИ ОЕ КЕНДЗАБУРО

У творчості Ое Кендзабуро (大江健三郎) актуалізована характерна для «ватакуші шьосецу» (私小説) семантика кризи. Як зазначає Іто Сей (伊藤 整), ця поетико-семантична складність «ватакуші шьосецу» формується шляхом самоспоглядання, занурення у свої душевні переживання [7].

Необхідною умовою (або навіть атрибутом) буде свідомо або вимушено ізоляція і замкнутість соціальних зв'язків на найближчих людях. Успадковану «ватакуші шьосецу» фіксацію на одному образі — собі, або «реалізм для себе» бере з японської художньої традиції зачарованості суб'єктивною реалістичністю власних почуттів, яку помічають як японські (Каратані Коджі, 柄谷 行人), так і зарубіжні (Фенолоза) дослідники. Це є найцінніша особливість художнього мислення для читачів творчості Ясунарі Кавабата, Морі Огай, Нацуме Сосекі. Автори жанру випробували на собі в тій чи тій мірі неприйняття, переслідування або відторгнення японським літературним світом, що змусило їх самоусунути-ся, і цю ситуацію вони згодом перенесли на своїх героїв.

Характерні для творів Ое особливості: самозанурення, яке переростає у зачарованість суб'єктивною реальністю власних почуттів, пов'язаних з темами смерті, самоізолюваності, творчої кризи, гротескним реалізмом, неоміфологічністю – зображення їх відкривають нові перспективи для розгляду романів Ое у контексті теорії пізнього стилю. В рамках цієї статті пропонуємо зупинитися на

неоміфологічності, як характерній рисі зрілого етапу творчості, а точніше у романі «Футбол 1860 року» (万延元年のフットボール, 1967) [5, 6].

Ое починає застосовувати поетику міфологізації до селища на острові Шікоку, з його історією та міфами, яке набуває рис Аркадії, та стосовно образів братів Міцу та Такаші [3], котрі перетворюються на прототипи свого прадіда та його брата. Сама композиція є не характерною для японської літератури того часу і є двома віссю – горизонтальну (оповідання) і вертикальну (зв'язок між двома епохами). Тут простежується вплив праць Ю. Лотмана «Про мистецтво: Структура художнього тексту» і М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу» [4, 1].

Автобіографічний мотив є основою поетики міфологізації. Селище Осе на острові Шікоку осмислено Ое як міфологізований простір рідної місцини письменника. Його батько помер, коли йому було 9 років. Мітіко Вілсон (Michiko N. Wilson) цитує інтерв'ю, в якому письменник розповідає, що після цієї трагедії сім'я потрапила в ізоляцію, що відбилося на його стосунках з однолітками в школі і за її межами [6].

Дитиною він часто втікав в ліс, де відчував себе у безпеці. Недивно, що багато героїв його романів вибирають той же шлях позбавлення, точніше ігнорування проблем. Іншим важливим моментом є фольклор, який він увібрав з оповідань мами і бабусі. Це були історії по прадіда та його войовничого брата, котрого спіткала поразка під час селянського повстання; розповідь про незнищенність головного будинку та коморі і т.д. Дослідниця відмічає, що це зіграло важливу роль в побудові власного світу — селища з його віруваннями та героями, в яких оживають старі легенди.

Неоміфологізм Ое у більшості випадків майже неможливо відрізнити від магічного реалізму, так як ми не тільки вбачаємо зміни в образах головних героїв, але елементи фольклорного збагачують реальність оповіді [2].

Автор говорить через настоятеля храму, який дає інтерпретацію поведінки односельців по відношенню до селянки Дзін (ジン): «Завдяки випадку у той час вони доручили свої релігійні надії тій односельчанці, що несподівано погладшала до сотні кілограм. У Дзін ожиріння (хвороба), але співвітчизники вірять в деяку божественну природу її страждань і шукають в цьому таємний сенс. Людина, як Дзін, незрозуміло чому охоплена безнадійною хворобою, хіба не вівця в дар богам, яка бере на себе розплату за усі біди жителів долини?» [8]. Спокута як вона є, дарунок богам — все це відноситься до Шінто. В буддизмі відсутнє поняття «гріха» і «спокутування» як такого відповідно. Тут Ое акцен-

тує увагу саме на найдавніших віруваннях, що з'явилися в Японії першими, і які продовжують існувати в далекому і майже ізольованому селищі на Шікоку. Такий парадокс може слугувати засобом зображення проблеми протистояння Сходу та Заходу: глобалізація, індустріалізація та інші процеси котрі заповнили західний світ витісняють традиційні японські вірування та міфологічні уявлення. В своєму романі Ое навпаки, намагається оживити минуле, як буде зрозуміло з подальшого аналізу.

Розмова про Дзін викликає у Такаші спогади про Гі, якого називали божевільним (ギー という 気狂い), а Міцу він запам'ятався як Відлюдник Гі (隠遁者ギー). Така відмінність поглядів характеризується протиставленням гротескного і релігійного, міського і сільського. Відлюдництво пов'язане в Японії з представниками буддійськими шкіл ямабуші (山伏) і міфами Шінто про тенгу (天狗) [10, 13].

Якщо перші жили переважно в горах і займалися спогляданням природи і бойовими мистецтвами, то міфічна істота мешкає в лісах, захищає їх разом з храмами. Згодом ці тенгу прийняли вигляд ямабуші. Міцу розповідає, що в долині були діти, які знали перекази (伝説) про Гі. А деякі жителі думали, що це дух\привид (お化け), який вдень спить, а вночі обходить долину [9].

Наступним епізодом є розмова, в якому Такаші запитує Нацу, чи уміє вона свистіти. Але саме Міцу розповідає, що у місцевих жителів є повір'я: «Якщо свистіти вночі, то з лісу вийдуть мамоно» [8]. «Мамоно» (魔物) це злі духи, «йокай» (妖怪), до яких відносяться «бакемоно» (化け物). Але Міцу говорить, що бабуся стверджувала, ніби вийде «чьоосокабе» (チョウソカベ). Примітно, що Чьоосокабе — це древній самурайський рід, що виник в епоху Хейан (平安時代), що програв в Сенгоку (戦国時代、1467-1573 pp.). Був знищений під час спроби повалити сьогунат Токугава (徳川幕府) в 1614-1615 pp. Відомий тим, що хотів завоювати увесь острів Шікоку [12]. Ніхто з тих, що беруть участь в розмові не згадав, що ця не якась міфічна істота, а дуже відомий і реально існуючий самурайський рід. Мабуть, автор хотів показати, як сталася зміна в сприйнятті звичайних людей Шікоку історичних подій: самураї, що хотіли захопити їх край, стали злими духами і перевертнями. Це ще один приклад того, як протиставляється решті світу мікрокосм Ое.

Нез'ясовне прослизає в оповідання без яких-небудь культурних відсилань, іноді тільки ледве уловимим штрихом. Прикладом може служити сцена, коли Міцу заходить в комору, де вже його дружина і брат. Він ударяється головою, і Такаші насміхався: «Міцу, ти коли приходиш в місце де Нацу-тян з іншим чо-

ловіком — б'єшся головою об стіну і після спокійно чекаєш?! Чудовий чоловік для прелюбодія!» [8]. Він помітив, що і дружина і брат збуджені. І тут сталося нез'ясовне: «здалося, ніби ледве помітною луною вимовлене братом «прелюбодій» відгукнулося в районі балок даху амбару». Думку про можливу зраду Міцу відкинув відразу ж, переконавши себе в тому, що після народження хворої дитини увесь потяг у них обох пропав. Відмітимо, що слово для позначення «відлуння» Ое використовує «кодама» (コダマ), яке пишеться катаканною, як і вищезгаданий «ч'осокабе». «Кодама» — це дух за віруванням Шінто, який живе в деревах, і головною рисою його присутності є «затримана» луна, як в романі [11]. Забігаючи вперед відмітимо, що «кодама» попереджає Міцу про те, що брат і дружина дійсно перелюбки. Міцу заперечує не лише сумніви по відношенню до дружини, але і саму луну, вважаючи, що йому здалося. Він відкидає вірування Шікоку, зрікається своїх коренів і, можливо, тому з ним трапляються одне нещастя за іншим.

Місцеві жителі, зображені Ое, виглядають дуже дивно і незвично: огрядна Дзін, її хворобливі діти, чахлий чоловік; ватажок місцевої молоді з дивним обличчям та інші — усі вони частина села і складають єдиний мікрокосм. Поетика роману «Футбол 1860 року» позначена рисами гротеску, магічного реалізму та міфологізації. Віддалене селище на Шікоку має свої звичаї, вірування і навіть духів. Міцу зі своїми супутниками потрапляє в цей світ, який їх відразу ж поглинає. Самі того не відаючи вони міняються під його дією. Негативні ці зміни або позитивні — автор не говорить, він лише показує нам що відбувається. Селище, що живе за віруваннями Шінто, протиставляється решті світу — з його технологіями, проблемами, самогубствами і іншими нещастями.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
2. Пудовочкина Н. Е. Неомифологизм в художественной культуре США XX в.: На материале произведений У. Фолкнера и Дж. Апдайка [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://goo.gl/vPDHAF>
3. Claremont Y. The Novels of Oe Kenzaburo [Електронний ресурс] / Yasuko Claremont. - Routledge, 2008. - Режим доступу: <https://goo.gl/XPGXeB>
4. Isherwood C. Beyond the boundaries: Center/periphery discourse in Oe Kenzaburo's Dojidai Gemu & Wti Ihimaera's The Matriarch [Електронний ресурс]

- / Christopher Isherwood // New Zealand Journal of Asian Studies. - 2003. No. 5. - Режим доступу: <https://goo.gl/01Ivwv>
5. Napier S. J. Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo [Електронний ресурс] / Susan Jolliffe Napier. - Harvard Univ Asia Center, 1995. - Режим доступу: <https://goo.gl/awosKa>
6. Wilson M. N. The Marginal World of Oe Kenzaburo: A Study of Themes and Techniques [Електронний ресурс] / Michiko N. Wilson. - Routledge, 2016. - Режим доступу: <https://goo.gl/ybAAy9>
7. 伊藤整 小説の方法・小説の認識 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://goo.gl/7pXcEH>
8. 大江健三郎 万延元年のフットボール [Текст] / 大江健三郎. - 講談社, 1988. - 262 ページ
9. お化け [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://goo.gl/7UF3cr>
10. 山伏 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://goo.gl/v77GtH>
11. 木霊 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://goo.gl/PZZYaX>
12. 長宗我部氏 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://goo.gl/kvyuyb5>
13. 天狗 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://goo.gl/Dr4WBF>

В. О. Івченко

ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ АФРОАМЕРИКАНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ ТОНІ МОРРИСОН «ДЖАЗ»

Останнім часом через значні та швидкі зміни сучасного соціального простору, які пов'язані з процесами глобалізації, в гуманітарних науках відбувається зростання спроб осмислення проблеми ідентичності у сучасному соціумі. Проблему ідентичності досліджували багато науковців, зокрема Е. Еріксон, А. Гоулднер, Ч. Тейлор, З. Бауман, Е. Фромм, П. Гнатенко, В. Павленко та інші. Сучасне використання поняття ідентичності було введено в обіг у соціальній психології Еріком Еріксоном та Алвіном Гоулднером у середині минулого століття. Поняття відсилає до таких спільних характеристик людей, як раса, етнічність, національність, гендер, релігія, і відображає переконання, що на формування ідентичності кожної особистості глибоко впливають соціальні риси. Термін «ідентичність» виражає ідею постійності, тотожності, спадковості індивіда і його самосвідомості [4].

Темою моєї роботи є дослідження афроамериканської ідентичності в романі Тоні Моррісон «Джаз». Мета цієї роботи – дослідити лексико-стилістичні засоби створення афроамериканської ідентичності в романі Тоні Моррісон «Джаз».

Якщо розглядати національну ідентичність, то вона не є вродженою. Вона виникає з набутого усвідомлення спільності культури, історії, мови з певною групою людей. Національна ідентичність може бути багаторівневою і складною. Вона пронизує життя індивідів та спільнот майже в усіх сферах діяльності, в тому числі вона проявляється і в літературі, адже расова проблема завжди була ключовою в афроамериканській літературі, а питання ідентичності залишається найважливішим для всіх поколінь афроамериканських літераторів. Самоідентифікація для героїв афроамериканської літератури представляла собою болючий процес, так як пошук себе для чорного американця асоціювався з психологічними і фізичними травмами. Яскравим прикладом зображення афроамериканської ідентичності в літературі є роман сучасної афроамериканської письменниці Тоні Моррісон «Джаз», який вийшов в США в 1992 р. і відразу ж став бестселером. Цей роман – це сприйняття світу через джаз, це нова мова та стиль, подібний джазовій імпровізації.

Сюжет роману зображений вже у першому абзаці, зводячи сюжетну лінію до головної події, – вбивство Джо Трейсом своєї вісімнадцятирічної коханки – довкола якої розгортаються і з якою пов'язані всі інші: «Sth, I know that woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue. Know her husband, too. He fell for an eighteen-year-old girl with one of those deep-down, spooky loves that made him so sad and happy he shot her just to keep the feeling going...» [6, 2].

Одним із важливих моментів цього уривку є циклічність, яка притаманна джазовій естетиці, – уривок починається і закінчується мотивом пташок, який у процесі оповіді ще буде зустрічатися не раз, таким чином слугуючи своєрідним джазовим рифом, що у музичній термінології означає коротку ритмічну фігуру як супровід до сольної імпровізації.

Пташки в клітці також мають символічний характер, адже птахи природжені літати та бути вільними, а коли їх поміщують у клітку, їх позбавляють волі та свободи. Таким чином, пташки в клітці символізують рабство та поневолення афроамериканців. Коли Вайолет випускає пташок з клітки, вона посиляє їх в небезпеку, але також вона дає їм відчуття силу польоту та свободи. Коли поневолені афроамериканці були звільнені в кінці Громадянської війни, їм було дозволено вийти на свободу, але післявоєнний Південь був все ще ворожим се-

редовищем для них, тому тисячі чорних людей вирушили на північ в пошуках менш расистського клімату. Це переселення отримало назву Велика Міграція (Great Migration).

В романі Т. Моррісон присутні численні ретроспективні наративи, спогади головних героїв, кожен із яких розповідає свою історію та демонструє власний погляд на одні й ті ж самі події. Така оповідна манера Тоні Моррісон руйнує канон традиційного наративу, створюючи, натомість, джазову поліфонічність, для якої характерні принципи децентрації та деієрархізації. Відтак, роман Моррісон «Джаз» можна віднести до літературного джазу.

Джаз і блюз, разом з іншими жанрами афроамериканської музики, розвивалися в єдиному руслі становлення афроамериканської ідентичності через створення оригінальних засобів самовираження. Джазу властиві внутрішня напруга і суперечності – між расовою ідентичністю і мультинаціональною культурою, між традицією і запозиченням, традицією і імпровізацією. І саме тому застосування джазової естетики до розуміння афроамериканської літератури здається багатьом англomовним дослідникам природним і логічним [2].

Тоні Моррісон детально описує персонажів твору, аби найкраще розкрити їх у певних ситуаціях, навіть, імена героїв підібрані не просто так і мають певне значення. Авторка використовує антропоніми саме для того, щоб виразити національну ідентичність в романі, адже персонаж художнього твору, виступаючи як модель мовної особистості, прагне досягнути власне «я» через своє ім'я і через ставлення до нього оточуючих його героїв. Антропонімічна ідентичність персонажа в процесі становлення і формування відображає його внутрішні зміни і зумовлює його поведінку. Так, Джо Трейс вибирає собі таке прізвище через те, що його прийомна мати сказала йому, що його батьки зникли без сліду («disappeared without a trace»). Також, Джо провів більшу частину свого дитинства, а потім і доросле життя, шукаючи свою біологічну матір. Він знайшов шлях, яким вона могла слідувати і сам слідує тим шляхом. Крім того, він простежує шляхи, якими рухається Доркас по місту Нью-Йорк, коли він хоче знайти її. Отже слово «trace» надає герою певних значень, зокрема значення відстеження (tracking) та пошуку, полювання (hunting). Отже, Джо, вихований мисливцем, залишається мисливцем й у місті, він вміє читати сліди і бачити доріжки.

Вайолет дають прізвище «Violent» після того як вона прийшла з ножом на похорони Доркас: «The woman people called Violent now because she had tried to kill what lay in a coffin». Взагалі в романі не раз порушується тема насильства, але Моррісон протягом твору розкриває причини цього насильства. Письмен-

ниця пояснює чорне насильство міста фізичним та психологічним насильством, яке панувало по відношенню до раси в цілому. Вона переплітає натяки на расове насильство в своїй історії з нейтральним тоном, який дає змогу історичним фактам говорити самим за себе.

Голден Грей (син Віри Луізи Грей) має таке ім'я через те, що він наполовину чорний і наполовину білий, а також має золотаве та сяюче кудряве волосся. Його прізвище – це алюзія, яка вказує на його змішане біле та чорне батьківство. Голден Грей існує тематично для того, щоб вказати на абсурдність расизму. Він – міжрасовий і якби він був більш темного кольору шкіри, то він був би народжений рабом. Натомість він приймав три ванни в день і мав свого власного раба – бабусю Вайолет. Тому, коли Голден Грею повідомили, що його батько є чорним, у нього виникає криза ідентичності і він йде на пошуки свого батька.

Ще одним яскравим прикладом зображення афроамериканської ідентичності в романі є опис міста. Взагалі тема міста є дуже важливою для роману. В романі Нью-Йорк називають Містом (The City), бо Місто у цьому романі і в американській культурі взагалі – це завжди Нью-Йорк, в якому поєднано безліч доль та різні культури. Нью-Йорк – це не просто фон, на якому розгортаються події, це особливе культурне і соціальне середовище, а також самостійний персонаж зі своїм характером і волею. В історичній і культурній ретроспективі Нью-Йорк став місцем тяжіння і створення доль багатьох афроамериканських переселенців з усієї країни. Місто для афроамериканців просякнуте музикою і музика заміщує певні недоліки мови і стає особливим способом ведення оповіді, відновлення внутрішньої цілісності і вираження почуттів. Для молодого подружжя Джо і Вайолет, переїзд до Нью-Йорка означав відрив від власного коріння, що призвело до надзвичайного загострення відчуття самотності персонажів у чужому просторі міста.

Отже, афроамериканська література пройшла довгий і тернистий шлях від доколоніального періоду до наших днів та зазнала значного впливу з боку соціально-історичного розвитку і технічного прогресу. Твори афроамериканської письменниці Тоні Моррісон – це яскравий приклад зображення афроамериканської ідентичності в літературі. В романі «Джаз», в основі якого лежить зображення національного африканського фольклору, Т. Моррісон змінює існуючі американські літературні канони, зображуючи згубний вплив міжрасових протиріч. Африканська фольклорна традиція та легенди афроамериканців складають основу літературної творчості письменниці, завдяки використанню естети-

ки інших видів мистецтва. Так, в романі Т. Моррісон використовує безліч лексико-стилістичних засобів для зображення національної ідентичності афроамериканців, таких як джазова поліфонічність, використання антропонімів, символів тощо.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гарагуля С. И. Антропонимическая прагматика и идентичность индивида (опыт системного описания личных имен в США): автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра филол. наук. : спец. 10.02.04 / С. И. Гарагуля. – М., 2009. – 27 с.
2. Полищук Н. А. Литературный джаз как нарративная и экспрессивная стратегия американской литературы (на примере творчества Тони Моррисон) / Н. А. Полищук // Вестник Удмуртского университета. История и филология. — 2010. — Вып. 4. — С. 104–110.
3. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Пер. з англійської П. Таращука. — К.: Основи, 1994. — 224 с.
4. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Эрик Эриксон ; пер. с англ. В. И. Ривош, А. М. Прихожан, А. Д. Андреева – М. : Прогресс, 1996. – 340 с.
5. Stein Karen F. Reading, learning, teaching Toni Morrison / Karen F. Stein // *Confronting the text, confronting the world.* – 2009. – Vol. 10. – P. 196.
6. Jazz online. Toni Morrison [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.go2reads.com/jazz-online-toni-morrison

А. В. Ісаєва

СВОЄРІДНІСТЬ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ РОМАНУ О. ВАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»

XX століття завдяки бурхливому розвитку науки і техніки стало часом створення і розвитку нових синтетичних видів мистецтва. Це час становлення кіно, зароджується телебачення, комп'ютерна графіка, і з кожним днем науковий прогрес породжує нові види мистецтва. Поява кожного з них змінює внутрішню структуру системи мистецтв і взаємовідносини між наявними видами мистецтв. Особливе значення при цьому набуває проблема художньої взаємодії різних видів мистецтв. Одне з найяскравіших і найважливіших явищ такого роду взаємодія літератури і кіно в процесі екранізації літературних творів.

Кількість екранізацій роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» сягає 30. Причому потенціал такої різноманітності трактувань закладений насампе-

ред в самому романі. На думку літературного критика А. Кисельової, «з вайльдовського роману можна зробити маніфест сучасному мистецтву («Будь-яке мистецтво абсолютно марне»), трагедію про ілюзорність світу («Того, у що твердо віриш, в дійсності не існує») і навіть містичний хорор» [2, 44-45].

Найбільш відомими вважаються екранізації 1945 та 2009 років.

При створенні екранізації можливі складнощі, що викликають розбіжності з твором: обмеженість стрічки у часі (1,5-2 години); особливості візуального мистецтва, що не притаманні літературі; національний та особистий характер режисера; вплив ідеології, що панує у час створення екранізації; складність самої філософії Вайльда; різноманітність жанрів, доступних для створення кіноінтерпретації та ін. Через всі ці особливості всі кіно-варіації відрізняються один від одного ідейним змістом, стилістично та за жанрами. Відрізняється й інтерпретація образів героїв роману. Нижче ми розглянемо особливості втілення образу головного героя – Доріана Грея – у найвідоміших кіноінтерпретаціях твору.

Образ Доріана Грея, створений О. Вайльдом. З портрета героя, що описаний Оскаром Вайльдом, перед нами виникає юнак божественної, аполонівської краси з відбитком чистоти та невинності («Yes, he was certainly wonderfully handsome, with his finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the candor of youth was there, as well as all youth's passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world» [6]).

Образ Доріана Грея – це фігура двоїста. У ньому поєднуються тонкий естет і романтик та порочний, безжалісний злочинець і розпусник. Ці дві протилежні боки його характеру перебувають у постійній боротьбі один з одним. Аполонівське в Доріані – це його первинна краса та божественна гармонія зовнішнього та внутрішнього. Однак по мірі входження в новий світ, під впливом ідей нового гедонізму, в ньому пробуджуються протилежні інстинкти: тривога, сумнів, збентеження, дикий розгнущаний вихід людських інстинктів.

Розглянемо **особливості створення візуального образу Доріана Грея в найвідоміших кіноінтерпретаціях роману**, їхні відмінності та спільні риси.

Одна з перших екранізацій – російський німий чорно-білий кінофільм 1915 року довжиною у 6 годин під режисурою В. Е. Мейерхольда. С. Гінзбург писав, що у фільмі «вперше в російській кінематографії естетизувався порок». Цікаво, що роль головного героя у фільмі виконала жінка, талановита молода акторка Варвара Янова, яку високо оцінив художник-постановник фільму: «От

здорово! Не Янова, а молодий фавн» [4]. На жаль, зовнішній вигляд Доріана у цьому фільмі відомий тільки з однієї фотокартки сцени, адже ця картина не збереглася, у Державному центральному музеї кіно (м. Москва) є лише 14 кадрів з неї, які знаходяться у закритому доступі [3].

Одна з найяскравіших екранізацій роману Вайльда "Портрет Доріана Грея" з'явилася в далекому 1945 році. Режисер та сценарист фільму Альберт Левін, намагався буквально дотримуватися роману, не вносячи в сюжет практично ніяких змін. Таким чином, вийшла добротна і, в той же час, завдяки акторам і операторській роботі, цікава екранізація. До речі, фільм був удостоєний премії "Оскар" за операторську роботу. У фільмі 1945 року роль Доріана Грея зіграв американський актор Херд Хетфілд, і ця роль стала визначною для нього. Образ головного героя фільму зовнішньо відрізнявся від вайльдового. Це інтелігентний темноволосий юнак (режисер відходить від аполонівського образу) із карими очима, його обличчя здається серйозно-зосередженим, але й водночас наївним. Цими деталями створюється образ головного героя, який з перших кадрів справляє враження людини надзвичайно манерної, непідвладної впливу розпусти.

Значні суспільні та політичні зміни, які відбулися упродовж 1950-х рр., викликали появу нового покоління кінематографістів, які дебютували переважно після 1958 р. Для фільмів "нової хвилі" характерними були змішування різних стилів у рамках однієї кінокартини, відсутність лінійної хронології викладу, спонтанність та імпровізаційність гри акторів. Фільм Массімо Далламано «Доріан Грей», створений у 1970 році, знятий в колаборації ФРН з Італією, уособлює новий погляд на кіноінтерпретацію літературного твору. Зокрема в цьому кінофільмі режисер дещо відходить від вайльдового сюжету, змінюючи хронологію подій. До того ж, Далламано поміщає свого героя в шестидесяті роки 20-го століття, в розгульне життя вищого соціального кола. При всіх змінах у сюжеті режисер створив образ головного героя, максимально наближений до літературного. Образ Доріана Грея в даній відеороботі – це саме дивовижної краси юнак «з ніжними обрисами ясно-червоних уст, чистими блакитними очима, злотистими кучерями» [1, 25]. Роль головного героя зіграв Хельмут Бергер, якому на той час було 26 років. Цікаво, що за жанром це трилер/фільм жахів, і візуальний образ Доріана цілком відповідає особливостям жанру, адже окрім витонченої зовнішності, юнак наділений надзвичайним виразом обличчя, що від дитячо-довірливого на початку згодом набуває саркастичних та гордовитих рис. Отже, у порівнянні з фільмом 1945 року, створеним режисером А.

Левіним, де в образі Доріана ми бачимо лише натяк на демонічне начало його душі, в цій кіноінтерпретації вже більш відчутний контраст світлого й темного в душі героя, більш чіткими стають зміни у його образі протягом розгортання подій. Тут дві сторони Доріана зіштовхуються настільки інтенсивно, що це не може не створювати емоцію страху.

Останню екранізацію було представлено в 2009 році у Великобританії режисером Олівером Паркером, вона являє собою своєрідну режисерську інтерпретацію роману, доповненого та модифікованого кіноверсією. Доріана Грея зіграв Бенджамін Томас Барнс, відомий молодий актор, наділений яскравою зовнішністю. Образ головного героя у фільмі відрізняється від книжкового зовнішньо – він має темне волосся та чорні очі. Порівняно з кіноверсією 1945 р., в якій герой має схожі риси – це темноволосий юнак із карими очима, – у фільмі 2009 року дуже відрізняється враження, що справляє він своєю манерою поведінки; до того ж, ми помічаємо великий контраст між його наївно-юнацьким виразом обличчя на початку фільму та цинічно-зверхнім у фіналі. Окрім цього, у сучасній кіноверсії в Доріані значно, а може навіть і занадто, переважають розпуста та безрозсудність.

Тож ми бачимо, що кожна епоха, кожна країна, кожен режисер і навіть кожен актор створює нове неповторне втілення образу Доріана Грея.

Таким чином, очевидним є факт, що інтермедіальні можливості роману невичерпні, і кожна нова екранізація, алюзія чи сюжетне запозичення по-своєму розкриває потенціал твору.

Це переконує в тому, що фільм, створений в результаті екранізації літературного твору, являє собою новий художній твір. Текст у процесі його екранізації піддається своєрідному перекладу, в результаті чого набуває іншої (візуальної) характеристики. Тож можна сказати, що кількість екранізацій роману О.Вайльда дорівнює кількості нових поглядів на роман, а в деякому сенсі й кількості нових творів кіномистецтва з єдиним сюжетом в основі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Вайльд Оскар. Портрет Доріана Грея: Роман: Для ст. шк. віку / Пер. з англ. та прим. Р. Доценка; – К.: Школа, 2003. – 255 с.
2. Киселева А. «Дориан Грей» о страстях и пороках / Киселева А., Варюхина Л. // Наша молодежь. — 2015. — №21. — С. 44-45

3. Левицкий А. А. Забытая страница. Публикация, предисловие и комментарии А. В. Баталиной // Киноведческие записки. – №70. – С. 35-85
4. Левицкий А. А. Рассказы о кинематографе [Текст]. – М. : Искусство, 1964. – 248 с.
5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 576 с.
6. Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray / Zillmann Publishing / Livezeni, 2016 – 180 p.

Н. В. Ісабекова, А. В. Тараненко

КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ ПОРТРЕТНОЇ ДЕТАЛІ У ТВОРАХ ЗБІРКИ БОРИСА ХАРЧУКА «ШКОЛА»

Б. Харчук належав до тих письменників, які прагнули при збереженні зовнішньої об'єктивності розповіді опосередковано скеровувати читацьке сприйняття. І випадкові, як здається на перший погляд, деталі допомагають розкрити глибокий сенс прочитаного. Для Б. Харчука головним завданням творчості була потреба передати історію життя звичайних людей. Він справедливо акцентував, що коли «письменник володіє словом – надбанням духу і святая святих свого народу, він повинен виступати не лише від свого імені: кожним своїм подихом, помислом і поступом він утверджує народ, відчуваючи свою відповідальність. Його любов, віра і надія – земля людей» [2, 3].

Проза Б. Харчука свого часу була в центрі досліджень таких науковців, як В. Брюховецький, О. Василишин, С. Гречанюк, І. Дзюба, В. Дончик, А. Кравченко, В. Мельник, М. Слабошпицький, П. Сорока, І. Співак, Л. Тарнашинська та ін. Окремих студій, присвячених вивченню своєрідності портретних деталей на матеріалі творів збірки «Школа», немає, тому вважаємо нашу статтю актуальною.

Б. Харчук у своїй прозовій спадщині не намагався зробити описи персонажів багатослівними й розлогими. Ключовим засобом творення образів нерідко була художня деталь. Декілька влучних слів сприяли художньому виокресленню характеру героя, його психології. Відомо, що одним із різновидів художньої деталі є портрет – особливий засіб характеротворення, типізації й індивідуалізації персонажів. Маючи за основний предмет художнього зображення взаємодію людини з довкіллям, письменники розкривають зміни зовнішнього вигляду героїв у конкретних ситуаціях, у взаєминах між ними. Портрет у

художньому творі завжди був у колі дослідження літературознавців, оскільки він «ґрунтується на загальній закономірності, згідно з якою внутрішні психічні стани людей відбиваються в міміці, пантоміміці, динаміці мовлення» [1, 562].

Обрану для аналізу книгу Б. Харчука «Школа» відкриває однойменне оповідання. Знайомлячи нас із головною героїнею, автор говорить про її ім'я: «Там і досі живе Настя, яку теж усі називають Буквою...» [3, 6]. Припущення про причини появи нового імені читачеві можна зробити лише в кінці твору. Насамперед Настя разом зі своїм чоловіком сподівалися, що скоро в їхньому селі збудують школу і їхній син матиме змогу навчатися. Ім'я Буква розкриває онтологію життя головної героїні: дитина повинна бути освіченою. З іншого боку, значення такого імені – це історія жінки, лише одна крапля серед безмежного моря трагічних та сумних історій на тогочасній Україні. Письменник, безумовно, знав про них, адже був безпосереднім очевидцем непростого лихоліття Другої світової війни. Таким чином, Буква – це лише виокремлення особистості серед натовпу інших «букв», які теж були маленькими та незначними осередками суспільства, але боролися за мрію і справедливість до кінця. Проте трагічні події війни все змінили. Чоловіка, а потім сина й онуку було вбито. Б. Харчук акцентує увагу на неписьменності голови сім'ї: «Коли подавалася команда: «До зброї!» – він хапав свою гвинтівку з козлів, вгадуючи її не по номеру, а по зеленій ниточці, прив'язаній до кульки затвора...» [3, 6]. Чоловік був неосвіченим через відсутність можливості здобути знання: «<....>...звідти пішли перші друковані книги нашого народу, та не нам до рук...» [3, 7]. Тому навчання сина стало для нього самоціллю й надзавданням. У тексті актуалізовано питання досягнення своєї мети. Чоловік не встиг здійснити мрію, проте син продовжив справу батька, за що і був заарештований. У в'язниці герой твору отримує ім'я – Тисячний. Як і в матері, воно має кілька значень: по-перше, таким був його арештанський номер, по-друге, «не перевелася» плеяда борців за майбутнє, за мрію, тобто знову виокремлення з натовпу звичайної людини зі шляхетними пориваннями, яка залишається непокірною навіть перед високопосадовцями. Сім'я Насті лише у третьому поколінні змогла дійти до перемоги, коли праонуку повели до першого класу. Минуле й майбутнє протиставлено в образах бабусі та її праонуки: перша «сама стала чорна, як земля» [3, 7], а інша – «з великим білим бантом у білявих косах» [3, 9]. Кольори скорельовано з минулим, у якому простий селянин не мав змоги навчатися, отримувати освіту, і майбутнім, де в людини змалечку формується зовсім інший світогляд.

У повісті Б. Харчука «Йосип з гроша здачі» також художньо увиразнено питання освіти сільських дітей. Батько головного героя ніколи не був веселим, постійно в нього були якісь турботи: «Його похмуре обличчя кривиться в прикрій усмішці...» [3, 11]. Він вагався, чи потрібно віддавати сина на навчання, оскільки вдома потрібна допомога, а грошей на школу не вистачає. Портретна деталь «похмуре обличчя» розкриває психологічний стан героя: він сумнівається у виборі правильного рішення, боїться помилитися, не знає, чим пожертвувати в цій ситуації. У його душі відбувається боротьба між обов'язками батька і господаря. Прикра усмішка з'являється через почуття провини перед дружиною й сином. Епітет «прикра» підкреслює й безсилість, безпорадність чоловіка. Мати в уяві хлопчика, незважаючи на всі негаразди та проблеми, завжди була добра, а її голос «тихий, ласкавий». Використані епітети увиразнюють наявність у жінки внутрішнього стрижня, який не давав змоги морально зламатися, зіпсувати сину швидкоплинне дитинство, яке було наповнене нещастям і сльозами. Вона весь час знаходила в собі сили навіть увечері після тяжкої праці посміхнутися хлопчику, сказати теплі слова. Вони були підтримкою для нього. Проте часу на себе в жінки зовсім не залишалося: «Зняла свою білу хустину, кинула в балію. Сплутані коси впали на спітнілу шию...» [3, 46]. Про всі біди й нещастя жінки зрадливо «говорили» очі: «Чорні брови, смугляве лице, запечалені очі...» [3, 50]. Емоційного забарвлення надає лексема «запечалені». У такий спосіб передається неспокій душі, постійне хвилювання. Ознакою тяжкого життя є «зморшки на обличчі, – ці виразні сліди одвічного горя і мук, яких натерпілася досхочу...» [3, 50]. Передчасна поява зморшок – фіксація багаторічних внутрішніх хвилювань про дітей, про родину загалом. Саме турбота про їжу для близьких, ліки для хворого молодшого сина, непосильна фізична праця – усе це нещадно наклало відбиток на молоде обличчя.

Елементи портретування головного героя вмонтовано в канву повісті лише в середині твору: «На худому обличчі витягнувся довгий ніс. Тонкі губи були завжди стиснуті. Сині материнські очі трохи запали...» [3, 51]. Наведені рядки підкреслюють напівголодний спосіб життя. Словосполучення «стиснуті губи» – знак постійної емоційної напруги, оскільки хлопчик мусив терпіти Бородаю та його родичів. Узимку хлопця залишали спати на горищі, де він постійно мерз, про що говорять його «посинілі ноги».

Негативне ставлення до Мотрі – дружини Бородаю – простежується в таких рядках: «Сопучи, Бородаїха почала ритися у купі білизни, шукаючи серед неї чужу. Над лівим оком сіпалася червона жилка...» [3, 46], де дієприслів-

ник «сопучи» та словосполучення «червона жилка» передають злість, ледве стриманий гнів. Пишне вбрання також викликає гостре порівняння: «Мотря в сірій спідниці й такому ж сачку, в червоних чоботях, схожа на годовану попелясту качку...» [3, 61], «Мотря, як чорна туча, снувала у хлівах...» [3, 62]. Для зневажливого ставлення до Мотрі автор використовує порівняння: «...пухка, як випечена пампушка, і, мабуть, страх сердита, бо маленькі зелені очі бігають-бігають, мов шукають на Йосиповому обличчі вад...» [3, 94].

Таким чином, портрет у проаналізованих творах Бориса Харчука – це не звичайний опис зовнішніх характеристик, який дає змогу зрозуміти статичні особливості героя, він дає можливість розкрити внутрішні константи персонажа. Своєрідність творчої манери письменника окреслюється завдяки виділенню портретних деталей, які виконують виразну характеротворчу функцію, нерідко виражають складні внутрішні переживання героїв. Портретна деталь є прикметною стильовою ознакою творчості Б. Харчука, головне завдання якої – служити для розкриття підтексту, для глибшого розуміння ідейно-естетичного змісту твору.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
2. Слабошпицький М. Питома вага слова / М. Слабошпицький // Українська мова і література в школі. – 1984. – № 5. – С. 3 – 11.
3. Харчук Б. Школа : [повісті та оповідання] / Б. Харчук. – К. : Веселка, 1981. – 240 с.

М. В. Карапетрова, Л. В. Мірошніченко

СВОЄРІДНІСТЬ РОЗКРИТТЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В РОМАНІ Г. ТАРАСЮК «ЛЮБОВ І ГРІХ МАРІЇ МАГДАЛИНИ»

Серед феміністичної прози межі ХХ – початку ХХІ ст. помітною є постать української письменниці Галини Тарасюк. Вона є лауреатом багатьох літературних премій (Державної літературної премії ім. Олеса Гончара, журналу «Березіль» та родини Нитченків за кращий прозовий твір року (2002, 2003, 2004 р.), Всеукраїнської літературної премії ім. Володимира Сосюри). Письменниця була нагороджена Відзнакою Президента «Орден княгині Ольги» 3-го ступеня та медаллю «Незалежність України» Міжнародного Академічного Рейтингу популярності «Золота Фортуна», а у 2008 р. здобула Київську обласну премію

імені Григорія Косинки за іронічно-сатиричний роман «Цінь Хуань Гонь», що був виданий журналом «Березіль» під назвою «Гуляйтроя».

Літературний доробок Г. Тарасюк на сьогодні малодосліджений, хоча до вивчення її творчості звертались А. Галич, І. Яремчук, Т. Качак, Л. Пастушенко, В. Соболю, Г. Паламарчук, М. Вишневська, О. Пономаренко, О. Мороз, Р. Кухарук. Феміністична проблематика творів письменниці проходить паралельно з національними питаннями, а такий симбіоз визначає складність та геніальність її творчої спадщини, що визначає актуальність дослідження мистецької діяльності Г. Тарасюк.

Позиція жінки і чоловіка в сучасному суспільстві є неоднозначною і трактується різними митцями по-своєму. Г. Тарасюк захоплюється «жіночими романами», в яких своєрідно розкриває різні життєві проблеми жінок, їхні стосунки з чоловіками, намагається зрозуміти і проаналізувати філософські аспекти сімейного побуту, жіночого щастя і призначення.

У романі Г. Тарасюк «Любов і гріх Марії Магдалини» своєрідно розкрито образ головної героїні, дружини художника Ігоря Борканя (який мав прізвисько Мольфар) Марії. Вона постає перед реципієнтом в різних іпостасях, які можна трактувати з позицій автологічності та металогічності. Для більш глибокого розуміння внутрішнього світу героїні авторка роману використовує біблійні та апокрифічні образи-архетипи: Марії Магдалини, Божої Матері Марії, Ліліт, Єви, Іуди та ін.

Безпосередня спорідненість образу Марії Магдалини в романі з біблійним образом виявляється у «подвижництві заради чоловіка-пророка», що нагадує роль жінки-апостола зі Святого Письма: «Ти сказав тоді: “Єдиний мій друг... А решта – ні таланту, ні совісті... Не йди до них, ти така тоненька і ласкава, не йди в те болото. Зі мною будь, чуєш?”» [1, 135]. За апокрифічною версією, Марія Магдалина була тринадцятим апостолом Ісуса Христа, і, водночас, його коханою жінкою. Ісус виокремлював її з-поміж інших учнів. В Євангелії від Пилипа зазначено, що Ісус цілував її в губи, але це не можна трактувати як показ стосунків між жінкою та чоловіком: раніше таким чином передавалось таємне, особливе знання. Поцілунок в губи – символ прийняття учення, подвижництва. Головним супротивником Марії Магдалини був апостол Петро, про що свідчать ранньохристиянські тексти. Це протистояння відображено у стосунках головної героїні Марії з друзями Мольфара, які насправді заздрили його талантові та підбивали до пияцтва: «...Усе частіше в нашому підвальному раю почали з'являтися гості: Миньківський, Олег Черчик, Васько Острішок, Калістрат, і

лише зрідка – Мирослав Мотрин. А згодом, майже щовечора, повертаючись з роботи, заставляла п'яною «чесну громаду». Чому ж, як законна жона – не розігнала ту наволоч?» [1, 145]. Жінка усвідомлено слідувала за чоловіком, який своєю творчістю виявляв інакомислення, що занапастило їхнє подружнє життя. Фанатизм перед талантом Ігоря Борканя у «друзів-апостолів» був містифікацією, «поверховим вихваланням» його мистецтва.

У головної героїні опосередковано проявляються риси Божої Матері, оскільки в романі відсутнє безпосереднє називання її таким іменем. Ця іпостась Марії є металогічною, тому що втілює нездійсненне «жіноче єство»: жінка зробила велику кількість абортів за велінням чоловіка, тобто порушується прямий зв'язок з канонічним образом материнства, як святого дару: «Як ти страшно кричав і термосив мене за плечі і кричав: – Чуєш, дурна квочко, я раб і ти, ти – теж! І діти наші приречені на вічне рабство! І я не хочу плодити собі подібних!» [1, 148]. Материнство – складний феномен, який є стрижневим у природній реалізації жінки, воно є частиною особистісної сфери, окрім щасливих подружніх стосунків з чоловіком. Марія самотня, у віці сорока років вона бездітна, певний час перебуває у психіатричній лікарні – це є результатом нездійсненої адаптації до тогочасного політичного режиму. Сприйняття навколишнього середовища Марією частково характеризується онейристичністю, тому що головна героїня через лінію сну, яка зображуються рідко у творі, саморефлексує: «Сон – запорука здоров'я! Спіть спокійно, дорогі покійники, сон – запорука здоров'я! Я живу в сиво-молочному, пухкому коконі сну. Крізь пелену сну сонно спостерігаю за сонним колективом палати, укомплектованим з таких же, як я, сонно-білих коконів» [1, 131]. Героїня втрачає сенс свого життя. В її внутрішньому світі відбувається певний апокаліпсис. Мольфар ніби передбачав розвиток таких подій, написавши картину під назвою «Апокаліпсис».

В образі Марії втілено характер жінки-грішниці, що корелює з образом спокусниці Ліліт, яка в Біблії згадується лише раз, у книзі пророка Ісаї. Як відомо, за легендою, Ліліт – перша дружина Адама, яка не повернулась до нього після сварки за велінням трьох янголів. Після цього вона стала праматір'ю всіх демонів. У легендах різних народів по-своєму трактується цей образ, але в більшості випадків він є негативним, демонічним. Образ Ліліт приваблював багатьох поетів та письменників, наприклад, романтика Й.-В. Гете, французького реаліста А. Франса, російських символістів Ф. Сологуба, Д. Мережковського та ін. В українській літературі цей образ інтерпретував Михайль Семенко в ліричній драмі «Ліліт». Поет робив акцент на середньовічне трактування образу Лі-

літ як прекрасної, неземної краси жінки, а не на первісне значення цього образу як демона.

Початок подружнього життя героїня роману Г. Тарасюк «Любов і гріх Марії Магдалини» сприймала як «рай», і саме так вона описувала своє сімейне гніздо. За християнськими традиціями, коли пара одружується, то кожен клядеться у вірності та підтримці при будь-яких життєвих незгодах. Марія не дотримується канонів щодо збереження сімейного затишку, вчинивши як Ліліт, проявивши свої емоції та почуття, фактично залишила чоловіка сам-на-сам: «Чому ти не затулив мені рота, не підійшов, не обійняв, не ... дав, врешті-решт, ляпаса?»; «Вночі я металася по майстерні, як вовчиця у клітці. Мучило неясне відчуття тривоги і ... вини. Щоб хоч трохи заспокоїтися, знайшла твої лиси, записки, почала перечитувати»; «Ліліт... Я люблю тебе. Прости мене, що скалічив тобі життя!» [1, 169]. Демонічний образ жінки є фатальним для чоловіка у плані витоку справжньої стихійної жіночої енергії: «Я похолола. Маю дивну натуру: небезпека робить мене агресивною і жорстокою» [1, 168], але Мольфар потребує такої жінки-демона: «Ліліт, Ліліт, Ліліт...ти одна, Ліліт, ти єдина, ти як вода, мінлива, щораз інша, в тобі тисячі жінок, Ліліт...ти кожного разу інша...як ти вмієш любити...тільки ти...тільки ти так вмієш любити» [1, 142]. Образ Ліліт є автологічним, оскільки без додаткових елементів можна провести пряму паралель між фольклорним демонічним образом та головною героїнею. За легендою, Ліліт покинула Адама через сварку, причиною якої була вимога рівних прав у стосунках між жінкою та чоловіком. У романі Г. Тарасюк інтерпретації цього конфлікту немає.

Марія сама дає оцінку власним діям і вчинкам, порівнюючи себе з біблійним образом Іуди, який був одним з апостолів Ісуса Христа. Зрадивши свого Вчителя, він «продав» його за тридцять срібних монет: «Не Марія я, не Магдалина я, не Ліліт...Я – Іуда!» [1, 163]. Жінка відчуває себе зрадницею, оскільки написала донос в органи КДБ на власного чоловіка. У творі зображено складний для України час, коли з'явилося таке явище як дисидентство, кола якого складала інакомисляча інтелігенція, до якої відносився і Мольфар. Заради того, на думку капітана КДБ, щоб Ігоря Борканя не використали різні «ворожі сили», і щоб йому допомогти, Марія мала розповісти про всі «неправомірні діяння» свого чоловіка. Головна героїня відчуває двоїстість своєї душі – вона є святою в очах коханого і, водночас, вона є грішниця. Ці протилежності втілюються через різні біблійні та апокрифічні образи: з одного боку – Марія Магдалина і Божа Матір, а з іншого – Ліліт та Іуда. Не дивлячись на різну природу походження,

кожна з цих іпостасей відчувала безмежну любов та шану до митця-пророка, тому простежується певний парадокс: «Тоді Іуда, котрий зрадив Його, побачив, що Він засуджений, і, покаявшись, повернув тридцять срібників первосвященикам і старійшинам, кажучи: согрішив я, зрадив кров невинну. Вони ж сказали йому: що нам до того?» [1, 163]. Образ Іуди Іскаріота є автологічним, оскільки Марія зробила спробу самогубства аналогічно як апостол-зрадник, але: «...Іуду (тобто Марію) відчепили сусіди з першого поверху, які дивом щось шукали у підвалі і зазирали в прочинені двері майстерні. Не сподобав Бог, навіть смерті не дав...» [1, 163]. За Біблією, Іуда повісився на осиці, а в романі Г. Тарасюк – Марію помістили до психлікарні (що є металогічним елементом) – це місце покарання головної героїні, вона була приречена на страждання та деструкцію її власного здорового «Я»: «Мій бідний розум фіксував Асину констатацію. Нав'язлива ідея...Манія вини...Реактивний психоз» [1, 163]. Образ Іуди Іскаріота використовується авторкою для зображення мотиву зради.

Філософсько-психологічний огляд роману зумовлюється неоднорідністю постаті Марії, оскільки жінка вміщувала в собі новозавітні образи, які заперечували один одному. Складна система образів Марії дає можливість характеризувати її не лише з точки зору канонічних текстів, а й з погляду сучасності, особливо зважуючи на політичні умови. Лейтмотивом твору є засудження зради, але, водночас, Г. Тарасюк подає детальну психологічну картину героїні для спокутування свого гріха. Марія не сприймається реципієнтом як зрадниця. Дуже промовистим є день, який можна трактувати як день-прощення головної героїні: «День гніву» – так само названа одна з пророчих картин Мольфара, яка знаменує пробудження свідомості людей. Символічно він є днем прощення Марії, яка мусить прийняти іншу роль: «Тепер я – берегиня твого таланту, твоїх скарбів. Твій апостол. Ходитиму світом і славитиму тебе. Любов'ю і боготворінням очищу твій образ від скверни земної» [1, 167]; «Я повинна не просто реабілітувати, а канонізувати геніального мученика Ігоря Борканя» [1, 167]. Як учень-апостол, вона свідомо та віддано прямувала за чоловіком, чії роботи були пророчими, висвітлювали правду, ніби були новою релігією для зашореного населення: «Ти був повержений. І як усі горді і честолюбні люди, зненавидів того, хто був свідком твого падіння – мене. До них тобі було байдуже – їх просто не існувало. А от я – я існувала, я бачила тебе розчавленого, приниженого, вибитого із сідла, а не того – незалежного і гордоликого» [1, 162]. Як відомо, Марія Магдалина була присутня при смерті та воскресінні Ісуса Христа. Повернення творчого надбання і визнання таланту Ігоря Борканя, його посмертне

вшанування та популярність схожі на воскресіння Христа. Марія, його жінка, присутня при цих подіях, вона репрезентує кожную картину на виставках: «Як усі апокрифи, історія цього воскресіння теж почалася з ексгумації. Цілком природно для нашого божевільного народу» [1, 133]; «Я була в центрі уваги. Ті, що мене тоді ні за що не мали, тепер вертілися довкола, загравали і навіть лестили. Зі мною радились. Без мене ніхто не мав права цвяшка забити в стіну...» [1, 150].

Роман Г. Тарасюк «Любов і гріх Марії Магдалини» завершується репрезентацією образу Марії у двох зовсім протилежних особистостях: «Остання робота Ігоря Борканя «Вознесіння» – не завершена. Йому залишилося лиш домалювати обкипілі кров'ю голівки шиферних цвяхів, – кажу юрбі, осяяній смолоскипами, – у...зап'ястях Христа. Але Ліліт ніхто не чує. І ніхто не чує у цих палаючих стінах Марії Магдалини» [1, 171]. Згідно з біблійними текстами, невидючий натовп прирік на страту Сина Божого: Ісус приніс себе в жертву заради людства. Мотив жертвності простежується як в образі митця-мученика Мольфара, так і в образі Марії. За життя Ігоря Борканя не визнавали геніальним творцем, а після смерті, його картини викликали «масовий психоз і захоплення», несподіване бажання пізнати спадщину художника, хоча за життя він великої слави не отримав.

Отже, образ головної героїні роману Г. Тарасюк «Любов і гріх Марії Магдалини» характеризується неоднорідністю та полярністю. Марія є широкоформатним образом, оскільки вияви її постатей (Марії Магдалини, Божої Матері, Ліліт, Іуди) перебувають у полемічному відношенні між собою.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Тарасюк Г. Любов і гріх Марії Магдалини: маленькі романи, новели, поезія // Г. Тарасюк – Чернівці: Чернівецька обл. друкарня, 1995. – 384 с.

В. І. Копач, С. В. Полякова

ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ МОТИВУ САМОТНОСТІ В РОМАНІСТИЦІ Б. ХАРЧУКА

Інтеграція естетичних та інтелектуальних цінностей на межі тисячоліть якісно переконструює вітчизняну культуру і спонукає до перегляду критеріїв, переоцінки явищ універсального культурного досвіду. Зрозуміло, що не все,

написане в 20-80-ті роки ХХ століття, витримує випробовування часом, тому одним з аспектів літературознавчої науки сьогодення постає проблема реінтерпретації творчості письменників означуваного періоду. Це стосується і творчості Б. Харчука [2, 174]. Романи Б. Харчука об'єднані спільною темою – темою села, що розпадається на низку взаємопов'язаних мотивів. Домінуючим і смислоконцентруючим є мотив руйнування селянського роду як основи української нації. Авторська увага зосереджена на простеженні впливу роду на формування особистості людини, її долю і долю народу. Таке художнє завдання зумовило спектр мотивів, які доповнюють і поширюють домінуючий [2, 175].

Процес самопізнання особистості в творах Б. Харчука представлений як шлях людини до самої себе, як біографія людської душі. Письменник часто моделює ситуації, у якій самовизначення героїв буде більш продуктивним. Волею автора вони опиняються на самоті, в ізольованому просторі (Антон Чорнобай у камері в'язниці, Петро Гнатюк у погребі, Соломія Кричевська в бункері, Матуня в ямі під порогом, Григій у склепі). Долями свої героїв Б. Харчук опосередковано виражає заперечення будь-якої тоталітарної системи. Герої його романів не розуміють світу, постійно відчуючи його ворожість та антигуманність. Драматизм людського існування розкривається насамперед через розвиток мотиву самотності, що вмотивовується соціально-економічними обставинами, руйнацією роду, байдужістю Бога до справ і долі людини меркантильністю, загальною продажністю, репресивністю держави. Самотніми і відчуженими почуваються Зінька Горошко, Антон Чорнобай, Антоніна Платова («Волинь»), Оксент Кричевський («Хліб насущний»), замикаються в собі Іван Гнатюк («Волинь»), Євген Волянчук, Віта Бровченко («Майдан»), морально знищені діями своїх родичів та прибічників. Однак чи не найяскравіше мотив самотності людини виявлений у наративній структурі роману Б. Харчука «Кривняки» на тлі зображення абсурдності світу, драматизму людського існування в ньому.

Початково стан самотності героїв у романах Б. Харчука викликаний не знедоленістю, а буттєвим призначенням сприймати світ і має філософський характер та інтерпретований як одна з таємниць світу. У тетралогії «Волинь» самотність і загубленість у великому світі відчуває Петро Гнатюк: «Зорі у небі – вогники далекі <...> Тремтить над головою світ у своїй безконечності. Хто зміряє синяву? Хто порахує зорі?.. Хіба їм є лік? / Сумно Петрові на серці. Стоїть під зоряним небом, і здається йому, що уже й не стоїть. Він, а чи не він? А може, зовсім нема його на світі. Є небо зорі, земля і вітер. А його наче й нема,

наче згубився в безконечності світу. Його нема» [4, 110]. Самотність Петра, зумовлена його душевною роздвоєністю між почуттями до коханої дівчини та прагненням розбагатіти, акцентована й через сприйняття ним місяця: «Щось блиснуло у вікно. То сховався місяць. І він, Петро, був самотнім, як місяць в небі» [4, 78].

У романі «Кривняки» самотність людини спочатку постає сакрально вмотивованою, як потреба відпочинку: «Не проста вона, незвична, та вечірня година. Ніби живеш, а ніби й не живеш. Небо сходиться із землею. На землі все усамотнюється. Все задумалося. <...> / На селі не зогледишся, коли звечоріло, коли вечір, а на полі цей час минає довго. Довго небо відділене від землі, й усамотнена Довга гора бовваніє у довгих тінях» [5, 172].

У цілому в наративних структурах романів Б. Харчука стан самотності й відчуженості героїв набуває соціального виміру і постає як наслідок безпросвітних злиднів і тяжкої, рабської праці. Н. Хамітов розрізняє зовнішню самотність та внутрішню, або ж екзистенційну. Перша є наслідком обставин, що приходять у життя людини ззовні, або результатом випадкової суперечності людини і соціального середовища; друга – результат суперечності людини з собою внаслідок внутрішньої нереалізованості (творчої, професійної) [3, 66]. Екзистенційне прочитання є продуктивним і для романів Б. Харчука, де письменник накреслив історії поневірянь самотніх людських душ лабіринтами жорстокого світу.

Наративна стратегія Б. Харчука полягає в художньому відтворенні небажаних змін у психології людини у зв'язку з соціально-економічними обставинами, способом життя. Постійні злидні, тяжка праця, невизначеність майбутнього породжують почуття безпорадності й відчуженості його героїв. Руйнація у світі стабільних цінностей, хаос, беззмістовність, відчай і безнадія, яких торкнувся письменник у своїх романах, є типовими мотивами для наративних структур творів екзистенційної спрямованості тематики.

Екзистенціалізм як «філософія існування», філософія самотньої свідомості зосереджує головну увагу на понятті існування (екзистенції) як закономірної передумови життя в такому суспільстві, де людина відчувається незахищеною перед ворожими їй антилюдськими силами і змушена тікати «в себе», відмежовуватися від суспільства [1, 127]. Руйнування зв'язків людини зі світом, іншими людьми, її замкнутість у власному «я», самоусвідомлену свідомість вони розглядають як захисну реакцію індивіда на поневолення його свідомості. Герої

уражені незбагненною тугою, яка позбавляє їх спокою і спонукає втікати від себе, а насправді – в себе, у свій внутрішній світ [1, 121].

Мирон і Ганка Турії, кохаючи один одного, трагічно самотні, незважаючи на те, що вони постійно оточені близькими людьми. Відчуженість героїв на побутовому, психологічному рівнях у романі «Кревняки» відтворено як художній образ стану світу. Зокрема у свідомості Ганки Турій її власне життя постає як тягар, «полон», з якого нікуди тікати, стан, що воно викликає, – це біль і втома: «Думки ставали тверді, як бетонні: не життя – одвічний полон. Усе життя, як у концтаборі: туди не ходи, того не роби, так не думай. / Мовби та Довга гора, на яку його винесло, обплетена дротом, тільки він не видний. Але спробуй крізь нього пролізти? Не пролізеш поповзом, не перестрибнеш стрибом» [5, 221]); «Почуття, що вона самотня тут, у цій хаті, під її дахом, де чоловік і сини, де її мало б зігріти родинне вогнище, холодило ще дужче. / Самотність, люта відчуженість були понад це все, що освятилося шлюбом, народило дітей і називалося сім'єю. <...> / Ганка відчула, що немає найменшого зв'язку між нею і між тими, з ким живе, серед чого живе: з Миром, зі своїми синами, зі стінами цієї хати. Все це чуже, з Миром мовби і не жила. Дмитра і Сашка мовби вона й не народжувала. До цієї ліпленки вона мовби не докладала рук. Всі чужі і все чуже» [5, 228] .

Уся сила Мирона і Ганки Туріїв у романі «Кревняки» спрямовується лише на виживання, нічого, крім праці до кривавого поту, коли вони втрачали здатність думати. Такі надзусилля бувають тільки у приречених. Мотив приреченості звучить протягом усього роману. У системі композиційно-виражальних засобів Б. Харчука опис обстановки, у якій живе сім'я Мирона, суттєво доповнює ідейно-емоційну атмосферу твору. Важливо, що в описі інтер'єру письменник зосереджує свою увагу не стільки на суто етнографічних реаліях, скільки на соціальних рисах побуту (ліпленка, хлів), що говорять про убогість.

Тяжка для обробітку Довга гора – своєрідна Голгофа, хрест якої несуть на собі герої, типологічно споріднені з героями «Камінного хреста» В. Стефаника та «Знаку біди» білоруського письменника В. Бикова. Та якщо В. Стефаник та В. Биков відображають героїв у переломні, кардинальні моменти їхнього життя, на певному зламі світоглядних позицій, то Б. Харчук розкриває долі своїх героїв у процесі довгих років шукання істини. Буття сім'ї Мирона Турія за своєю складністю та драматизмом алюзивно пов'язується з життям Ісуса Христа, що підкреслено і сприйняттям власного життя Миром Турієм

за допомогою колористичних ознак, переважно похмурих кольорів, що здебільшого є прикметою депресії та смерті: «А Мирон молився полю. Осінні барви – жовта, чорна і плямка зеленої – стояли в його очах. Він читав горб, як євангеліє, написане ним же самим: скаредна шура, недокінчена ліпленка, засіяне житом чорне зяблисько і недописане – нечіпаний обліг» [5, 125].

Спершу мотив біблійних страждань Спасителя на горі Голгофі в прозі Б. Харчука з'являється в тетралогії «Волинь» і пов'язаний з образом хреста, який у контексті життя революціонера Антона Чорнобая постає як означення жертвності однієї людини заради щастя всього людства (подібність останнього до біблійного героя наголошена і сценою роздачі ним хліба [4, 174] і сприйняття його іншими героями. Так, Петро Гнатюк, відмовляючись давати неправдиві свідчення проти Чорнобая, говорить, що він не хоче бути христопродавцем [4, 185]). Однак уже в романі «Кревняки» наративна стратегія змінюється і мотив біблійних мук Ісуса Христа пов'язується не стільки з усвідомленою жертвністю, скільки з жорстокими стражданнями людини у світі, що зокрема передається через масштабність сприйняття Мироном Турієм себе і власного шматка землі, який «здавався йому всією земною кулею», де його «чиста, селянська мужицька душа» ставала від страждань чорною, як земля [5, 124]. Автор психологічно вмотивовує ситуацію, як із часом Мирон дедалі більше замикається в собі, у його душу щораз вриваються неспокій і тривога. Тяжкі думки обсідають його: «А де ж життя?.. Не вбивав. Нікого не вбивав і не хочу. Не злодій. Ні в кого не крав і не хочу. Не ледачий. Робив і хочу робити. Але чому ніщо не пливе до рук? Чому я шарпак, злидар?..» [5, 124]. Мирон відчуває свою приреченість і зайвість: «Жив так, думалося, мовби весь час сидів на стрісі: у небо не злетиш, бійся, щоб не провалився й не потрошив собі ребра» [5, 220]. Унаслідок того, що пан Бачинський не мав права продати землю Турію через православне віросповідання останнього, герой внутрішньо зламався, онімів, прибитий крахом надій на власну землю і щасливе життя. Зневіра Мирона в Бога та людську справедливість підкреслені деталлю-жестом героя: «Перехрестився, а в його душі не було тиші» [5, 125]. Власна душа здається Миронові «жахним згарищем і сумними вітрами» [5, 267], він ототожнює себе з калікою-ясеном, уособленням долі героя стає образ «гнидявого садка» [5, 407], що виріс на Довгій горі.

Таким чином, у творах Б.Харчука позиціонується неоднозначний у ціннісній перспективі образ українця, який мріє вкорінитися в землі й родині, що, з одного боку, вмотивовує його прагнення до одноосібного родинного життя на

хуторі, а з іншого – приводить до негативних вчинків. Особливого значення в романах отримують мотиви самотності й приреченості, відчуженості героїв, мотив руйнування роду у зв'язку з соцреалістичним концептом людини як частини великого механізму в структурі держави.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Левчук Л. Естетичне підґрунтя філософії екзистенціалізму Л. Левчук //Західноєвропейська естетика XX століття/ Л. Левчук – К.: Либідь, 1997. – С.123 –147.
2. Полякова С. Сильові домінанти оповіді в романістиці Бориса Харчука / С. Полякова . – Видавництво ВАТ «Кіровоградське видавництво» корпоративне підприємство ДАК «Укрвидавполіграфія», 2010. – С.174 –175.
3. Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід мета антропології / Н.Хамітов. – К.: Гранослов, 2000. – 238 с.
4. Харчук Б. Волинь: Роман. Кн. 1-2. – К.: Дніпро, 1988. – 567 с.
5. Харчук Б. Твори: в 4 т. / Б. Харчук – К.: Дніпро, 1991. – Т. 2: Кривняки: Роман. – 575 с.

А. А. Копытько, О. А. Воеводина

СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЯ В СТИХОТВОРЕНИИ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО «МЩЕНИЕ АХИЛЛА»

Рамочный текст как элемент художественного текста рассматривался многими исследователями. Среди них С. Кржижановский, А.В. Ламзина, Ю. В. Подковырин, Е. В. Джаджаква, В. Перельмутр, И. Р. Гальперин, В. А. Кухаренко и др. Несмотря на то, что термин «рама» текста появился не так давно, изучение проблемы предпринималось и раньше, так как «сильная» позиция текста, безусловно, вызывает понятный исследовательский интерес. Выделяя как основополагающую систему функционирования заглавий в художественном тексте, исследователи обращают внимание на связь заглавия и основного текста. Следует отметить, что в отечественном и зарубежном литературоведении рамочный текст в произведениях А. Тарковского изучен крайне фрагментарно, исследователи обращались к этому аспекту как фоновому в решении поставленных проблем, но никогда как к центральной научной проблеме.

Использование в заглавии слов, маркирующих известный текст или образ, – часто встречающееся в литературе, да и в целом в искусстве, явление. Это известные литературные образы и персонажи, имена мифических персонажей и известных личностей, географических объектов, связанных с культурной традицией и т.д. При этом известные, устоявшиеся, находящие отклик в культурной памяти понятия наполняются новым смыслом, который подкрепляется традиционным, что, несомненно, усиливает суггестивность текста. Среди произведений Арсения Тарковского есть стихотворения, заглавия которых взяты из греческой мифологии («Титания», «Эвридика», «Телец, Орион, Большой пес», «Музе» и другие). Одно из них – «Мщение Ахилла» стало объектом данного исследования.

Стихотворение «Мщение Ахилла» было написано А. Тарковским в 1965 году. Оно актуализирует не весь миф о герое: его рождение, жизнь, смерть. За основу данного произведения автор берет древнегреческий миф об Ахилле, смерти его друга Патрокла, мщении Ахилла Гектору и смерти Ахилла. Пять первых строк стихотворения апеллируют к событиям, описанных в «Илиаде» Гомера: смерть Патрокла, месть Ахилла Гектору, смерть Гектора и выдача тела Приаму, смерть Ахилла.

Финал стихотворения подчеркивает лирическое содержание текста – автор уходит от событий, описанных Гомером, происходит известная идентификация лирического героя и мифического персонажа, где главной становится мысль о греховности и трагических последствиях любой мести:

*Так не дай пролить мне крови,
Чистой, грешной, дорогой,
Чтобы клейкой красной глины
В смертный час не мять рукой [7].*

Роль заглавия в данном тексте многопланова. Это и указание на нравственную проблему, волнующую поэта, это и выделение ключевого эпизода в хорошо известном тексте-источнике, это определенная экспрессия соответствующего словосочетания. Заглавие стихотворения выступает своеобразным ориентиром для читателя, необходимым для понимания текста.

Заглавие стихотворения выполняет определенные функции: оно называет текст (номинативная функция). Выделяет текст из окружающего пространства (разделительная). Информативная функция данного заглавия в том, что, еще не читая самого стихотворения, реципиент получает определенную установку на то, о чем будет идти речь, то есть заглавие служит ключом к тексту. Читатель,

знающий миф об Ахилле, сразу поймет, что данное стихотворение – своеобразная авторская рефлексия на широко известный культурный текст. Осуществляется и экспрессивно-апеллятивная функция, состоящая в том, что автор выносит в заглавие именно слово «мщение». Авторская позиция в трагическом прочтении известного эпизода становится понятной лишь после прочтения последней строфы произведения, где отрицается героизм мстителя, принимается благодетельное благородство. Ахилл как персонаж амбивалентен – он и яркий образец мстителя, теряющего голову в своей ярости, но он же и пример благородного сострадания к горю родителей убитого им воина. Еще одна мысль поэта становится важнейшей – Ахилл свершил свою месть, но и сам пал жертвой от руки другого воина, стремящегося отомстить за смерть брата. А. Тарковский подчеркивает, что так будет всегда, месть провоцирует ответную месть: в мифе Патрокла убил Гектор, Ахилл отомстил Гектору за месть друга, а самого Ахилла убил брат Гектора Парис. Бесконечная череда – за одной жертвой падет вторая, за второй – третья, и так без конца.

Заглавие подчеркнуто интертекстуально. Поэт не просто называет свое стихотворение «Мщение», а добавляет субъект действия, не только для информирования о содержании, но и для привлечения внимания читателя.

Заглавие стихотворения «Мщение Ахилла» можно рассмотреть и с точки зрения его функциональной продуктивности. Для этого используем известные системы в классификации заглавий художественного текста. Так широко известная классификация А.В. Ламзиной [5] выделяет заглавия, представляющие основную тему или проблему, отображенные автором в произведении (мщение и месть в исследуемом тексте). Выделяются так же заглавия, подчеркивающие именно кульминационный момент повествования (в данном случае – лирического повествования), то есть выделяющие основной и самый важный, с точки зрения автора, момент. Вокруг мести Ахилла строится все стихотворение, словно бисер нанизываются события до и после, но эпизоды мести остаются ключевыми. В классификации этой исследовательницы выделяются как определенный вид названий – персонажные заглавия, значительная часть которых – антропонимы, сообщающие национальность, родовую принадлежность и социальный статус главного героя. Естественно, Ахилл – имя, узнаваемое для любого образованного человека. Таким образом, вынося в название определенное имя, автор апеллирует и к культурному багажу читателя, необходимому для адекватного прочтения поэтического текста.

По классификации Е.В. Джанджаковой заглавие данного стихотворения характеризуется через использование собственных имен мифологических, исторических, литературных героев [2].

Исследование соотношения заглавия как основного компонента рамочного текста с основным текстом лирического произведения делает возможным подчеркнуть важность той нравственной проблемы, которая стала для поэта ключевой в данном произведении. Само наличие заголовка в тексте, который предполагает и возможное существование без заглавия, обращает на себя внимание. Сконцентрированное в заглавии данного стихотворения экспрессивное начало (подчеркнутая экспрессия слова «мщение») и апелляция к культурному потенциалу читателя (имя героя «Илиады» Гомера) позволяет поэту через узнаваемое, задевающее чувство читателя содержание заставить прислушаться к основной идее произведения. Заглавие практически опровергается в финале стихотворения – месть оказывается не просто бесплодной, а порождающей исключительно трагический контекст существования. И только благо и благородство рождает надежду на гармонию этого существования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка: учеб. пос. для вузов / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.
2. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С. 207-214.
3. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии/ Н. А. Кожина // Проблемы структурной лингвистики. Ежегодник. АН СССР. Ин-т рус. яз. – М., 1988. – С. 167–183.
4. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. / С. Д. Кржижановский. – М., 1931. – 32 с.
5. Ламзина А. В. Заглавие литературного произведения/ А. В. Ламзина // Русская словесность. – 1997. – С. 75–80.
6. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1972. – 271 с.
7. Сайт «Русская поэзия 1960-х годов». – Режим доступа: <http://ruthenia.ru/60s/index.htm>

ТЕАТРАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ М. КОЦЮБИНСЬКОГО М. МЕЛЬНИКОМ НА СЦЕНІ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ТЕАТРУ «КРИК»

Прозаїк Михайло Коцюбинський у своїх творах звертався до зображення життя селян, інтелігенції, заглиблюючись у їх внутрішній світ, висвітлюючи діалектику душі, розкриваючи характери героїв у змінах і русі. На думку літературознавця Ю. Кузнецова, «письменник виробив і свої специфічні імпресіоністичні засоби зображення... Об'єктом зображення стає не світ, а суб'єктивні враження від нього» [5, 148]. Творам митця властива настроєва єдність автора й героя, потужний струмінь ліризму.

Новелу «Intermezzo» М. Коцюбинський написав у вересні 1908 року в Чернігові після відпочинку в с. Кононівка на Полтавщині у свого друга Є. Чикаленка – відомого українського мецената й видавця газети «Рада». Враження від канікул, проведених серед кононівських полів, стали матеріалом новели, у якій письменник розв'язує важливі суспільні проблеми: місце і роль митця в житті, митець і народ. Безіменний герой твору має вразливу поетичну душу, переживає сильні емоції, вдається до самоаналізу.

Хоча твір М. Коцюбинського прозовий, одразу після заголовка наведено перелік дійових осіб, як у драмі: Моя утома, Ниви у червні, Сонце, Три білих вівчарки, Зозуля, Жайворонки, Залізна рука города, Людське горе. Від імені ліричного героя («я») автор говорить про навколишні події й переживання, до яких вони спричинили (незчисленні «треба» його втомили; він не може розминутися з людиною, бути самотнім; людина влазить всередину його душі, кидає в серце свої страждання, болі, надії і розпач, хоче взяти в полон його розум і волю). Сюжет оповідання М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя» (1910) страшний авторовою відвертістю: син везе стару матір у ліс, щоб вона там померла. Письменник намагається пояснити витoki безсердечності людини. Добре, що останньої хвилини син змінює своє рішення...

У березні 2007 року в Києві на сцені Національної опери актору Михайлу Мельнику президент України вручив Національну премію ім. Т. Г. Шевченка за виставу «Гріх» у Дніпропетровському театрі одного актора. Режисер-новатор

щодо процесу творення вистави зізнався: «Я люблю неходжені стежки. Мені треба зняти з себе одіж і здерти шкіру до крові, щоб перебрати на себе увесь біль, який мене оточує. Не відчувши, я ніколи не передам того на сцені» [2, 16].

«Гріх» – найемоційніша з усіх вистав М. Мельника. У ній автор торкається питання виживання родини, але осмислює її у плані ширшому, загальнолюдському, прагнучи розворушити у глядачів глибини пам'яті, приголомшити відвертістю показаного, застерегти людину від гріха. Образи вражають, захоплюють, спонукають до філософських роздумів. «Це вистава про кожного з нас, і про мою восьмидесятирічну маму також, яка кожного дня просить Господа про смерть. Це страшно», – говорить актор [6, 9].

Літературною основою спектаклю «Гріх» є твори М. Коцюбинського («Intermezzo», «Що записано в книгу життя»), але в сучасній версії. Глядачі бачать на сцені купи паперу, розкиданого, порваного, мертвого; засохлу гілку калини з червоними кетягами, що викликає асоціації з ремаркою в III дії «Лісової пісні» Лесі Українки, й символізує в обох творах стан ще жевріючої надії героїв... До того ж, калина традиційно уособлює Україну, її красу й духовність. Але ці предмети декораційного оформлення поступово оживають, одухотворюються самою присутністю Актора, який розгортає перед нами утворений творчою фантазією світ, де панує бідність і безнадія. На фоні цього смітника бачимо страждання Андрія – колись освіченого інтелігента, а тепер – напівбожевільного безхатка, сина вбитої матері, який слухає спів птахів, записаний на магнітофон, що підкреслює тугу персонажа за прекрасним, за втраченою красою природи. З новели М. Коцюбинського «Intermezzo» М. Мельником узято монолог-звернення головного героя до Сонця: «Сонце! Я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів... Ти дороге для мене... Я п'ю тебе, сонце, твій теплий зцілющий напій, п'ю, як дитина молоко з матерніх грудей, так само теплих і дорогих... Я тебе люблю... Ти тільки гість в житті моїм, сонце, бажаний гість, – і коли ти відходиш, я хапаюсь за тебе... Коли ж ти гаснеш і тікаєш від мене – твою подобу, даю наймення їй «ідеал» і ховаю у серці. І він мені світить» [4, 47]. Спілкуючись із сонцем, герой ніби облагороджує свій внутрішній світ. Контрастом до цих слів у виставі постає гротескний образ, що уособлює депутата, у якого є піджак і шапка (на пустій голові), але немає душі. Розмовляючи з манекеном на сцені, Андрій виражає своє обурення й невдоволення, адже будь-яке українське місто після виборів нагадує великий смітник. Але у виставі М. Мельника смітник – це не тільки побутова реалія, а й стан душі героя, розгубленого, дезорієнтованого у сучасному бездуховному світі.

«Психологічний імпресіонізм Коцюбинського-письменника віднайшов образне продовження в сценічній версії Мельника, – вважає літературознавець В. Л. Галацька. – Максимально наблизивши хронотопічне існування вистави до наших днів, актор головного героя переносить... на узбіччя людського життя з... суцільною суспільною неправдою, яка стискає людину в безвиході» [3, 31]. З розвитком колізії глядач розуміє актуальність вічних проблем вибору та сумління, синівського обов'язку щодо своїх матерів. «Всім важко зі мною. Одвези мене в гай...» [4, 176], – говорить стара жінка до свого сина, відчуваючи, що займає куток у хаті, їсть зайвий хліб, потрібний дітям ... Голод і злидні довели родину селян до відчаю. Коли у героя вистави М. Мельника зароджується підступна думка відвезти матір у ліс помирати, він шукає виправдання свого вчинку: адже вона сама так хоче... Старечий жіночий голос (до речі, це «закадровий» і дивним чином змінений голос того ж Михайла Мельника) вражає до глибини душі, оскільки лихий задум Андрія суперечить одній з біблійних заповідей: «Шануй свого батька та матір свою, як наказав був тобі Господь, Бог твій, щоб довгі були твої дні, і щоб було тобі добре на землі...» [1, 187]. Такий художній прийом спонукає глядачів замислитися над проблемою старості, долі людей похилого віку та їх місцем у суспільстві. Ще в тексті Нового Заповіту (перше послання Св. Павла до Тимофія 5:4) була вимога до вдів учити дітей побожно шанувати свою родину й дякувати батькам, «бо це Богові вгодно».

У своїй постановці М. Мельник узагальнено інтерпретує проблему гріха – це й синівський гріх занедбання всієї матері-України, перетворення її на звалище і смітник (що підкреслено за допомогою декорацій – у колодязі замість чистої води – непотріб). Режисер ставить питання: чи на всіх нас чекає така доля? Чи не перетвориться життя на смітник (у прямому й переносному значенні), якщо людство втратить духовні орієнтири, повагу, любов? Не випадково у виставі звучить гімн України, а на сцені – кущі калини як символ безсмертя роду, дівочої краси, дитини. Але, незважаючи на трагічний фінал спектаклю, ідея його оптимістична – утвердження однієї з найвищих іпостасей Любові – святої любові до Матері.

У виставі М. Мельника «Гріх» – символічне навантаження й багатозначність кожної деталі, потужний звуковий ряд, надзвичайно важлива роль світла, що в поєднанні з оригінальними декораціями змушують замислитись про вибір, який людина робить кожного дня. Під час перегляду здається, що Мельник говорить зі сцени не до всієї аудиторії, а до кожного окремо, дивлячись йому в самісіньку душу. У фіналі актор традиційно звертається до глядачів у залі, за-

вершуючи зустріч такими словами: «Зателефонуйте своїй мамі, поговоріть із нею...», – він як художник-мислитель доводить, що визначальними в житті є родинні, загальнолюдські цінності.

Текст М. Коцюбинського звучить у читанні М. Мельником надзвичайно органічно, дуже точно викликаючи асоціації у свідомості глядача. Так виникає особлива мельниківська багат шаровість спектаклю, яка спонукає приходити до його театру ще й ще, навіть по кілька разів на ту саму виставу.

Режисер інтерпретував твори відомого прозаїка по-своєму (навіть ім'я головного героя оповідання М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя» Потап змінив на більш сучасне Андрій), у власній художній манері, влучно використовуючи театральні засоби і прийоми. Зокрема, він відмовився від традиційного переповідання сюжету: герой оповідання М. Коцюбинського все ж повертається назад «по бабу», у сценічній інтерпретації М. Мельника фінал переосмислено інакше. Саме в такий спосіб наголошено на проблемі руйнації роду, розриву зв'язків між минулим і майбутнім та відповідальності кожної людини за свої вчинки. Отже, спектакль М. Мельника «Гріх» – вдалий приклад сценічного осягнення традицій української літературної класики.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Біблія. П'ята книга Мойсеева: Повторення Закону 5:16. – К. : Нове життя Україна, Кемпус Крусейд фор Крайст, 1992. – 959 с.
2. Божко Аліса. Людина і гріх / Аліса Божко // Кіно-Театр. – 2004. – № 4. – С. 15–16.
3. Галацька В. Л. Театр одного актора «Крик» – видатне явище національного культурного процесу / В. Л. Галацька, С. В. Нечипоренко // Посібник до вивчення курсу «Історія української драматургії та театру». – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2008. – С. 29–32.
4. Коцюбинський М. М. Твори : у 2 т. / М. М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 2. – 496 с.
5. Кузнецов Ю. Б. Слідами феї Моргани / Ю. Б. Кузнецов, П. І. Орлик // Вивчення творчості М. Коцюбинського в школі: Посіб. для вчителя. – К. : Рад. шк., 1990. – 208 с.
6. Овсянникова Ассоль. Почуйте крик про гріх / Ассоль Овсянникова // Наше місто. – 2005. – 11 січня. – С. 9.

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ СУЧАСНИХ КОМПАРАТИВНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА СХОДІ ТА ЗАХОДІ

Компаративістика або порівняльне літературознавство — це галузь філології, яка займається зіставленням еволюційних тенденцій національних літератур, вивченням безпосередніх та опосередкованих взаємин між ними, їхніх подібностей і відмінностей [1, 13]. Літературознавці В. Будний і М. Ільницький пропонують наступне визначення поняття компаративістика — літературознавча дисципліна, що зіставними методами вивчає генетичні і контактні зв'язки, типологічні та інтертекстуальні відношення національних літератур, а також їхні міжмистецькі й міждисциплінарні відношення [2]. Таким чином можна говорити, що проблематика традиційної компаративістики зосереджена у царині міжлітературних зв'язків і взаємодій [1].

Бурхливий розвиток порівняльно-історичного методу, що передбачає аналіз літературних явищ на основі їх подібності та спорідненості, тобто близькості за спільністю походження, у ХІХ столітті став поштовхом до виокремлення компаративістики як самостійної науки. Т. Т. Мансірова пояснює це тим, що в кінці ХІХ на початку ХХ століття мотивація вивчення національних літератур поступово зазнає значних змін. Д. Наливайко у передмові до антології «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» зазначав, що «на стадії передісторії компаративістські елементи й інтенції проявлялися головним чином у площині пов'язаності з історією літератури, хоча водночас, від Арістотеля до Гердера, відбувалися й глибокі прориви в теоретичну компаративістику» [6, 11].

Науковий етап порівняльного літературознавства розпочався із твердження, що «порівняльні студії можливі й доцільні лише за наявності текстових збігів і доку ментально зафіксованих контактів літературних явищ, що є пред метом дослідження» [6, 11]. Таку наукову компаративістику Д. Наливайко характеризував домінуванням генетико-контактології, об'єктом якої виступає дослідження генетико-контактних зв'язків та взаємодій літературних феноменів, і котра, «як тоді вважалося, відкриває обнадійливі можливості ви явлення спільності міжнаціонального літературного процесу» [6, 12].

Приблизно в середині ХХ ст. ця теорія поступово «втрачає самодостатність і значною мірою інтегрується порівняльною типологією» [1, 26]. О. Бровко впевнена, що типологічний метод, котрий прийшов на зміну генетико-контактології, значною мірою утвердив теоретико-узагальнювальні підходи до літератури, а також сприяв істотному розширенню різноманітних компаративних досліджень, тим самим забезпечуючи значні зміни у компаративістиці як літературознавчій дисципліні. Таким чином можна говорити, що розвиток наукової компаративістики позначився зміною вектору від історії літератури до її теорії.

Саме в цей час японське порівняльне літературознавство починає утверджувати міцні позиції на світовій арені. Після Другої світової війни з'являється термін «比照文学» («хишьоу бунгаку», «порівняльне літературознавство»). Ю. Осадча у своїй статті «Порівняльне літературознавство в Японії» підмічає, що підґрунтям розвитку перших компаративних літературознавчих студій Японії було «формування та становлення нового японського письменства, літературної критики та літературних студій на теоретичному базисі європейського літературознавства, саме тому модерність японського письменства та її доля, спадковість тези «японський дух — європейські знання» мейдзійської Японії та процес формування концепції національного характеру японців «ніхондзін-рон» (дослівно можна перекласти як «теорія японців/японської нації») постали в центрі уваги перших японських літераторів-компаративістів» [7, 224].

Вчені зазначають, що в кінці ХХ ст. світову компаративістику починає цікавити сфера взаємодії літератури з іншими дисциплінами: історією, філософією, соціологією та іншими гуманітарними та суспільними науками. Запозичуються і успішно застосовуються нові наукові концепції, зокрема культурна антропологія, герменевтика, інтертекстуальність та рецептивна естетика.

Що стосується Японії, то, як підкреслює Ю. Осадча, тільки в 80-х роках там почали з'являтися праці суто компаративістичного характеру, але й вони не відрізнялися художньо-літературним матеріалом, тяжіючи більше до історико-культурного аспекту. І хоча Японське національне товариство компаративістів було засноване ще в 1948 році, «робіт, присвячених загальнотеоретичним питанням, а також проблематиці та аналізу художньо-літературних явищ і тенденцій або теорій і концепцій фактично немає» [7, 225]. Таку тенденцію можна пояснити історичною обумовленістю, адже в епоху Мейдзі, коли західна

культура почала проникати до раніше «закритої» Японії, літературний процес спіткала «не послідовна зміна і наслідування, а змішування, протиборство і взаємозаперечення представників різних літературних напрямів, а також слабка теоретична аргументація власних художніх методів і принципів» [7, 223].

Цим також пояснюється саме культурологічний характер літературознавчої компаративістики. Ю. Осадча у своїй статті підкреслює, що запозичені європейські концепції доводилося адаптувати до національних традицій, паралельно стверджуючи їх на практиці. І тільки «на зламі століть активний процес європеїзації (сей'йока) і модернізації (кіндайка) змінюється послідовним розсудливим вивченням і аналізом здобутків західної цивілізації, а також одночасним переосмисленням власної культури і традицій, намаганням віднайти шляхи до гармонійного синтезу, виробити універсальні коди для поєднання двох культур» [7, 223].

Тому не дивно, що наприкінці 70-х — на початку 80-х років японські компаративісти акцентували увагу саме на питаннях міжнаціональних літературних стосунків. І хоча більшість досліджень має випадковий, викликаний індивідуальними запитам та інтересами характер, аніж схожа на тенденцію, все ж таки літературна та культурна компаративістика Японії — це окрема школа з власними традиціями та методами [7, 224].

На початку XXI ст. особливістю світової компаративістики стала відсутність певної домінанти, тобто певного напрямку, що схиляє розвиток порівняльного літературознавства до якогось вектору [1]. Навпаки, процеси глобалізації починають все більше й більше привертати увагу, таким чином висуваючи на передній план комплекс питань, щодо тенденції формування транскультурного простору [5, 4].

Транскультура, за визначенням М. Епштейна, — це нова сфера культурного розвитку за рамками вже існуючих культур, як національних, так і професійних, котра розширює поле «надкультурної» творчості [4, 100]. Транскультурація передбачає взаємодію різних культур «крізь» територіальні кордони, таким чином даючи змогу говорити про зародження трансцивілізаційної літературознавчої компаративістики [5, 5]. Що, в свою чергу, обумовлює доречність порівняння літератур двох різних полюсів — Сходу та Заходу.

Тема доцільності порівняння творів східних та західних письменників не нова для літературної компаративістики. М. І. Конрад заговорив про Відродження на Сході, тим самим, як пише Б. Сучков у передмові до книги

М. І. Конрада «Очерки японской литературы» [10], відкривши нові перспективи для вивчення Заходу і Сходу в їх типологічних спільностях, що пояснюються не взаємовпливом, а спонтанною закономірністю самого історичного процесу, що викликає до життя родинні духовні утворення.

Перші кроки до розгляду цього аспекту з позиції звернення до літературно-імагологічного методу зроблені в дисертації Е. А. Прасол «Образ Японії в японській та англомовній прозі кінця XX — початку XXI століття», де автор детально аргументувала появу можливості «говорити про літературу, для якої немає Сходу і Заходу, а точніше, немає межі між Сходом і Заходом, тому що і ліва, і права сторони горизонту для митців одноковою мірою близькі й неекзотичні» [8].

Історико-культурний вплив на розвиток японської компаративістики позначився особливим сприйняттям інокультурного. Все те, до чого західна компаративістика прийшла лише з появою ідей про взаємозалежність між аспектами різних культур (мається на увазі процес глобалізації), порівняльне літературознавство Японії ввібрало як беззаперечний факт історичної дійсності.

Особливо це стосується літератури. А. А. Смирнов у своїй статті «Современный статус и функция компаративистики» [9] писав, що базовою передумовою для порівняльного вивчення літератури є як закономірність, так і єдність між процесами соціально-історичного розвитку людства, адже різним країнам характерна повторюваність суспільних явищ. Таким чином, навіть знаючи, що безпосередніх контактів між різноманітними літературами не було, можна спостерігати загальні аналогії в певну історичну епоху, чому сприяє схожість суспільних відносин.

Схожу думку висловила Н. Висоцька у своїй публікації «Транскультура или культура в транс?» [3], де говориться про те, що література відіграє особливу роль в аспекті глобалізації, адже має здатність до відносно простого «переселення» з одного культурного контексту в інший (тут вона цитує літературознавця Стівена Грінблатта, котрий сказав, що література «практично неминуче є агентом глобалізації»).

Отже, з огляду на вищесказане, можна говорити про доречність порівняння східної та західної літератур у контексті трансквілізаційних феноменів культури, про що свідчать нові дослідження цієї галузі компаративістики.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бровко О. О. Основи компаративістики / О. О. Бровко. – Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2012. – 214 с.
2. Будний В. В. Порівняльне літературознавство / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
3. Высоцкая Н. Транскультура или культура в транс? / Н. Высоцкая // Вопросы литературы. – 2004. – № 2. – С. 3–8.
4. Эпштейн М. Говорить на языке всех культур / М. Эпштейн // Наука и жизнь. – 1990. – №1. – С. 100–103.
5. Липина В. И. Введение. Другое своё: Транскультуральная перспектива мультикультурализма / В. И. Липина // На перекрестке культур востока и запада: транскультурный феномен творчества Фрэнка Чина [Текст]: монография / В. В. Селегей, В. И. Липина. – Д. : Инновация, 2013. – С. 4–12.
6. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні / Д. Наливайко // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За ред. Д. Наливайка. – К. : Києво-Могилянська академія, 2009. – С. 5–44.
7. Осадча Ю. Порівняльне літературознавство в Японії / Ю. Осадча // Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства [Текст] : антологія / За ред. Л. Грицик. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. – С. 326–345.
8. Прасол Є. А. Образ Японії в японській та англomовній прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Є. А. Прасол; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. – Дніпропетровськ, 2014. – 20 с.
9. Смирнов А. А. Современный статус и функция компаративистики / А. А. Смирнов // Кременецькі компаративні студії : [збірник наукових праць / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В., Коханська І. С. та ін.]. – Луцьк : ПП Іванюк В. П., 2013. – Вип. 3. – С. 151–158.
10. Сучков Б. Автор и его книга / Б. Сучков // Очерки японской литературы / Н. Конрад. – М. : Художественная литература, 1973. – С. 3–18.

Д. Е. Максютенко, С. В. Нечипоренко

ПРОБЛЕМА ДУХОВНОГО І ТІЛЕСНОГО В МОНОВИСТАВІ

М. МЕЛЬНИКА «ТАБУ»

Дніпропетровський театр одного актора «Крик» – неординарне мистецьке явище. Народний артист України Михайло Мельник є там водночас режисером

вистав і актором-виконавцем, сценографом і художником, музичним редактором, гримером та костюмером. Його сценічні твори розраховані на реципієнта будь-якого соціального статусу: як на пересічного глядача, так і на досвідченого театрального критика.

Зала, де відбувається дійство, – у формі античного амфітеатру, а сцена не має завіси, – такий прийом руйнує бар'єр між глядачем і актором. Цікавою є порада глядачам звукооператора й режисера по світлу Оксани Мельник: «Тільки не сідайте на перший ряд. Вистави Мельника – це повний екстрим» [5].

У листопаді 2009 р. відбулася прем'єра монодрами М. Мельника «Табу», що викликала, як і попередні його спектаклі, величезне зацікавлення у публіки. На прикладі сімейної пари автор розкриває особливості стосунків між чоловіком і жінкою до та після шлюбу. Аналізу цього сценічного твору присвятили рецензії дослідниця театру Валентина Галацька та журналіст газети «Дніпро вечірній» Юліана Кокошко.

Вистава «Табу» створена М. Мельником за мотивами повісті «Крейцерова соната» Льва Толстого, проте подана режисером і виконавцем у своєрідній інтерпретації. Якщо в літературному творі пан Позднишев розповідає свою історію пасажиром у потязі, то герой М. Мельника працює у весільному салоні й ділиться гірким досвідом особистого життя зі своїми клієнтами – майбутнім подружжям. Із його монологу молодята повинні усвідомити суть двох найголовніших заборон: на розпусту до шлюбу і на сам шлюб, якщо він без кохання. Коли до весілля говорити з людиною немає про що й життєві інтереси ваші не співпадають, то одруження категорично протипоказане – ось головна ідея автора вистави. На жаль, тільки доведений до крайнощів постійними скандалами і сварками з дружиною, герой Мельника, який у фіналі драми через ревності убив дружину, що нібито зрадила йому зі скрипалем, осягає ці правила, за якими варто було б будувати шлюб.

Михайло Мельник так пояснював ідейний задум: «Вистава буде називатись «Табу». Про те, як важливо одружуватися чи виходити заміж тільки з любов'ю, бо приблизно через тиждень буде вихор. Тому я б сказав, що це табу на нелюбов» [3].

Краще зрозуміти режисерську думку допомагає назва твору, оскільки заголовок «виражає основний задум, ідею, концепт творця» [2, 133]. За «Словником української мови», табу – це «у первісних та відсталих племен і народів релігійна заборона певних дій, слів тощо, порушення якої, за забобонними уявленнями людей, неминуче спричиняє тяжке покарання» [4, 11]. Глядачі вистави

бачать, як порушення цієї заборони призводить до гріха вбивства, фатальними є і наслідки, спричинені несправжнім коханням. Твір має трагічну розв'язку, на якій акцентує режисер: «Коли життя починається з брехні, воно не може закінчитись добре. Тільки порушується гармонія між людьми, починається трагедія. І добре, якщо вони вчасно розбіжаться. Це теж кепсько, коли люди обвінчані, Богом зведені... Ненависть одне до одного в сім'ї зразу б'є по дітях. Якщо вже дві долі руйнуються – то це тільки дві долі, а коли руйнується ще й дитяча доля – то вже руйнується Всесвіт» [3]. Сім'я, заснована на істинній любові, про яку йдеться у Святому Письмі («Любов довготерпить, любов милосердствує, не заздрить, любов не величається, не надимається, не поводить ся нечемно, не шукає тільки свого, не рветься до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить! Ніколи любов не перестає!» (1-е послання Св. Павла до коринтян 13:4 – 8), – це не людський винахід, а задум Божий. Хіба ми в праві руйнувати те, що створено Богом?

У спектаклі «Табу» Михайло Мельник аналізує проблему духовного і тілесного. Він прагне довести, що, коли сексуальні бажання – єдине, що пов'язує чоловіка й жінку, – такий шлюб швидко зруйнується. Владу тілесного в моно-виставі уособлюють оголені жіночі манекени, з якими герой імітує сексуальну близькість, підкреслюючи в такий спосіб, що ці потяги не повинні бути основою стосунків, фундаментом є лише істинне кохання. Духовний зв'язок між людьми митець розуміє як здатність поважати, співпереживати і служити одне одному. Вираженням духовного у спектаклі М. Мельника є розстелені на сцені сувої із біблійним текстом, які втілюють ідею святості шлюбу: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные...» (Пісня над піснями Соломонова 1:14); «Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы огненные; она пламень весьма сильный. Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее. Если бы кто давал все богатство дома своего за любовь, то он был бы отвергнут с презрением...» (Пісня над піснями Соломонова 8:6,7). Творець вистави наголошує на тому, що молоді люди, обираючи подружжя, зазвичай керуються статевим потягом, інстинктом, часто створюють ілюзію любові, називаючи нею те, що не можна вважати справжнім коханням. М. Мельник розвінчує цю ілюзію через мотив руйнування сім'ї. Провівши паралель між його виставами «Табу» і «Mollis», помічаємо, що в обох жінка стає жертвою обставин (у першій виставі її вбиває чоловік через

ревності, а в другій головний герой доводить свою молоду жінку до самогубства), і причиною такої фатальної розв'язки є нелюбов. В інтерв'ю М. Мельник говорив про «Табу»: «Мій спектакль – маленький обеліск жінкам, які постраждали від чоловічої дурості, ревнощів...» [3].

Яскравому сценічному втіленню авторського задуму сприяють музичне й світлове оформлення та оригінальні декорації. Весільна сукня і фата нареченої, яка ніби «зависла» в повітрі, створюють на початку твору святкову атмосферу, викликають у глядача передчуття радісної події, що контрастує з трагічним фіналом. Якщо герой повісті Л. Толстого не любить музики, то М. Мельник переосмислює цю якість, майстерно виконуючи кілька композицій на саксофоні. На думку В. Галацької, за допомогою акторської імпровізації на саксофоні відбувається «інтерпретація чоловічого начала», що «цементує» до купи всі складові цієї монодрами [1]. Зазначимо, що в назві вистави М. Мельника не відбилась «музична» тема, як у творі Л. Толстого («Крейцера соната»), що є лейтмотивом теми кохання; не обіграно М. Мельником цей момент і в музичному оформленні вистави. Утім, актор знаходить нові підходи щодо музичного вирішення, використовуючи музичні теми сучасних гуртів: «Cell» («Mister Avatih»), «Pitch Black» («Flex»), «Androcell» («Caribleyond») тощо [1]. Режисер пояснює: «Вводити в спектакль саме «Крейцеру сонату» Бетховена я не захотів. Та музика, яка звучить у мене, набагато сильніша. Взагалі з усіх вистав, які я ставив, найбільше я боявся саме цієї роботи. У 52 роки я вперше взяв у руки саксофон!» [3].

Своєрідною «родзинкою» театру М. Мельника є те, що Актор у фіналі своїх вистав ніби «сходить з небес на землю» і постає перед глядачами звичайною людиною, звертаючись безпосередньо до зали: «Я дуже щасливий, що ви у мене є. Ви – найкращі в світі! Я хочу, щоб ви про це знали...». У драмі «Табу» порушуються важливі моральні проблеми (духовне й тілесне, вірність і зрада), які є актуальними завжди: «Я таким чином утримую когось від поганих вчинків – нехай глядачі дивляться на душу, яка мучиться, і в їх власній душі щось відкладеться, я впевнений» [3]. Протягом перегляду спектаклю глядачі роблять висновки і ніби проходять через обряд очищення, переживаючи стан катарсису.

Отже, у монодрамі «Табу» М. Мельник на прикладі життя однієї родини показує трагічні наслідки, до яких призводить «фальшиве» кохання. Митець за допомогою різноманітних засобів акторської майстерності (інтонації голосу, міміка, жестикуляція, пластика, рух, режисерська фантазія й неповторна акторська харизма) розкриває ідейний задум – заперечити, накласти табу на нелюбов

і довести, що без наявності духовного зв'язку між чоловіком і жінкою істинне кохання не можливе.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Валентина Галацька «Табу на нелюбов»: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1024
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
3. Офіційний сайт театру «Крик»: http://theater-krik.com/?page_id=35.
4. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Т. 10. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 11.
5. Хозяин сцены. Днепропетровский театр одного актера собирает залы: <https://focus.ua/society/189792/>

Ю. С. Мехеда, Н. П. Олійник

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС «ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ»

Марія Матіос – найяскравіша з тих прозаїків, які сказали нове слово, запропонували нове бачення, нові образи, нові теми та нові інтонації. Вона одна з найяскравіших представників нової української літератури й постійно знаходиться в творчому пошуку. Її називають найпередбачуванішою письменницею України, бо ніхто не може спрогнозувати тематику чи жанр її наступної книжки. Серед її творів – психологічна драма «Життя коротке», «Нація», кулінарний «Фуршет від Марії Матіос», еротичний «Бульварний роман», поетична збірка «Жіночий аркан», психологічна розвідка-роман «Щоденник страченої», «драма на три життя» «Солодка Даруся» та ін.

Особливе місце в творчому доробку письменниці посідає «Щоденник страченої». Окремих праць, у яких би докладно аналізувався цей твір, нам не вдалося знайти. Загалом до творчості Марії Матіос зверталися такі дослідники, як Я. Голобородько, А. Коженевська-Бігун, І. Насмінчук, Є. Повіткін, В. Слапчук, В. Соболев, М. Шевченко, Б. Червак та ін. Переважно вони торкалися питань поезики у творах авторки, аналізували окремі тексти Марії Матіос в аспекті психологізму, акцентували на символіці часу і простору, концептуаль-

ності заголовкового комплексу, розкривали неповторність постаті Марії Матіос як творчої особистості, оригінальність її почерку тощо.

Роман Марії Матіос «Щоденник страченої» відрізняється від інших її творів. Мисткиня нерідко художньо увиразнювала тему репресованої жіночої свідомості, але зазвичай тексти носили політичний характер або були написані на воєнну тематику. «Щоденник страченої» – перший твір письменниці, створений власне у щоденниковій формі і присвячений суто жіночій долі. У пропонуваній статті ми спробуємо з'ясувати своєрідність художнього моделювання образу головної героїні цього твору.

Аналізуючи роман Марії Матіос, виразно бачимо, що він багатогранний і всі герої різні за своїми родовими ознаками, функціями, які виконують у системі зображуваного, тому деякі з них можуть бути зовсім не пов'язані між собою. Через те, що роман написано в щоденниковій формі, усі події поділяються на окремі дні впродовж цілого року, а отже, й образи, які постають перед читачем, можуть бути зовсім з різних часових проміжків і один до одного не мати ніякого відношення.

Якщо ж розподіляти образи персонажів твору на головних і другорядних, то до перших варто віднести образ головної героїні, який у романі репрезентований як образ-розповідач, і образ адресата твору. Але, зважаючи на специфіку форми цього роману, визначимо, що тут образ-адресат твору виступає не звичайним образом читача, а має маску неконкретизованого чоловіка, до якого звернена вся оповідь головної героїні. Що ж до другорядних героїв, то в цьому випадку їх варто поділити на другорядних образів осіб та другорядних предметних образів (пейзаж та інтер'єр), що значною мірою персоніфікуються у сприйнятті героїні.

У романі Марії Матіос «Щоденник страченої» функцію *розповідача* виконує головна героїня твору – Ковальчук Лариса Михайлівна (хочемо відразу додати, що далі будемо називати її просто героїня, оскільки ім'я та ім'я по батькові жодного разу не згадувалося у творі самою авторкою й «не прижилося» до того образу, який постає перед читачем).

Роман поділено на дві частини. Уперше героїня з'являється в першому розділі, але знайомимося ми з нею не відразу. Її образ спочатку постає через її власні роздуми й переживання про сенс життя жінки, про стосунки між чоловіком та жінкою.

Уже з перших сторінок перед нами постає колись упевнена в собі жінка з поламаною долею. Героїня переживає драматичний період, вона на роздоріжжі

життя. Її постійні сумніви, нерішучість і вагання помічаємо з того, як упродовж усього першого розділу вона намагалася змусити себе відкрити свій щоденник і перечитати його: «...водночас боялася і жадала перечитати з відстані часу і теперішньої трагедії частину свого інтимного життя...» [1, 11], жінка ніби боїться «розмотувати клубок свого безглузлого минулого» [1, 11].

Авторка подає щоденник головної героїні не в хронологічному порядку, а тому в першому розділі роману розповідається про події, які трапилися вже після тих, що власне становлять центр зображення в щоденнику. Саме через це, мабуть, читаючи перший розділ, складається враження, що героїня дивиться на всі події ніби збоку, по-філософськи їх осмислюючи. Інколи навіть здається, що героїня засуджує сама себе: «Каркас стосунків між двома статями завжди споруджує і цементує жінка. І жінка ж руйнує його з натхненням, якому позаздрив би й Герострат...» [1, 19].

Як у романі немає жодного випадкового образу, так і в житті героїні всі люди, які траплялися на її життєвому шляху, пов'язані між собою. Героїня постійно малює в своїй уяві образи, які увиразнюють її реальне життя: «Люди – цвинтарні монументи: ніхто нікого не любить, ніхто нікого не знає і нікому не співчуває. Камінні люди оточують один одного. Вони будують навколо будинків глухі бетонні огорожі і ховаються за ними... ховаються від пристрасті, яка норовить заповзти в кожну щілину і пору? А може хороняться від байдужості?...» [1, 42-43].

Марія Матіос розкрила трагедію жінки, яка змушена була зробити аборт, щоб зберегти своє кохання, яке, як виявилось, було зовсім не варте такої великої жертви. Героїня, здається, кожну хвилину свого життя шкодує про скоєний злочин: «...обмацала свій живіт – я знала, що він не спроможний зачати життя, бодай маленьке...більше не можу дивитися на огірки – і знати, що в моєму череві не може бути нічого живого, навіть огірок, який туди потрапить, і той зогнине від пустки...» [1, 45]. «Кожна з них носить моє дитя...» [1, 47] – у цих словах, які промовляє сама до себе героїня, виокреслюється вся трагедія її життя. Спустошена, знищена морально жінка зазнала тяжкої психологічної травми. Блукаючи жіночими консультаціями, вона дивилася на вагітних жінок і уявляла себе на їхньому місці, а потім, прийшовши додому, «...брала надувну кульку, замотувала її, одягала халат і прикладала її до живота...милувалась біля дзеркала, дзвонила і ніби розмовляла з ним ласкаво і ніжно, потім «клала трубку», лягала і плакала, хотілося кричати від болю...» [1, 47]. Жінка своїми власними руками зруйнувала своє життя, сама того не розуміючи. Кохання до чоловіка,

яке здавалося на той момент сенсом життя, виявилося не вартим нічого, а тим паче зруйнованої долі. Та найстрашніше те, що Лариса продовжувала кохати «свого мучителя», незважаючи ні на що. Вона розуміє, що це кохання згубне, і в хвилини прозріння готова забути його. Нещасне кохання спустошувало її душу, руйнувало зсередини.

Героїня як особистість наділена такими рисами, як доброта, надмірна самокритичність, жертівність, рішучість. Перед читачем вона постає іноді стервозною жінкою, а іноді – вразливою і лагідною. Мабуть, це через те, що вона змушена була постійно підлаштовуватися під настрій свого коханця, залежати від когось. Та якою б різною не зображувала письменниця Ларису, вона завжди є жертвою чоловіка й обставин життя, а для увиразнення її душевного стану авторка нерідко використовує прийом асоціативності: предмети, що оточують головну героїню, постійно нагадують їй про коханця. З ними пов'язані болісні переживання, адже саме такі почуття змушували переживати її коханий чоловік.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Матіос М. Щоденник страченої / Марія Матіос. – Л. : ЛА «Піраміда», 2005. – 187 с.
2. Татаренко І. Марія Матіос: люблю, коли мене впізнають по голосу / І. Татаренко // Молодий буковинець. – 2007. – № 8. – С. 11 – 13.

В. С. Ослам, Т. В. Ворушко

ПСИХОЛОГІЧНІ КОЛІЗІЇ РОМАНУ М. МАТІОС «МАЙЖЕ НІКОЛИ НЕ НАВПАКИ»

«Найплідніша письменниця України», «гранд-дама української літератури», «чортик, що вискочив із табакерки» [2, 7], – так сучасна критика оцінює творчість Марії Матіос, що стала помітним явищем у сучасній українській літературі. Її книги сьогодні – це «виклик дистильованій макулатурі, що заповнила книжковий ринок», «...вона не вміє писати погано чи нецікаво», її письмо «завжди стильне, розкішне і конкурентне» [3, 4]. За словами самої письменниці, її літературним амплуа є написання прози, яку «можна читати без токсикозу і ... при світлі сімейної лампи» [4, 18]. Творча іпостась письменниці представлена в «Антології української «жіночої» прози та есеїстики другої половини ХХ – початку ХХІ ст.», що є зібранням надбань жінок - письменниць сучасності, які «тонко й глибоко відтворюють внутрішній світ української жінки, її світовід-

чуття і світосприйняття» [1, 4]. Драматизм жіночих образів у романах «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки» та у психологічній розвідці «Щоденник страченої» розкривається через виконувані героїнями Марії Матіос гендерні ролі – нареченої, дружини, невістки, свекрухи. Усі ці художні твори так чи інакше відображають проблему стосунків жінок та чоловіків, гендерних ролей, накинута суспільством, боротьби природних інстинктів та культурних законів, кохання і ненависті, гріха і спокути, долі маленької людини.

Прозовий доробок Марії Матіос становить на сьогодні біля тридцяти творів різних жанрово-видових форм. Її новели, оповідання, повісті, романи, трилогії, триптихи тощо – це не проста сукупність книг прози, це цілісна система, що має спільні як проблемно-тематичні, так і жанрово-наративні настанови. Вона – авторка більше десяти книг, лауреат Національної премії

України імені Тараса Шевченка за роман «Солодка Даруся», який з особливою силою збурих українську спільноту та став культовим для українського читача.

Як і роман «Солодка Даруся», сімейна сага «Майже ніколи не навпаки» – оригінальне явище в нашому мистецькому житті. Цим твором письменниця ще раз засвідчила, що вона плідно експериментує в царині романної форми. У неї були історичний роман-драма (романна драма) «Солодка Даруся», роман-психологічна розвідка «Щоденник страченої», політичний роман «Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів», тепер з'явилася сімейна сага в новелах. Сага – давньоскандинавське слово, що означає «сказання». Саги були поширені в Ірландії та Ісландії в формі прозових творів з віршованими вставками у VIII-XIII століттях у більшості своїй історико-біографічні або міфологічні оповіді, які розказували про життя простих людей. Марія Матіос розповідає історії кількох гуцульських родин (Чев'юків, Кейванів, Варварчуків) від часів Австро-Угорської імперії, Першої світової війни до середини XX століття.

Модель людського буття, представлена у трьох новелах сімейної саги «Майже ніколи не навпаки», базується на концепті психологізму (життєпроживання). Життєві шляхи своїх героїв Марія Матіос змальовує як складні, суперечливі психологічні феномени, у яких переплітаються автономні лінії розвитку: фізіологічного, психічного й соціального.

Світ «Майже ніколи не навпаки» дихає складним і невичерпним життям, любов'ю й ненавистю. Письменниця, коли її запитали про що ця книга, відповіла:

- Мені близька теза Ірини Вільде, яка сказала: *«Поки я не впораюся із цим маленьким світиком – людським серцем, не візьмусь, просто не зможу сягнути до ширших проблем людського життя»*. Ця книга – про те, на що здатне людське серце, яке вражене любов'ю, ненавистю, бажанням помсти, заздрістю, і на що воно спроможне у часи випробування радістю і печаллю. Коли мене питали, яка головна думка твору, відповідала і такими ж словами підписувала книжки: *«Честь понад усе»*. Кожен персонаж доводить своє людське алібі морального плану. Воно може видатися для когось жорстокістю чи злом. Я намагаюся розвернути кожну людину так, як розвертають діамант перед прожектором, і з'ясувати, чому людина вчинила, можливо, жорстоко, але справедливо».

Марія Матіос, застосувавши «багаторусний» сюжет, скеровує наше читання спочатку від першої через другу до третьої новели, а далі передбачає вторинне читання другої – третьої – першої (уже в такому порядку!) частин. Письменниця застосувала технічну винахідливість каруселі, щоб «пустити» читача концентричними колами декількох буковинських сімей.

Колажна структура роману сприяє тому, що кожна наступна новела відкриває реципієнтові все нові відомості спроектованої моделі життя. Невеликі за розмірами окремі новели стають багатовимірними, поліфонічними.

Текст «Майже ніколи не навпаки» складається з трьох частин: «Чотири – як рідні – брати», «Будьте здорові, тату», «Гойданка життя». Три частини – три новели – три драматичні сцени. У першій новелі розповідається про трагедію родини Чев'юків, яка втратила найменшого Дмитрика – *«пішов у глину через молоду свою кров, не маючи й двадцяти років»*, потім застрелено на полюванні господаря Кирила, а брати – Павло, Оксентій, Андрій – розсварилися поміж собою за землю. Назва новели «Чотири – як рідні – брати» дезорієнтує читача. Авторка, очевидно, йде за італійським письменником і літературознавцем Умберто Еко, який стверджував: «Назва повинна заплутувати думки, а не дисциплінувати їх» [8,112].

Друга новела увиразнює головні події першої: у ній ідеться про історію одруження Петруні (через неї загинув Дмитрик) з «невдатним до жінки» Іваном Варварчуком, її плекання ганчір'яної дитинки й ненаситних коров'ячих й овечих голів, любов до найменшого чев'юкового сина.

Остання новела «Гойданка життя» семантично прояснює дві попередні: у ній розповідається про любов Мариньки й Кирила, зраду останнього, переживання Олексі Німого, потай закоханого в Мариньку, подружні стосунки Кейва-

нів, і головне – доходить до логічного висновку основна колізія твору – смерть Дмитрика.

Коли чоловіка Петруні взяли воювати за Франца Йосифа, молода жінка, що не могла дати ради своєму розрослому господарству, випросила у сусідів помічника – Дмитрика. **Колізія** стосунків заміжньої жінки – дівчини і молоденького парубка виступає ключовою у цьому творі. «За короточасну радість життя» заплатила Петруня життям дорогої для неї людини. Чоловік, повернувшись з війська, став катом Дмитрикового тіла і Петруниної душі.

Третя новела випрозорує задум, дає остаточну відповідь на питання, чому такою трагічною виявилася доля родини Чев'юків. Дія цієї новели, як і двох попередніх, відбувається у двох світах – зовнішньо подієвому та інтимно екзистенційному. Подієвий, фабульний пласт багатий на конфліктні ситуації: Кирило Чев'юк кидає свою кохану Мариньку і жениться на багачці Василюні, Кейванова Теофіла зраджує чоловіка і народжує від нападника черкеса двійко близнят, Олекса Говдя убиває на полюванні в Іванцевій колибі свого «найдобрішого господаря Кирила», приревнувавши до нього Мариньку Богодуху. Механізм того, як усі ці, здавалося б, розрізнені події спричиняють одну трагічну розв'язку, можна простежити лише на рівні екзистенційному, внутрішньому. Оскільки письменницю цікавлять передусім почуття і насамперед почуття кохання, вона не лише розвиває головну фабулу роману, але й «приводить у рух» усі додаткові (навіть потойбічні, трансцендентні) історії, які розташовуються всередині розповідного простору, накладаються одна на одну, створюють ефект багатомірності, неоднозначності конкретного життєвого епізоду, відтак посилюють драматичну конфліктність сюжету. Неподолана суперечність між життєво прозаїчною і естетичною формами існування провокує зіткнення не лише між героями, але й усередині єства кожного. Особливого драматизму конфлікт набуває від усвідомлення його невідворотності, отож його розв'язання відбувається не як наслідок мирного вирішення проблем, а як трагічний злам у свідомості героїв. Під кінець роману сюжет втрачає свою подієвість, дія переноситься за межі звичайних буттєвих колізій і акумулюється у психофізичному просторі людського єства.

Ярослав Голобородько відзначає: «Марія Матіос від природи є психологом емоцій і прагне зазирнути в безодню людських станів. Наодинці з безоднею людських почуттів її зору відкривається те, що я назвав би віконцем у вічність. Вона проникливо, щемно, глибинно передає психологічні перипетії своїх персонажів, що також має знаки – ознаки безальтернативної традиційності. Вона

цілком традиційно практикує психологічне розроблення фабули, композиції, характеру з тим, щоб довести інтонаційні, настроєві реєстри до максимуму, до найдраматичніших нот напруги. І саме на психологічних говерлах, ельбрусах, еверестах тримаються художньо найсильніші, найсокровенніші її тексти...» [7, 67].

Своїм романом «Майже ніколи не навпаки» письменниця доводить, що кожна родина і кожна особистість – це ансамбль відносин. Авторка досліджує всю різноманітність стосунків, в які вступають її головні персонажі.

Буковинський світ Марії Матіос – це різноманітні форми взаємодії як родичів, так і жителів Тисової Рівні з прилеглими хуторами. Жодну дію особистості письменниця не вилучає з контексту різноманітних взаємовідносин, в яких герої впливають одне на одного:

«У світі завжди одне й те ж: одні люди вбивають інших людей, а якісь інші люди в цей самий час – люблять іще інших. А ще інші – ненавидять тих, хто любить.

І не можуть собі дати ради ні перші, ні другі.

Ні з любов'ю.

Ні з ненавистю.

І майже ніколи не є навпаки» [4,14].

Отже, сімейна сага в новелах «...Майже ніколи не навпаки» розкриває перед нами життя гуцулів за певний відрізок часу. Варто зазначити, що Марії Матіос вдалося з надзвичайною майстерністю змалювати не лише кожен окрему подію твору, а й показати тісний взаємозв'язок між ними та центральною подією роману – вбивства Дмитрика, яка визначає подальшу долю усіх героїв. Крім цього, письменниця переконливо доводить, що кожен несе відповідальність за власні вчинки і що в житті людини немає випадковостей.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Габор В. Марія Матіос / В. Габор // Незнайомка: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – Л., 2005. – С. 374 - 375.
2. Голобородько Я. Ю. Буковинська орнаментика Марії Матіос // Вісник НАН України. – 2008. – №3. – С. 66-73.
3. Гутковський В. Анотація / В. Гутковський // Матіос М. Солодка Даруся. – Львів: ЛА "Піраміда", 2005. – С. 4

4. Дімаров А. Марічка . А. Дімаров // Матіос М. Солодка Даруся. – Львів: ЛА "Піраміда", 2005. – С. 6-7.
5. Жила С.О. Філософія повноти життя й любові за романом Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки»: літературно-мистецька вітальня як форма позакласного читання [Текст] // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. / [голов. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ, 2013. – Вип. XXVII. – С. 161- 172.
6. Матіос М. Майже ніколи не навпаки. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – 176 с.
7. Павлишин Г. Сюжетно-композиційна структура повісті Марії Матіос «Солодка Даруся» / Г. Павлишин // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2008. – Вип. 24. – С. 81 – 89.
8. Умберто Э. Заметки на полях «Имени Розы» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – №5-6. – С.112- 120.

С. І. Покровкова, М. О. Кравець

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ВОЄННОЇ ПОВІСТІ ГУНКІ ТА ЇЇ ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Одним з найцінніших здобутків японської літератури є воєнні повісті гункі. Сюжетом цих творів стала історична боротьба між двома кланами – Тайра і Мінамото, а героями – її діячі. Вперше за всю історію японської літератури художній твір увібрав у себе зображення інтриг при дворі та битв на полі, а також велику кількість суто документального матеріалу, через наявність якого літературознавці неодноразово ставили питання про невизначеність жанру воєнних повістей гункі.

Мета нашого дослідження – продемонструвати, як відбувалися процеси становлення японських середньовічних воєнних повістей, та вплив цих процесів на тематичні, ідейні, художні та стилістичні особливості творів гункі.

Науковці не дають чіткого визначення жанру гункі. М.В. Торопігіна описує цей жанр таким чином: «Гункі-моногатарі (軍記物語) (військові розповіді) – літературний жанр, який з'явився у зв'язку з бурхливими подіями в Японії 12 ст., коли розпочалася боротьба за владу між двома могутніми кланами: Тайра та Мінамото. Цей жанр бере свій початок в усних розповідях мандрівних мона-

хів. Твори гункі увібрали в себе різні стилі оповіді, що є найважливішою їх характеристикою».

В той самий час Енциклопедія істориків та історичних творів («Encyclopedia of Historians and Historical Writings»), дає таке визначення: ««Гункі-моногатарі» (軍記物語) являють собою жанр середньовічної японської літератури, в якому розповідається, часто – в белетристичній формі, про масштабні воєнні конфлікти й політичні події, що їх супроводжували, а також про громадянські повстання, що відбувалися в період з 1156 по 1221 рік, ослабили тогочасний уряд і дали поштовх для розвитку шьогунату».

На відміну від вишуканої літератури періоду Хейан (794 – 1185pp.), у воєнних повістях використовувалися прості граматичні конструкції та лексика, китаїзми, короткі фрагменти з історії Китаю. В порівнянні з літературою епохи Хейан, що зображує людські емоції, пристрасть, кохання, меланхолію, в гункі описуються подвиги, прояви сили та могутності, а також дається висока оцінка таким моральним якостям, як сміливість та вірність. Часто складені анонімно, ці повісті виконувалися незрячими мандрівниками-монахами під акомпанемент біва.

Найбільш видатними з «військових описів» в епоху Камакура вважають три твори: «Хоген-моногатарі» («保元物語»), «Хейджі-моногатарі» («平治物語») та «Хейке-Моногарі» («平家物語»). Всі вони говорять про ту перехідну епоху, яка призвела до краху аристократичної монархії з одного боку, і до початку військового управління країною самураями з іншого.

Появі жанру «гункі-моногатарі» передувала епоха Хейан. Слід зазначити, що хейанська література була сповнена гедонізму і «відрізана» від народу. Але почалися інші часи, і кровопролитні війни охопили всю Японію. Країна розкололася на прибічників роду Тайра і роду Мінамото. І в цій боротьбі народився новий народний епос, який стосувався вже не міфів, а сказань про героїв. Починаючи з другої половини 11 ст., відбувається «падіння» художньої прози, яке пов'язане з падінням правлячого режиму, що панував до того, і довга та кривава міжусобна боротьба, в результаті якої до влади приходить самурайство, або як називає його Конрад, «японське лицарство» [3]. Отже, вже у 12-му столітті Японія офіційно переходить до нового державного устрою.

На цьому етапі оповіді починають формуватися в цикли навколо певної історичної постаті або роду. Такі цикли перетворювалися на епопеї і записувалися. хто володіли грамотою. На той час такими людьми були буддійські монахи. Буддійський монастир можна назвати осередком розвитку літератури то-

го часу . До речі, аналогічні процеси ми можемо бачити за часів лицарства в Європі [2].

Тим не менш, слід розрізняти тогочасну усну літературу, або як її ще називають, народну, і класову самурайську літературу. До останньої належали гункі (опис війни) та сенкі (戦記) (опис битви) [4]. Зокрема М. Й. Пінус зазначає : «Поряд з епізодами, зображеними з великою художньою силою, в гункі міститься багато чисто документального матеріалу: витяги з хронік, довгі списки титулів і звань дійових осіб, історії будівництва храмів і т.п. Тому при вирішенні питання про жанр гункі слід враховувати ту складну історичну та культурну обстановку, в якій вони створювалися»[3].

Отже, становлення жанру відбулося багато в чому завдяки так званим «біва-хоші» (琵琶法師). Цілком вірогідно, що вони самі формували сюжети і потім рецитували їх. Доказом цього можна вважати те, що твір Хейке-моногатарі відомо більше, ніж у сотні варіантів. Ці оповідачі ходили у вигляді монахів, маючи при собі японський народний інструмент біва під акомпанемент якого вели свою розповідь. Деякі оповідачі були незрячими. Але це не заважало їм розносити героїчні оповідання по всій країні. Це були оповіді про кровопролитні війни, які прославляли героїзм та подвиги самураїв. Народ, який виступав слухачем, формував на базі таких оповідань свої ідеали та давав оцінку цим подіям [2].

На цьому етапі гункі являє собою більш чітке і конкретне явище, і ми вже можемо казати про певні особливості та загальні риси, властиві для творів цього жанру.

Починаючи з перших хвилин ознайомлення з «Повістю про Тайра», стає відчутним та жанрова неоднозначність, про яку вже було сказано на початку цієї роботи. Дійсно, час від часу навіть японським критикам та дослідникам літератури буває важко визначитися з тим, до якого літературного жанру слід віднести ці воєнні повісті. Проблема полягає у включення історичних хронік в «тканину» твору. Буквально у перших розділах твору ми бачимо посилання на справжні історичні постаті, відомості про те, ким вони були, де мешкали і чим займалися, від кого вони вели свій рід і т. д. При ознайомленні з твором читач звертає увагу на велику кількість історичних деталей, що роблять розповідь ще більш цікавою, і головне, достовірною. До них ми можемо віднести дати, вік героїв, і навіть розміри храмів. Наявність таких деталей, як те, що Тадо-морі було 36 років, коли він був удостоєний честі з'являтися при дворі правителя Тоба , згадка про кількість статуй Будди в храмі, що він збудував, про роз-

міри цього храму , «довжиною в тридцять три кен» , про дату, якої цей храм був висвячений і , нарешті, про те, що у віці 58 років Тадаморі пішов із життя і т. д. дійсно нагадує нам історичну хроніку.

В той самий час, ми бачимо не просто викладення історичних подій, а справжню повість, з цікавою та захоплюючею сюжетною лінією, авторською оцінкою та різноманітними художніми прийомами. У творі присутні вірші «імайо». Імайо (з яп. «いまよ» – сучасність») – це короткі вірші-пісні, часто на релігійну тематику, які з'явилися в 11 ст. в Японії і були дуже популярні до 13-го ст. Час від часу ми можемо зустріти короткі віршовані репліки героїв, які відзеркалюють їх внутрішній емоційний стан .

Якщо порівнювати літературу, що належить до гункі, з літературою попередніх періодів, то ми одразу можемо побачити суттєві зміни, які принесла з собою нова епоха. По-перше, той факт, що «Повість про Тайра» відома у декількох варіантах, починаючи від коротких до досить великих за об'ємом, каже нам про те, що ця література є народною, на відміну від хейанської, яка створювалася аристократією і для аристократії. Військові повісті багато разів переписувалися і редагувалися, внаслідок чого з'являлося кілька відмінних один від одного творів, однаково озаглавлених . Так переписувачі та редактори не оминили й повісті про роки Хоген і Хейдзі, в результаті чого з'явилося як мінімум чотири основних варіанти обох повістей. Якщо порівнювати ці варіанти, то можна сказати, що найбільш помітні зміни, що вносилися редакторами – це, мабуть, вписані в більш ранній текст розлогі роздуми про значення подій .

По-друге, матеріал оповіді, сюжет, ідеї творів також суттєво змінюються у порівнянні з попередніми роками. Згадаймо основні мотиви хейанської поезії та романів . Основний мотив, можна навіть сказати, культ гедонізму. В гункі такі мотиви абсолютно відсутні. Натомість ми бачимо культ васального обов'язку та відданості своєму господарю. Про це свідчать такі рядки з «Повісті про Тайра»: «Дійшло до мене, що нині ввечері хочуть напасти на мого пана, якому ще пращури мої служили вірою і правдою, ось я і прийшов, щоб подивитися, що тут затівають. А тому віддалитися мені ніяк неможливо!» – Так упирався Іесада і навіть з місця не рушив. Грізний вигляд Тадаморі, рішучість його васала вразили, приголомшили придворних; ніхто не наважився підняти на них руку» [18]. Або слова Сіндзєя в «Хейджі-моногатарі»: «За себе я не турбуюся, пригнічує мене те, що трапилося з государями – нинішнім і государемченцем. Якщо вороги не отримають моє життя – хто зможе врятувати їх? Скоріше поховайте мене!» [6]. В «Хейджі-моногатарі» на початку повісті нам де-

монструють тісний зв'язок між паном та васалом, який, водночас, мав двосторонній характер. Ідея полягала не тільки в тому, що васал має бути відданим своєму пану, а й пан повинен був дбати про свого воїна, виражаючи до нього повагу, відчуваючи подяку за службу.

Ще один важливий мотив гункі – це культ мужності. Герої творів виступають непохитними, гордими, сміливими, нещадними до ворогів. Щодо їх могутності ми не маємо сумніву. Особливо в перших двох частинах «Повісті про Тайра», в яких описується розвиток та розквіт цього клану. Це можна розглянути на прикладі образу Кійоморі. В обох творах Кійоморі зображений, як сильний і навіть деколи жорстокий правитель. Він є зразком такої мужності і непохитності, центральною постаттю твору. Він – хоробрий вождь свого війська. Після його смерті дім Тайра впав за мить. Він був справжнім лідером та істинним борцем проти своїх ворогів.

Отже, на основі проаналізованого матеріалу можна зробити висновок про те, що характерними для творів, написаних в жанрі гунка, рисами можна вважати:

- Перехід літератури на новий рівень, який проявлявся в доступності творів гункі-моногатарі для простих людей на відміну від літератури епохи Хейану, яка була створена для вузького соціального прошарку.
- Культ мужності та васальної вірності, якими пронизані всі твори, прояв якого ми бачимо на прикладі таких героїв, як Іесада, Кореморі Мотофуса та ін. Сприйняття головними героями твору ідеї васального обов'язку як найвищої цінності, деколи – як сенсу життя.
- жанрова неоднозначність, про яку вже згадувалося на початку цієї роботи. Історичність творів, їх деталізованість і водночас наявність віршів, що є органічно вплетеними в тканину оповіді.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Горегляд Н. В. Воинские повествования средневековой Японии [Текст] / Под ред. Н. В. Горегляда // Японские самурайские сказания. СПб.: Северо-Запад Пресс, 2002. С. 6 – 13.
2. Горегляд Н. В. Начало «самурайского эпоса» [Текст] // Под ред. Н. В. Горегляда // Японские самурайские сказания. СПб.: Северо-Запад Пресс, 2002. – С. 485 – 498.

3. Конрад Н. И. Очерки японской литературы [Текст] / Конрад Н. И. – М.: Художественная литература; 1973. – 462 с.
4. Конрад Н. И. Японская литература – от «Кодзики» до Токутоми [Текст] / Конрад Н. И. – М.: Художественная литература; 1973. – 566 с.
5. Пинус Е. В. Классическая проза Японии [Текст] / Коллектив-сост. // Классическая проза Дальнего Востока. – М.: Художественная литература. – С. 503 – 518.
6. Gunki-monogatari [Text] / J. Leupp // Encyclopedia of Historians and Historical Writings. Chicago, Fitzroy Dearborn publishers; 1999 – P. 499-500.
7. Yung-Hee Kym Songs to make the dust dance: The Ryōjin Hisho of Twelfth-Century Japan [Text] Yung-Hee Kym / Berkeley, CA: University of California Press., 1994. – 222 p.

Ю. А. Садковая

«ГОВАРДС-ЭНД» Э. М. ФОРСТЕРА: ВЕДУЩИЕ ОБРАЗЫ И ТЕМЫ

Роман «Говардс-Энд» (“Howards End”), появившийся в печати в 1910 г., упрочил славу Э. М. Форстера среди писателей его поколения, несмотря на то, что к этому времени многие произведения автора малой и большой формы, «Куда боятся ступить ангелы» (1905), «Самое длинное путешествие» (1907), «Комната с видом» (1908), неизменно пользовались успехом у читателей, а впоследствии и зрителей, так как были экранизированы. «Говардс-Энд» называют шедевром (Д. Лодж) [4]. Он посвящен Англии и англичанам поствикторианской эпохи. Герои Форстера живут в тревожном мире перемен, как бы предчувствуя будущие потрясения, войны, крушение Британской империи. Исследователи утверждают, что «эдвардианский» модернист Форстер в своих формально-традиционных текстах всегда оставался носителем идей либерального гуманизма, иронично относился к морали среднего класса и более всего ценил такие человеческие качества, как искренность, солидарность и чувство единства (“connection”) [5].

Мир «Говардс-Энд» – подмечает Мике Шюлер – лишен целостности, разъединен, полон контрастов. Форстер заполняет его несхожими персонажами, противоположными по целям поступками с тем, чтобы показать, насколько необходимы духовные, социальные связи, сохранение преемственности поколений [5].

Э. М. Форстер не скрывал, что в описании усадьбы Говардс-Энд он воссоздал образ дома своего детства в Хертфордшире, обитатели которого закрепили за ним название Грачиное гнездо (Rooks Nest). Любопытно, что первыми владельцами дома были некие Говардсы (Howards), и так же стали именовать просторную постройку, сложенную из красного обожженного кирпича. Форстер приступил к работе над романом в июне 1908 г. и завершил его в июле 1910 г.

Пространственным центром и воплощением утраченного идиллического прошлого в романе Форстера оказывается поместье Говардс-Энд, средоточие «семейных ценностей и лучших черт нации» [1, 229]. Одну из сестер Шлегель, Хелен, дом очаровывает. Он, указывает Т. Склизкова, как бы слит с природой, «вырастает из нее», похож на живое существо [1, 229]. Д. Лодж подсказывает, что в основе «Говардс-Энд» лежит пасторальный миф, связанный с ведущими человеческими ценностями. Ему противостоит город, воплощающий все, что наиболее опасно и порочно [4]. Город, а здесь это Лондон, – олицетворение уродливой рукотворной реальности: «Месяц за месяцем дороги все сильнее пахли бензином, их становилось все труднее переходить, и человеческим существам становилось все труднее слышать друг друга, было все меньше воздуха, чтобы дышать, и неба, чтобы смотреть на него. Природа уходила» [3, 112].

В романе усадьбой Говардс-Энд владеет семья Вилкоксов, материалистов, буржуа. Дом и близлежащие земли являются наследством Рут Вилкокс Говард, однако ее мужу, Генри, Говардс-Энд представляется архаичным и неприятным строением, не удовлетворяющим его амбициям. Рут пытается уберечь поместье, спасти его от холодного безразличия Генри, поэтому дарит его Маргарет Шлегель. После смерти Рут, борьбы за наследство, алчности, трагических потерь и утрат Хелен Шлегель, ее сын, сестра Маргарет и Генри обретают кров в Говардс-Энде. Следуя Форстеру, лишь прощение и поддержка сгладят драматизм обстоятельств, непредсказуемость житейских поворотов.

Ближе к завершению романа те из Шлегелей и Вилкоксов, которые уцелеют в штормящем море жизни, соберутся под кровлей Говардс-Энд и попытаются наладить отношения. Поместье преобразится. Неистребимость природного круговорота, казалось бы, должна залечить душевные раны, одарить людей извечной мудростью, терпимостью, прощением. Однако чувства опустошены, сердца холодны, а воля сломлена. Механистичность и автоматизм поступков оказываются лишь подобием жизни. Но неужели герои обречены на отчуждение, не способны восстановить порушенные связи?

Напомним, что драматическое напряжение в романе обусловлено противостоянием семей предприимчивых здравомыслящих Вилкоксов и интеллектуалов Шлегелей, демонстрирующих реакцию высших эдвардианских слоев на наступление эпохи модерности, рождающей новые социальные конвенции. Жертвами соперничества Вилкоксов и Шлегелей оказываются обедневшие Леонард и Джеки Баст, попавшие в жернова безжалостной социальной системы.

Литературные критики оценивают роман «Говардс-Энд» Форстера как символическое воплощение социальных, экономических и духовных сил, действующих в Англии накануне Первой мировой войны. Привычная для Британии социальная модель соотнесена, как уже упоминалось, с несколькими семьями: Шлегелями, Вилкоксами, Бастами. Одни из них не чужды идеалистических устремлений, другие исповедуют здравомыслие, прагматизм, а иным суждено быть объектом притеснений и унижения из-за катастрофической бедности.

Тема несовпадения позиций, распределения социальных ролей между сестрами Шлегель и Вилкоксами оказывается определяющей в тексте Форстера. Маргарет и Хелен Шлегель – образованные женщины, обладающие гуманными, просвещенными взглядами, они ведут жизнь, полную интеллектуальных и эстетических интересов. Наследство отца обеспечило им поддержку, но все же Маргарет, Хелен и Тибби не слишком богаты и вынуждены прилагать усилия для того, чтобы сохранять достойный образ жизни. Характеры девушек разнятся: Маргарет – рациональна и ответственна, Хелен – эмоциональна, Тибби скорее похожа на сорванца.

Вилкокси с их тягой к определенности и ясности в жизни противостоят Шлегелям. Они принадлежат иному социальному слою среднего класса и в человеческом ключе отличаются от Шлегелей. Вилкокси энергичны, удачливы, безжалостны, являются частью мира большого бизнеса, тяжело работают, чтобы побольше накопить денег, богатства.

Форстера волнует вопрос, так кто же унаследует Англию? Отвечая на него, автор освещает жизни трех различных групп людей, каждая из которых представляет определенный социальный класс. Семья Шлегелей выражает идеалистические установки высших слоев. Прагматичные Вилкокси следуют солидной социальной морали. И только Басты надеются, что благодаря упорному труду и самосовершенствованию они обретут надежду на лучшее. Так складывается, что судьбы Шлегелей, Вилкоксов, Бастов тесно переплетены. Следуя Форстеру, их не разъединить, как и не разделить Шлегелям, Вилкоксам и Бастам Англию.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Склизкова Т. Идиллические представления и их роль в английском модернизме (на материале романа Э. М. Форстера «Говардс Энд») / Т. Склизкова // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск: МГТУ им. Г. И. Носова, 2011. – С. 228–233.
2. Domestico A. The Modernism Lab at Yale University. E. M. Forster / A. Domestico. – Access mode: https://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/E.M._Forster
3. Forster E. M. *Howards End* / E. M. Forster. – L.: Penguin Classics, 2000. – 295 p.
4. Lodge D. Introduction / D. Lodge // Forster E. M. *Howards End*. – L.: Penguin Classics, 2000. – P. vii–xxviii.
5. Schüller M. “Howards End” by E. M. Forster: “Only Connect!” / M. Schüller. – Access mode: <http://www.grin.com/en/e-book/44788/howards-end-by-e-m-forster-only-connect>

Д. А. Семенюк

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ НІМЕЦЬКОЇ НАРОДНОЇ КНИГИ «ФОРТУНАТ»

Перехідною епохою в історії культури Західної і Центральної Європи від Середньовіччя до Нового часу, яка розпочалася в Італії у XIV ст. і тривала до кінця наступного століття, була епоха Відродження, або Ренесанс. Найважливішими соціально-психологічними передумовами Ренесансу вважають великі географічні відкриття, перехід до нової форми виробництва та винахід друкарського верстату та книгодрукування Йоганном Гутенбергом. У цей час значною мірою оформлюється сучасна жанрова система літератури та мистецтва [4, 44]. У Німеччині період зрілого Відродження охоплює кінець XV – перше тридцятиліття XVI століття. На цей же час припадає і розквіт німецької гуманістичної літератури [2].

Важливою складовою німецької літератури Відродження є народна література (написана рідною мовою), розрахована на масового демократичного читача. Автори цих творів невідомі. Народна література була різноманітна у жанровому та ідейно-тематичному плані, але найголовніше місце у ній посідають великі розповідні твори, за формою наближені до середньовічного роману, так звані народні книги (*Deutsche Volksbücher*) [1]. Слід наголосити, що цей термін

був уведений значно пізніше (у XVIII ст.) Й.-Г. Гердером та Й. Герресом для позначення народних, переважно прозових, творів, мотиви яких були відомі ще з Середньовіччя. Сюжети народних книг почерпнуті з різних джерел: лицарських романів, мінезанга, епосу, шванків, народних легенд та казок, а також сучасної історії. Найчастіше римований текст спочатку записувався прозою, тобто народною мовою, та масово розповсюджувався. Народні книги ще називають інкунабули [7, 98]. Цей новий зразок низової літератури з'являється у сер. XV та активно поширюються у XVI ст. [2, 51]. Народна книга пізнього Середньовіччя і Відродження – це унікальний літературно-видавничий жанр, тісно пов'язаний з винайденням друкарства, і є першою в історії європейської літератури фіксацією фольклорних текстів. Вона об'єднує в собі щонайменше два різновиди художніх творів: 1) бюргерський роман: «Прекрасна Магелона», «Фортунат» і т. п., що представляють собою останню стадію існування героїчного епосу і лицарського роману; книгу про блазнів: «Поп з Каленберга», «Соломон і Морольфе» і т. п., що складається з коротких оповідних творів і підсумовує більш-менш тривалу (від декількох десятків – до декількох сотень років) і велику усну традицію [5].

Проте ці два види народних книг мають одну спільну рису – вони одночасно розважають та повчають. Грамотні селяни та міщани залюбки купували лубочні книжечки, де розповідалося про земні справи на прикладі повчальних і цікавих притч та історій задля поліпшення і виправлення людської натури [2, 51].

«Фортунат» є однією з найбільш популярних та водночас самобутніх народних книг. Перше видання датовано 1509 роком. Як і в інших творах, автор невідомий. Проте деякі вчені приписують авторство аугсбурзькому бюргеру, можливо хроністу Бургхарту Цинку (бл. 1450). У всякому разі події відбуваються у час, коли Константинополь ще не був завойований турками, а іспанці воювали з гранадськими маврами. Аугсбурзьке походження книги проявляється не тільки в мовних особливостях твору, а й у «бюргерському дусі», який пронизує сторінки об'ємистого роману. Фортунат має досить складну структуру. Він складається з двох частин: у першій розповідається історія життя самого Фортуната, у другій – про життя двох його синів, Ампедо та Андолозія. Друга частина менша за розміром. «Фортунат» складається з передмови, 48 нумерованих глав, епілогу в кінці другої частини та «регістру» [9, 144]. Книга у жанровому плані має досить складну природу, яка включає в себе елементи лицарського роману, шванку, притчі, новели, східної казки. У тексті можна помітити

алюзії на «Книгу пригод» Джона Мандевіля, середньовічну легенду про чистилище святого Патріка, «Римські діяння» [7, 133]. Проте інші джерела важко точно визначити. За своїм художнім складом книга про Фортуната різноманітна та різнобарвна [5, 273–275]. У ній поєднуються казкові елементи, сюжет подорожного, часом гумористичного епосу, та пригоди, які нагадують лицарські романи [2, 52–53].

Наша задача розглянути на основі першої частини «Фортуната», як ці різноманітні жанрові елементи «вбудовуються» в сюжетну лінію роману. Роман має розгорнутий заголовок, в якому стисло повідомляється про весь сюжет книги та навіть уже сформульована мораль. Такий тип заголовку затверджується в добу Середньовіччя з появою книгодрукування. У цей час роль заголовку значно зростає. «Розгорнуті заголовки з детальним описом перипетій сюжету та обов'язковим зазначенням жанру не тільки повідомляють читачеві про зміст твору, але й попереджають його про те, “в якому художньому ключі” буде вестися оповідь» [3, 849]. Функція дескриптивного заголовку, імовірно, полягає в тому, щоб зацікавити потенціального читача та заохотити його до подальшого читання. Заголовки народних книг у більшості випадків визначають соціальний статус читачів, яким ця книга адресована. Так, «Фортунат», який розповідає про владу грошей, злети та падіння купецького сина, його дивні далекі подорожі, нещасну долю його синів та недвозначно затверджує бюргерські цінності – мудрість та розум, насамперед адресований заможним бюргерам – купцям та банкірам, які в XV ст. починають усвідомлювати власну гідність, що базується не на походженні, а на знаннях і старанності. Певною мірою в цьому заголовку визначається і жанр твору – «вельми захоплива книжка» («gar kurzweilig zu lesen»).

У передмові розповідається про початок життя Фортуната, а точніше про його батьків та народження у місті Фамагусті на острові Кіпр, яке реально існувало в минулому. Ця передмова – одночасно повноцінний окремий текст та частина цілого в історії бюргерської родини. На прикладі батька Фортуната, який, імітуючи стиль життя дворян, розтринькав увесь батьківський спадок та прирік на злидні власну родину, автор книги попереджає своїх читачів про небезпеки такого способу життя. Ця проблема, що надалі буде розвинена в історії сина Фортуната Андолозія, є відбиттям соціального конфлікту між аристократією та бюргерством, який намітився в XV столітті: багаті бюргери часто викликали заздрість феодалів, котрі мали владу, але не мали капіталу.

У наступних трьох розділах розповідається про службу кіпріянина у графа Фламандського, чию прихильність він заслуговує старанністю, скромністю, гарними манерами та освіченістю. Певною мірою Фортунат виступає тут антиподом власного батька. У цьому епізоді простежуються елементи куртуазного роману, а саме: подорож Фортуната, опис «замкових буднів», сватання графа та, звісно, лицарських турнірів. У цьому епізоді також на перший план висувається проблема людської недосконалості, адже заздрість і жадібність інших слуг стають причиною подальших поневірянь героя, який вимушений тікати від графа.

Тема користолюбства розвивається і в наступному епізоді, присвяченого пригодам Фортуната в Лондоні, де він з двома синами торговців потрапляє в дурне товариство та переживає важкі часи. Ці три розділи мають повчальний характер та, на мою думку, є алюзією на євангельську притчу про блудного сина, що слугує моральному удосконаленню звичайного міщанина. Тут у роман вплітається «кримінальна новела», яка займає у книзі 4 глави та розповідає про те, «як злодій Андреан вбив дворянина, кинув його тіло у вигрібну яму і втік геть» і як були страчені невинні люди, запідозрені в злочині» [5, 274], а сам Фортунат рятувався втечею. Її також можна назвати повчальною, оскільки у ній показана жага багатства, що призводить до злочину.

Наступні два розділи займають центральне місце у сюжетній лінії, оскільки у них йдеться про те, як після пережитих бід (страху, голоду, холоду) Фортунат зустрічає фею щастя, яка подарувала йому чарівний капшук (гаман у формі торбинки, що затягується шнурочком), в якому ніколи не закінчуються гроші. Ця фантастична подія є казковим елементом роману. Діва щастя пропонує Фортунату на вибір один із шести скарбів, а саме: мудрість, багатство, силу, здоров'я, красу й довголіття. І чоловік, не довго думаючи, обирає друге. Фантастичний предмет цікавий досить реалістичною деталлю: у кошелі – завжди валюта тієї країни, в якій герой опиниться.

Далі йде глава пригодницького та повчального характеру про те, як герой зустрівся з жадібним Лісовим графом, який ледь його не згубив. У цьому епізоді підтверджується головна думка твору, яку Фортунат відкрито висловлює: «Чому я не обрав мудрість замість багатства». Наступні глави представляють собою опис подорожі головного героя та його слуги Люпольда. В них лунає безліч топонімів: Нантіс (суч. Нант), Верд, Аугспург, Нерлінген, Ульм, Констанц, Базель, Страсбург, Менц, Кельн, Пругк, Лондон, Одвюрк, Ібернія та ін. Так в одній новелі розповідається про чистилище святого Патріка – це відома

середньовічна легенда, в іншій – про добрий вчинок Фортуната. Можна відмітити повчальний, дидактичний характер цих розповідей. Наступна у сюжетній лінії, за словами Б. І. Пурішева, – друга кримінальна новела з декількох розділів про те, як господар заїжджого двору в Константинополі, який був крадієм та спокушався багатством Фортуната, був заколотий вночі Люпольдом – вірним супутником героя. Після цього розповідається про життя Фортуната на батьківщині: про облаштування ним дому та церкви, про його одруження на графській дочці, святкування весілля та народження двох його синів. У всіх цих розповідях простежуються елементи куртуазного роману, де йдеться в основному про зв'язок Фортуната з королівським двором. У наступних розділах основною темою стає подорож у далекі країни. Фортунат починає свій шлях з Александрії, де через увагу до нього султана (у книжці солтана) відбувається його зіткнення з купцями-венеціанцями, флорентійцями та генуезцями. Знову називаються численні, так звані нехристиянські землі, які відвідав герой роману: землі імператора Персії, землі великого хана Китаю (у книзі Катай), далі мова йде про землі або так зване царство пресвітера Йоана, що насправді не існувало, а було лише середньовічною легендою, проте у романі представляється реальним географічним місцем на землі. Можна відмітити, що тут мова йде про три Індії. Автор не дає подробиць про ці землі, лише називає їх та навіть відсилає читача до іншої книги Йоганна з Монтевілли (Джон Мандевіль), який написав книгу про свої подорожі, можливо вигадані, Азією та Африкою. Далі розповідається про вечір у султана, який показав герою свої скарби і в якого Фортунат вкрав найдорогоцінніший скарб – чарівний капелюх, який давав змогу переміщатися, куди забажаєш. Тут простежується казковий мотив чарівного предмету, прототипом якого, можливо, був килим-самоліт – атрибут східних казок. Читач навряд чи може назвати цей вчинок героя добропорядним, проте автор не осуджує Фортуната, розкриваючи дещо пластичну мораль тогочасного бюргерського суспільства. Перша частина закінчується смертю Фортуната від горя через втрату дружини та старості і заповітом двом його синам – Ампедо та Андолозію, порушення якого призвело до трагічних наслідків. Ця остання глава першої частини має лише повчальний характер, на відміну від попередніх розділів, яким притаманна, окрім названої, і розважальна функція.

Отже, народна книга, яка включає в себе різноманітні фольклорні форми, є багатожанровим утворенням. До того ж її можна охарактеризувати як перехідний етап між народною та авторською творчістю. «Фортунат» належить до бюргерського роману, де головним героєм став звичайний житель міста Фама-

густа, що й стало однією з причин її популярності в народі. Особливістю цієї книги є те, що, незважаючи на багатогранний сюжетний склад роману, всі епізоди майстерно зв'язані однією темою – актуальною моральною проблемою того, та й напевно і нашого, часу – владою грошей над людиною. У кінці твору автор нагадує нам про історію царя Соломона, який на відміну від Фортуната вибрав мудрість. Так, прочитавши цей розважально-повчальний роман про життя трьох поколінь, які стали жертвами сріблoloубства, та порівнявши їх долю з долею могутнього царя ізраїльтян, читач має самостійно осмислити, чи правильний вибір зробив Фортунат.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гуляев Н. А. Учебник для студентов факультетов и институтов иностранных языков [Электронный ресурс] / Н. А. Гуляев, И. П. Шибанов, В. С. Буняев [и др.]. – М.: Высшая школа, 1975. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/istoriya-nemeckoj-literatury/index.htm>
2. Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. – Львів: Вища школа, 1982. – 440 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН]. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
4. Пронин В. А. История немецкой литературы: Учеб. Пособие / В. А. Пронин. – М.: Университетская книга; Логос, 2007. – 384 с.
5. Пуришев Б. И. Немецкая народная книга / Б. И. Пуришев // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. – М.: Наука, 1986. – С. 261–282.
6. Реутин М. Ю. Народная книга позднего средневековья и Возрождения (На материале немецких народных книг XIII-XVI вв.) [Электронный ресурс] / М. Ю. Реутин // Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение. – 1996. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/reutin1.htm>
7. Чекалов К. А. Формирование массовой литературы во Франции: XVII – первая треть XVIII века / К. А. Чекалов. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 248 с.
8. Beutin W. Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart / Wolfgang Beutin. – Wien: Springer-Verlag, 2016. – 840 S.
9. Korte H. (Hrsg.) Deutsche Literatur Aus fünf Jahrhunderten. – Wien: Springer-Verlag, 2015. – 954 S.

МІФОЛОГІЧНІ МАРКЕРИ ЧАСОПРОСТОРУ В ПОВІСТІ В. РУТКІВСЬКОГО «СТОРОЖОВА ЗАСТАВА»

Помітним явищем українського культурного життя кінця XX – початку XXI століть є творчий набуток Володимира Рутківського. Його письмо – це справжній феномен у сучасній українській літературі. Це тексти, які не лише за тематико-жанровими, нараційно-образними, а й за функційними параметрами повністю відповідають змісту літератури, адресованої дітям. Це гідна альтернатива популярним фентезійним жанрам та приклад якісної літератури.

Творчий доробок письменника на сьогодні вивчений досить широко. Це поліаспектні праці В. Василяшка, О. Гавроша, З. Жука, С. Козака, М. Кучеренко, Н. Марченко, К. Родика, П. Сороки, Д. Стуса, Т. Щербаченко та ін. Літературознавці акцентували як на загальній характеристиці творчості, так і її значенні в контексті дитячої літератури. М. Кучеренко назвала пригодницько-історичну повість «Сторожова застава» В. Рутківського «проміжною ланкою у творчому становленні письменника» [1, 10], відзначаючи, що «вона цікава вже тим, що зриває завісу з великодержавних міфів про «російських» богатирів, зокрема Іллю Муромця...» [1, 10].

Обрана для аналізу повість В. Рутківського «Сторожова застава» рекомендована автором для підліткового віку (головний її персонаж – п'ятикласник Вітько Бубненко). До цієї вікової категорії читачів в українській літературі зверталися такі письменники, як В. Близнець, В. Кава, Гр. Тютюнник, Б. Харчук та інші. Щодо власне історичної прози, точніше до відтворення життя Київської Русі, до порушення питання про приналежність відомих історичних персоналій у конкретному часі до праукраїнських коренів із В. Рутківським можуть конкурувати такі прозаїки, як І. Білик («Меч Арея»), Б. Комар («Векша»), В. Малик («Князь Кий»), Вал. Шевчук («Велесич») та ін.

В. Рутківський по-своєму перепрочитав вітчизняну історію. Оригінальний текст повісті «Сторожова застава» було написано в 1986 році і вперше видано в журналі «Однокласник», а у 2012 році змінений і доповнений твір побачив світ у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА».

Варто заакцентувати, що питання хронотопу в художній літературі постійно викликає науковий інтерес. Для аналізу твору часто виникає необхідність визначити його часопросторову організацію та насиченість художнього світу, оскільки цей показник у багатьох випадках характеризує стиль твору або на пряму тощо. Питання часу і простору в обраній для аналізу повісті побіжно розкривали Р. Магдиш і Н. Марченко. Зважаючи на спорадичність вивчення заявленого аспекту, вважаємо перспективним наше звернення до осмислення категорії хронотопу (зокрема, його міфологічних ознак) у пригодницько-історичній повісті В. Рутківського «Сторожова застава».

З перших сторінок твору перед читачами розгортаються події прадавнього минулого – 1097 року. Їх художнє відтворення співіснує разом із вигаданими персонажами: Вітько Бубненко, Костянтин Петрович, Ванько Федоренко, Ігор Мороз, Колько Горобчик, дід Овсій, тітка Миланка, Росанка, Лидько та інші. Щоправда, серед дійових осіб є й історичні особи: Володимир Мономах, княжич Святослав; герої фольклорного епосу: Ілля Муромець, Олешко Попович, Добриня Микитович.

У «Сторожовій заставі» В. Рутківський вибудовує дві сюжетні лінії, що уможливили виділення двох основних типів часопростору за часовими періодами: сучасний та історичний. Події відбуваються на одній і тій самій території, але в різні часи. Це ХХІ століття, тобто сучасна для читача дійсність і ХІ століття – часи Київської Русі. Час постає визначальним у хронотопі повісті, він моделює її художню структуру; підпорядковує собі простір твору, що змінюється залежно від ознак доби, набуває її прикметних зримих рис.

Хронотоп повісті В. Рутківського «Сторожова застава» подеколи набуває виразних міфологічних ознак. Міф у творі є елементом жанрової організації художнього матеріалу, засобом утілення моделей особистої й суспільної поведінки людини. У творах на історичну тематику, де зображуються події княжих часів, використання міфологічних образів значною мірою зумовлене потребою ймовірності зображення доби. У цей період, як відомо, досить потужну силу зберігали дохристиянські вірування, загальнолюдський комплекс світоглядів, обрядів, що йдуть із глибин тисячоліть. У В. Рутківського міфологічні функційні характеристики дещо розширюються. Окрім схильності й віри реальних персонажів твору в існування й силу язичницьких богів, зміїв, демонів, чортів, водяників, русалок, що в тексті повісті здебільшого є їхньою фантазією (наприклад, беззастережно вірять і бояться надзвичайної сили змія, хоч жодного разу не бачили його: «Змія згадував. Мовляв, Змій на нього напав. Вершників ніби

громом чворохнуло. Дехто навіть злякано озирнувся в бік Сули...» [2, 50]), у творі діють і «реальні» міфологічні персонажі.

Центральне місце серед міфологічних образів повісті займає Велес (дідько болотяний, болотяний бугай) – один із центральних богів язичницької слов'янської міфології. Він набуває у творі виразних локалізованих характеристик: живе у плавнях, має вигляд страшної потвори: «Велес був низький на зріст і кривобокий, ноги мав короткі і теж скривлені. Голова була сплюснена з боків, підборіддя випиналося далеко вперед. На спині крутий горб. Усе тіло поросло рудою вовною. Проте плечі дідька болотяного за шириною, мабуть, не набагато поступалися плечам Іллі Муровця. І руки були такі ж могутні...» [2, 252]. У повісті його функції підпорядковані розкриттю ідеї миру між русичами й половцями. Він рятує Вітька від половців, допомагає звільнити княжича Святослава. Велес на боці русичів і всіляко сприяє відстоюванню справедливості. Такий несподіваний ракурс багатогранно артикулює онтологічні проблеми добра, майбутнього, сенсу життя, що стають для реципієнтів більш зримі і зрозумілі.

Уведення до тексту твору В. Рутківського міфологічного персонажа актуалізує, загострює перед юним читачем проблему, що лежить у площині давноминулих часів (боротьба русичів з половцями) й у такий спосіб співвідносить морально-естетичний досвід минулого з сучасним життям і його проблемами.

У повісті В. Рутківського «Сторожова застава» історична тема віднайшла оригінальне потрактування, на якому позначився безсумнівний вплив постмодерної традиції. Завдяки письменницькій грі з часовими координатами автор зміщує розгортання подій твору, що уможливорює розкриття багатства хронологічної організації.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Кучеренко М. Відрядження в дитинство / М. Кучеренко // Слово Просвіти. – 2011 – 3-9 лютого. – С. 10.
2. Рутківський В. Сторожова застава / В. Рутківський. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 304 с.
3. Рутківський В. Яке то неймовірне щастя – бути просто людиною!: бібліографічний нарис / Державний заклад «Національна бібліотека України для дітей»; авт. вступ. ст. Н. П. Марченко; Бібліограф-уклад. Н. О. Гажаман. – К. : [б.в.], 2009. – 78 с.
4. Сорока П. «Дитяча література немов попелюшка...»: [бесіда з В. Рутківським] / П. Сорока // Літературна Україна. – 2008. – 12 червня. – С. 4.

ОКІНАВАГО В ЯПОНСЬКОМУ МЕДІА-ПРОСТОРИ

Префектура Окінава є адміністративною одиницею Японії, яка складається з великої кількості островів і характеризується максимальною збереженістю традиційних діалектів, що дуже відрізняються від літературної мови. Довгий час острови Рюкю були самостійною державою, зі своєю столицею у Шюрі, зі своїми торговельними шляхами, мовою, культурними та релігійними традиціями. Але Японія у 19-му столітті, під час революції Мейдзі, анексувала острови і перейменувала їх у префектуру Окінава. У червні 1945-го острови потрапили під контроль США і Японія змогла їх повернути лише у 1972-му, коли вступила в силу угода, за якою Японії були передані всі адміністративні, законодавчі й судові права на острови Рюкю.

Через те, що в епоху Мейдзі острови Рюкю стали частиною Японії, культурні традиції та мова зазнали гонінь. Їх намагалися викоринити, так як на думку японської влади вони були варварськими. Дітей в школах перевчали розмовляти на літературній мові, а якщо дитина продовжувала використовувати діалект – на неї вішали «діалектну табличку», що вважалося соромом. Через те, що Окінаваго намагалися викоринити будь-яким способом, діалект, або мова (до сих пір тривають суперечки щодо самотності цього діалекту), потрапили у список ЮНЕСКО як мови, які зникають. [3, 57].

Саме ця можливість зникнення діалекту (мови) взагалі, змусила дослідників зацікавитися цією темою.

Якщо не брати до уваги лексику і говорити тільки про фонетику і граматику мови архіпелагу Рюкю, то основні її відмінності, які виокремила С. А. Бикова від японської мови та інших діалектів можна звести до наступних:

А. Фонетичні особливості

1. Звуку [h] стандартної японської мови відповідають звуки [f] і [p].
2. Замість звуку [w] вживається звук [b].
3. На островах архіпелагу Рюкю передньоязикові м'якої африкат [tʃ], який вимовляє як щось середнє між м'якими *ть* і *ч*, відповідає афrikата [tʃ], аналогічна звуку, що позначається диграфом *sz* в польській мові.
4. Звук [r] на початку слів відсутній, тобто замість складу [ra] на початку слова звучить лише голосний [a], замість [re] – [e] і так далі.

Цей діалект (мова) має такі *граматичні особливості*:

1. У стандартній японській мові дієслова мають категорії часу, способу, стану та виду, форми яких утворюються за допомогою суфіксів і похідних основ дієслова. До основ теперішньо-майбутнього часу відносяться п'ять основ, в тому числі визначально-присудкову, яка самостійно вживається як у функції кінцевого (заключного) присудка, так і в функції визначення. У діалектах Рюкю не існує єдиної визначально-присудкової основи, тут вживаються дві різні основи в функції кінцевого присудка і функції визначення [2, 58].

Аналогічним чином, на відміну від стандартної японської мови, де так звана «ймовірно-запрошувальна основа» має значення можливого способу і запрошення до спільної дії, в мові Рюкю для створення форм можливого способу і вираження запрошення до спільної дії вживаються дві різні основи.

2. У мові архіпелагу Рюкю існують особливі відмінкові показники (-І, -Цу, -На та інші), допоміжні дієслова і частки, що виконують функції, не властиві відмінковим показникам і іншим службовим форматам сучасної японської мови, і які збереглися з періоду старої японської мови [2, 58].

Японські діалекти зазвичай можна легко знайти у літературному творі, але останнім часом й на головному телебаченні. Це стосується звичайно і Окінава-го. У відео-передачах, чи дорамах (назва японських серіалів) героїв наділяють діалектом для кращої експресії персонажу, для більш детального змалювання особистості героя. Звичайно діалекти трапляються різні, але дуже рідко зустрічається саме діалект Окінави. Можливо, це через те, що він мало кому зрозумілий, але деякі режисери все ж таки наважилися його використовувати [1, 30].

Цікавий матеріал для нашого аналізу представляє найпопулярніша телепередача, яка була випущена 2001 року на телеканалі NHK. В основі сюжету кохання двох молодих людей. Дівчини з Окінави Йори Кохагура та Фумії Уемури, який приїхав на Окінаву разом зі своєю родиною. Ця дорама стала дуже популярною та складається з чотирьох частин. Деякі діалектичні слова навіть почали використовувати японці з центральної частини Японії. Звичайно їх було небагато, але одним із таких слів була сама назва телесеріалу 「ちゅうらさん」, що можна перекласти як «красуня» [4].

Варто зазначити, що персонажі, які за сценарієм проживали на Окінаві, Японію називали 「やまと」 «Ямато». Тобто використовується назва древньої Японії – лише у 670-му році країна отримала свою сучасну назву. Таким чином жителі Окінави роблять акцент на тому, що вважають себе окремою країною та нацією. Адже до 1879-го року це була незалежне королівство.

Також майже вся дія у телесеріалі супроводжувалася народними піснями Окінави. Їх співали і головні герої, і вони звучали, як музичний супровід до того, що відбувається на екрані. Далі ми розглянемо декілька головних слів, які найчастіше зустрічалися у серіалі.

Одразу перше діалекте слово ми можемо знайти у назві телесеріалу – «tʃu:rasan» [4]. У фонетиці: подовжений [tʃu:] відповідає 「チュウ」 у японській мові; [ra] – 「ラ」; [sa] = 「サ」; [n] = 「ん」; у граматиці: прикметник закінчуються на 「～さん」, відповідає стандартному закінченню прикметників у японській мові 「～い」; у семантиці: слово 「ちゅうらさん」 означає 「美しい、きれい」 – «гарна, красива». Акцент зроблено на тому, що головна героїня, Ері, вона саме з Окінави.

У словосполученні «nutido:takara» [4] звертає увагу фонетика: [nu] = 「ヌ」; проривні [t] і [k] перед (а іноді і після) [j] і голосного високого підйому [i] зазнають африкації, перетворюючись в [tɕ] – тобто [ti] треба читати як [tɕi]; подовжена [do:] = 「ドウ」, але [do] = [ru] – [d] та [r] зливаються; [ta] = 「タ」; [ka] = 「カ」 (але іноді може бути [ha]); [ra] = 「ラ」; граматика: частка 「どう」 використовується для посилення акценту на попередньому слові, має еквівалент і у японській мові – 「こそ」; семантика: 「ぬち」 відповідає слову 「命」 у японській мові, і означає «життя»; 「たから」 має однакову семантику (як і форму слова взагалі) із 「宝」 – скарб; цей вираз має еквівалент у японській мові 「命こそ宝」 – «життя – це скарб». Так як один із героїв, Фумія, помер від хвороби, то головна ідея – звернути увагу на те, що саме життя є найціннішим скарбом, тому і акцент на мудрості цього старого виразу.

Наступне слово «kizimuna:» [4]. Фонетика: [ki] буде читатися як [tɕi] (проривні [t] і [k] перед (а іноді і після) [j] і голосного високого підйому [i] зазнають африкації, перетворюючись в [tɕ]); [zi] = 「ジ」, [mu] = 「ム」, [na:] = 「ナー」; граматика: іменник лише у діалекті (мові) Окінави; семантика: стародавній дух дерева, що живе у баньяні. Ця легенда існує на Окінаві багато століть. Відповідника у японській мові не існує. Це було використано для ознайомлення глядача із культурою Окінави.

Завдяки матеріалам, які проаналізовано у дослідженні, вдалося провести фонетичну, граматичну та семантичну аналогію із стандартизованою японською мовою. У ході дослідження з'ясувалися деякі відмінності між фонетикою, граматикою та семантикою цього діалекту та японською літературною мовою. Зазначимо, що семантика деяких слів не знаходила відповідності у японській мові, як це було наведено у прикладі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Алпатов В. В. Языковая культура современной Японии / В. В. Алпатов // Лингвистика для всех: летние лингвистические школы 2005 и 2006. – Москва, 2008. – С. 29-35.
2. Быкова С. А. Окинаваго: диалект или язык? / С. А. Быкова // Вестник Московского университета. Востоковедение. – Москва, 2002. - №3. – С. 56–60.
3. Быкова С. А. Культура Японии сквозь призму диалектов / С. А. Быкова // Вестник Московского университета. Востоковедение. – Москва, 2004. - №1. – С. 57-63.
4. ちゅらさん. [Телесериал: В 156 сер. / Реж. Окада Ёшизаку // телеканал NHK. – 2001]/

Н. Б. Сухомлин

МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ СИЛЬВІ ПЛАТ

Мультикультуралізм є проявом і результатом мовної інтерференції і взаємодії різних соціальних і етнічних груп. Оскільки сьогодні не існує жодної держави, яка існувала б ізольовано, проблема мультикультуралізму є актуальною для сучасного мовознавства. У зв'язку з цим, виникає необхідність розглянути саме поняття «мультикультуралізм», оскільки в сучасному мовознавстві дотепер не існує єдиного загальноприйнятого пояснення цьому явищу, внаслідок чого виникає термінологічні варіації для позначення багатомовності, такі як: міжмовна взаємодія, міжмовна інтерференція, взаємовплив мов та ін.

Розгляду поняття «мультикультуралізм», історії його виникнення, еволюції, позитивним та негативним чинникам впливу на розвиток сучасних полікультурних, фрагментованих суспільств присвячено широке коло досліджень. Але дослідження вчених йдуть, як правило, за такими напрямками: етнічні та мовні проблеми (О. Антонюк, О. Биков, В. Вардеккер, Е. Бомешко, С. Бондарук, І. Воронов, В. Котигоренко, С. Саржан), місце мультикультуралізму в освітньо-виховній діяльності (А. Перотті, М. Рагозін).

Термін «мультикультуралізм» з'явився в кінці 80-х років ХХ ст. Він означав поважне ставлення більшості до меншин, рівний статус різних культурних традицій, право індивідів на вибір своєї ідентичності. В мультикультурному суспільстві людина зберігає свою ідентичність попри впливи з боку інших культур [2].

Мультикультуралізм базується на формуванні культурної картини світу. Обидві картини світу (культурна та мовна) взаємопов'язані, хоча і мають певні відмінності. Культурна картина світу передає інформацію у поняттях через сенсорно-моторний, символічний, логічний етапи сприйняття. У мовній картині світу суттєвим є знання, закріплене за словами, словосполученнями, реченнями, текстами конкретних мов.

Мова виступає дзеркалом культури певного етносу, віддзеркалюючи не лише фрагмент реальної дійсності, даний етнічній спільноті у безпосередньому сприйнятті, а й образ життя, світобачення і світовідчуття, національний характер, темперамент, систему цінностей, – менталітет народу, його суспільну самосвідомість у цілому. Висловлювання академіка Д. С. Лихачова про співвіднесеність мови та культури свідчить саме про таке осмислення зв'язків між цими двома феноменами: «мова нації є сама по собі стислим, якщо хочете, алгебраїчним вираженням усієї культури нації» [3, с. 7].

Мультикультуралізм знаходить відображення в художній творчості, оскільки мова літератури послуговується культурними образами, традиційними уявленнями етносу, його менталітету та ін., які знаходять відображення у мовних знаках. Культурні образи яскраво проявляються в англійській поезії.

Однією із найоригінальніших представників американської поезії XX століття – є Сильвія Плат. Її сповідальну поезію, яку ще називають конфесійною, неможливо обмежити рамками літературних течій. Це робить її самобутньою, такою, яку неможливо поставити в один ряд із творчістю таких митців сповідального жанру як Роберт Лоуелл, Анна Секстон, Аллен Гінзберг та інших. В поезії Плат створює свій індивідуальний міф, символічний сюжет, ілюзію безпосередності [1, с. 274]. Авторський стиль Плат відзначається широким використанням метафори, складного епітету, головних стилістичних методів пародії, гіперболи, порівняння, персоніфікації та автоінтертекстуальності – коли нерозуміння тексту усувається за рахунок встановлення зв'язків, «що виникають внаслідок певної циркуляції інтертекстуальних елементів всередині одного й того самого тексту» [4, 12].

У своїх поезіях Сильвія Плат використовує запозичення з латинської, французької, німецької, італійської мов та івриту. Завдяки цим іншомовним запозиченням поетеси вдається створити колорит тієї чи іншої культури, адже кожне із запозичень характеризується специфічним звучанням, властивим для мови походження та семантикою. Наприклад, у поезії “Lady Lazarus” для відчут-

ного контрасту простої мови розповідача поетеса вводить латинські терміни *annihilate, opus*:

This is Number Three.

What a trash

*To **annihilate** each decade;*

*I am your **opus**,*

I am your valuable,

The pure gold baby [6, с. 245].

Згідно з «Етимологічним словником», дієслово *annihilate* запозичене з латинської мови в 1520 році й означає «зводити до нічого»; *opus* – це латинське запозичення, яка означає «роботу, композицію», особливо музичну [5].

Крім цього, Сильвія Плат використовує у своїх текстах культурні реалії. В лінгвокультурології та сучасній теорії міжкультурної комунікації мовні одиниці різних мов, закріплені за елементами відповідних культур, іменуються реаліями, що являють собою категорію культурно-маркованих лексичних одиниць на позначення специфічних предметів або явищ, характерних для певної культури. У реаліях наочно проявляється близькість між мовою й культурою: поява нових реалій у матеріальному й духовному житті суспільства веде до виникнення реалій у мові, причому час появи нових реалій можна встановити досить точно, тому що лексика реагує на всі зміни громадського життя.

Аналіз свідчить, що ці реалії базуються на певних образах, характерних для культури. Зокрема, в проаналізованих уривках слова-реалії співвідносяться з історією, побутом, міфологією. Особливо яскраво в поезії Сильвії Плат розкривається міфологічна складова культури. Це простежується у використанні образів героїв грецьких міфів. Наприклад, у вірші “Conversation Among the Ruins”, Сильвія Плат вживає національно-культурну реалію на позначення старовинного одягу *Grecian tunic*:

Fractured pillars frame prospects of rock;

While you stand heroic in coat and tie, I sit

*Composed in **Grecian tunic** and psyche-knot [6, с. 21].*

Туніка – у давніх римлян та греків рід сорочки, спочатку вовняної, з 4 ст. н. е. виготовляли з льону. Це перекинута на плечах полотно завдовжки до колін (чоловічі) або до кісточок (жіночі), з вирізом для голови. Туніки були поширені ще у Давній Греції, звідки їх запозичили римляни. Грецька туніка не мала рукавів, а її візерунки вказували на приналежність власника до певного міста-держави. Шили їх зі льону чи тонкої вовни.

Джерелом національно-культурних реалій служать традиційні свята та уявлення про них, наприклад у вірші “A Winter's Tale”:

*And all you **Santa's** deer who browse
By leave of the Park Commission
On grass that once fed Boston cows* [6, с. 86].

В цьому вірші поетеса використовує образ Санта Клауса. *Santa* – різдвяний персонаж в західних країнах. Його ім'я походить від імені Святого Миколая (сейнт Ніколас). До Америки його занесли переселенці-голландці.

Крім літератури, важливим джерелом національно-культурних реалій є міфологія. У поезії Сильвії Плат міфологія представлена образами міфічних героїв, істот та ін., наприклад, у вірші “The Eye-mote”:

*I wear the present itch for flesh,
Blind to what will be and what was.
I dream that I am **Oedipus*** [6, с. 109].

Oedipus – це давньогрецький (фіванський) герой, син Лаїя та Іокасти. За міфом, мав трагічну долю. У спробі уникнути пророкованої долі, Едіп сам здійснив пророцтво про те, що вб'є власного батька і одружиться з матір'ю. Також відомий як переможець чудовиська на ім'я Сфінкс.

Отже, індивідуально-авторська концепція світу, яка базується на культуробаченні певного народу в цілому, може містити поряд з елементами, маркованими рідною культурою, інокультурні домішки або створені в рамках штучної оригінальної індивідуально-авторської концепції світу. В поезії Сильвії Плат вживаються реалії з різних сфер життя – побуту, історії, міфології, релігії та ін.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Венедиктова Т. Сильвия Плат: дщерь капітана Ахава. Американські літературні студії в Україні. – К., 2006. – Випуск 3. «Література США: роздуми, есеї, розвідки». – 400 с.
2. Висоцька Н. О. Дискусійні питання мультикультуралізму в американському соціумі / Н. О. Висоцька // Концепція мультикультуралізму: [збірка наукових праць]. – К.: Стилос, 2005. – С. 12-23.
3. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия АН России. Сер. лит. и яз. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 2-9.
4. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи// Известия АН. Сер. лит. И языка. – Т. 57. – № 5. – 1998. – С. 25-38.

5. Online Etymology Dictionary [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.etymonline.com/index.php?term=hey>
6. Plath Sylvia, The collected poems (edited by Ted Hughes) / Plath Sylvia // New York: Harper & Row. – Cambridge. Philadelphia. San Francisco, London. Mexico City. Sao Paulo, Sydney, 1982. – 349 p.

Д. М. Тлепова

МОТИВ ТУГИ В ВІРШІ ЙОЗЕФА ФОН ЕЙХЕНДОРФА «SEHNSUCHT»

Йозеф фон Ейхендорф увійшов в історію німецької літератури насамперед як видатний ліричний поет. Більшість віршів він створив для своїх романів (така практика була поширена серед німецьких романтиків та відповідала концепції універсальної поезії), а пізніше об'єднав у шість ліричних циклів («Wanderlieder», «Sängerleben», «Zeitlieder», «Frühling und Liebe», «Totenopfer», «Geistliche Gedichte»). Надзвичайна мелодійність та позірна простота поезій Ейхендорфа зумовили його славу народного поета «для всіх» [1, 8], тексти німецького лірика довгий час сприймалися як «“порожні глечики”, які кожний читач може наповнити будь-яким змістом за власним бажанням» [3, 126]. Покладені на музику відомими композиторами (Ф. Шубертом, Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом, Ф. Глюком, Г. Вольфом), окремі пісні сприймалися як дійсно народні (наприклад, «Зламана каблучка»). Ця настанова на простоту й народність формується у творчості Ейхендорфа відповідно до намагань поетів-романтиків відновити природну мову (Natursprache), первозданну гармонію між людиною, природою та Богом.

Розроблені ієнськими та гейдельберзькими романтиками естетичні положення й поетикальні засоби настільки філігранно втілені у творчості Йозефа фон Ейхендорфа, що «саме його лірика – вже на останньому етапі романтичного руху – буде сприйнята як квінтесенція романтичної “туги” та того майже безхмарного “ентузіазму”, з якого німецький романтичний рух і починався (Новаліс)» [1, 8]. Не випадково А. В. Карельський зауважує, що «Die deutsche Romantik» починається з Новаліса та закінчується «ортодоксальним» романтиком Ейхендорфом, охопленим «тугою за тугою» («Sehnsucht nach der Sehnsucht») [2, 130]. Визначення «ортодоксальний», яке надалі буде підхоплене А. С. Бакаловим, означає вірність Ейхендорфа романтичним ідеалам, збереження ним «майже у первозданному вигляді романтичної чутливості й самого духу

раннього романтизму» [1, 5]. Проте, хоча в ліриці поета збережені провідні образи та мотиви романтизму, їхня семантика, на нашу думку, зазнає певної трансформації. Це якнайкраще можна продемонструвати саме на мотиві туги (*Sehnsucht*), який вважається одним з центральних у творчості й поетології романтиків.

З німецької слово «*Sehnsucht*» перекладається як «туга, палке бажання», проте слід зазначити, що об'єкт цього бажання позбавлений конкретики: у «Дудені» «*Sehnsucht*» визначається як «глибоке, болісне жадання когось або чогось (далекого, недосяжного)». «Німецький словник» братів Грімм демонструє еволюцію семантики слова «*Sehnsucht*» від значення «сповненого туги жадання, хвороби болісного жадання, любовної хвороби, любовної жаги» у середньовисхіднонімецькій до «високого ступеня палкого й часто болісного жадання чогось, особливо, якщо немає надії досягти бажаного або його досягнення є сумнівним чи віддаленим» у Аделунга. І. Кант визначає «*Sehnsucht*» як невиразний душевний стан. Таким чином, в етимології цього слова поєднуються такі складові, як невиразність, пристрасність, хворобливість, любов та недосяжність. І в цьому сенсі поняття «*Sehnsucht*» якнайкраще відповідало світогляду та естетичним пошукам романтиків з їхнім тяжінням до безконечного та недосяжного. Так, А. В. Шлегель відзначав: «Поезія давніх була поезією володіння, а наша є поезією туги; перша впевнено стояла на ґрунті сучасності, друга коливається між спогадом та передчуттям» [3, 119]. Не розум, а саме невизначена туга є, за Шлегелем, атрибутом справжньої поезії, її передумовою, і в цьому сенсі «туга» є поняттям поетологічним. Це якнайкраще висловлено у відомих рядках К. Brentano: «Was reif in diesen Zeilen steht, / ...Die Einfalt hat es ausgesäet, / Die Schwermut hat hindurchgeweht, / Die Sehnsucht hat's getrieben; / ...O Stern und Blume, Geist und Kleid, / Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit!» Тут, як і в інших віршах Brentano, поняття «*Sehnsucht*» використовується в контексті таких слів, як «любов», «меланхолія», «простота», «пісня», «безконечність». Як зауважує Р. Літлджонс, поняття «*Sehnsucht*» є «поетичною аббревіатурою для суцільного психологічного пошуку абсолюту романтиками» [3, 120]. Такий пошук – це процес злиття з божественним універсумом.

На відміну від ієнських романтиків, «туга» яких не мала матеріального підґрунтя та виникала з прагнення митця досягти абсолютного ідеалу, символом якого часто була кохана, Ейхендорф об'єктивує почуття ліричного героя, зображає конкретну «земну» причину виникнення цього емоційного стану. Слово «*Sehnsucht*» та похідні від нього доволі рідко зустрічаються в його ліри-

ці, не винятком є й вірш, в якому це поняття винесено в заголовок, але жодного разу не використовується в тексті поезії. Увесь вірш, таким чином, прочитується як розгорнута метафора «туги», як своєрідне визначення цього романтичного душевного стану.

Вірш «Sehnsucht» був написаний для роману «Dichter und ihre Gesellen» («Поети та їх приятелі», 1834), а потім включений Ейхендорфом у ліричний цикл «Wanderlieder» («Пісні мандрів»). У романі вірш виконує співачка Фіамета – кохана поета Фортуната. Цими рядками письменник відтворив ностальгію героїні за рідною Італією, отже, туга тут має конкретну причину й конкретну спрямованість. Але вилучений із романного контексту, цей вірш набуває більш абстрактного звучання, навіть гендерна приналежність ліричного «я» є невідзначеною (закінчення дієслів у німецькій мові не відтворюють категорію роду), а тому туга стає станом, властивим людині як такій та необумовленим особистими обставинами.

Мотив туги поєднується у вірші з мотивом подорожі, але ця подорож є не дійсною, а уявною, ініційованою звуками поштового ріжка, що лунає «в розкішній літній ночі» («in der prächtigen Sommernacht»), та піснею про далекі краї двох мандруючих підмайстрів. Перша строфа моделює ситуацію порогу, межі між безмежним простором Всесвіту та закритим простором кімнати: «Es schienen so golden die Sterne, / Am Fenster ich einsam stand». Вікно кімнати створює ефект обрамлення, яке не впливає на обмеженість перспективи, тому що поглядом герой звернений до загадкової безконечності, що простирається під ним, думками формує свій особливий світ.

Вибір художніх образів «дрімучих лісів», «струмків», «поштового ріжку», «місячного саява» та взагалі часово-просторових деталей, таких як: літня ніч, погляд, направлений далеко в незбагненне, – зовсім не випадковий, адже всі ці компоненти присутні в будь-якому творі романтичної літератури. Так, часовий образ «ночі» ще не раз буде зустрічатися у творчості Ейхендорфа та в романтиків загалом. Йому надають містичного підтексту, бо з настанням ночі все навколо здається загадковим, вона вивільнює магічну сутність світу.

В оригіналі віддаленість подій та їх ностальгічне забарвлення підкреслює вибір автором форми простого минулого часу (також ця форма сприяє збереженню милозвучності). Таким чином, читач сприймає вірш як спогади героя про хвилини скороминущого смутку. Почувши «поштовий ріжок», ліричний герой відчуває нестримне бажання відправитись у подорож: «Das Herz mir im Leib entbrennte, / Da hab' ich mir heimlich gedacht: / Ach wer da mitreisen könnte /

In der prächtigen Sommernacht!» Проте здійснення цього бажання наратор перекладає на іншу кандидатуру, адже, мріючи, він не висловлює свою власну жагу до пригод, а лише промовляє: «Ах, хто ж там подорожує цієї чудової літньої ночі». Себе в якості супутника самотнього мандрівника герой не бачить, і в цьому виявляється його пасивна позиція. Покірне переживання почуття туги за митами життя, яких вже не повернути або яких зовсім не було, і мізерна вірогідність їх втілення в реальність якнайкраще характеризує романтичне світовідчуття та прагнення представників напряму вирватись з полону остогидлої буденності.

Відомий німецький дослідник Ріхард Алевін у своїх роздумах стосовно зображення ландшафту в ліриці Ейхендорфа зазначав, що абстрактні елементи, які не мають суто матеріального втілення (наприклад, світло, рух чи простір), виступають як визначні структурні елементи романтичного пейзажу. «Якщо задатись питанням, що спільного існує між такими поняттями в поезії, як «струмок», «поштової ріжок», на думку спадає тільки одна відповідь – у них наявний рух. Вони є втіленням постійного руху» [4, 283].

Незважаючи на те, що вірш має досить просту будову та містить вже всім відомі романтичні мотиви, саме завдяки цій поверхневій простоті він наближається до народної поезії. Як відомо, творчість романтиків пізнього етапу була тісно пов'язана з народнопоетичним мистецтвом. Звернення до «народної ідеї», народної творчості, до традицій національної старовини й історії відбиває естетичні пошуки романтиків та їхнє прагнення знайти собі опору на землі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бакалов А. С. Немецкая послеромантическая лирика (традиции и новаторство): автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература стран зарубежья» / Анатолий Сергеевич Бакалов. – М., 2004. – 36 с.
2. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур [Текст]: вып. 3: Немецкий Орфей. / Рос. гос. гуманитар. ун-т; А. В. Карельский; сост. А. Б. Ботникова, О. Б. Вайнштейн. – М.: РГГУ, 2007. – 608 с.
3. Jaeger St. Theorie lyrischen Ausdrucks: das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke / Stephan Jaeger. – München: Fink, 2001. – 384 S.
4. Neumann G. Bild und Schrift in der Romantik [Текст] / G. Neumann, G. Oesterle, A. v. Bormann. – Würzburg: Königshausen und Neuman, 1999. – 468 S.

ЖАНР ЦИХУА ЯК ПРИКЛАД СУНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Літературна критика династії Сун (宋, 960 – 1279) представлена великою кількістю жанрів, одним із яких є жанр *цихуа* (詞話). «Поетичні записи, складені відлюдником у струмка Тяо» («茗溪漁隱詞話») Ху Цзи (胡仔, 1110 – 1170) є яскравим прикладом твору, написаного у цьому жанрі. Цей жанр почав своє зростання одночасно зі стрімким розвитком жанру *ци* в період правління династії Північна Сун (北宋 960 – 1127).

Жанр *цихуа* є малодослідженим як в Китаї, так і за його межами. Однак інтерес до нього призвів до появи низки наукових робіт за останні декілька років. В них переважно розглядається тлумачення назви жанру та деякі його особливості. Так, сучасний китайський дослідник Чжан Баоцюань вважає *цихуа* жанром, що має форму нотатків та коментарів до поезії жанру *ци* [5, 110]. Сучасний американський вчений Рональд Іган визначає *цихуа* як роздуми на будь-яку тему, що стосується літератури, починаючи від аналізу історичного контексту окремого *ци* і закінчуючи порівнянням досягнень різноманітних поетів-авторів творів жанру *ци* [1, 62].

Розглянемо назву жанру *цихуа* з точки зору етимології. Слово *цихуа* складається з двох ієрогліфів: 詞 та 話. Перший ієрогліф в сучасній китайській мові перекладається як «слово». Однак, розглядаючи літературний термін, поява якого датується певним історичним періодом, варто зважати на значення, які слова або ж ієрогліфи мали у цей конкретний період. Тому правильним буде тлумачення ієрогліфу 詞 як назви поетичного жанру *ци*, що є певним натяком на зв'язок двох жанрів. Другий ієрогліф у сучасній китайській мові має значення «мова» або «мовлення». Але деякі дослідники зазначають, що за часів правління династії Північна Сун ієрогліф 話 використовувався у двох значеннях – «слово» та «історія». На їх думку, для створення назви жанру літературної критики було використано саме друге значення, яке у сучасній китайській мові можна передати за допомогою слова 故事 (історія) [2, 916].

Як зазначає сучасний китайський дослідник Ма Сяохуей, першим твором, який було написано в жанрі *цихуа*, прийнято вважати збірку «Пісні генія свого часу» («時賢本事曲子集») авторства Ян Хуея (楊繪), яка складалась із коментарів до твору Фан Менці (仿孟榮) «Вірші сюжетного змісту» («本書詞») [4, 88].

Але Рональд Іган стверджує, що засновником жанру *цихуа* вважається Оуян Сю (欧阳修) [1, 77].

Однією з проблем, пов'язаних з дослідженням жанру *цихуа*, є проблема класифікації творів в цьому жанрі. Спираючись на такі матеріали, як дослідження розвитку та особливостей *цихуа* сучасними вченими та дослідниками попередніх епох, а також на оригінальні тексти, можемо стверджувати, що її здійснення є можливим за різноманітними критеріями. До переліку критерій віднесемо такі, як тема твору, його сюжетні особливості, обсяг, структура, особливості назви, а також віднесення до певного покоління авторів нотатків до поетичного жанру *ци* [3, 91].

Наприклад, за думкою Рональда Ігана, авторів жанрів *цихуа*, а тому і власне твори *цихуа*, можна поділити на два покоління [1, 102]. Перше покоління датується раннім періодом правління династії Північна Сун. Засновником жанру, як вже було згадано, деякі дослідники вважають Оуян Сю, тому його відношення до першої групи є безумовним. До творців першого покоління також можуть бути віднесені Сима Гуан (司馬光) та Лю Бан (劉邦). Як наголошує дослідник, згадані письменники перебували у дружніх стосунках і створювали нотатки до творів *ци* або *ши* у час, вільний від «чаювання та пирування». Це явище в китайській мові отримало назву 文朋詩友 або 文朋詞友. Обидва терміни можуть бути перекладені як «поети-друзі» із зазначенням конкретного поетичного жанру (*ши* або *ци*) у кожному випадку [1, 103].

У пізній період правління династії Північна Сун жанр *цихуа* частково втратив свою популярність. З одного боку, визнані видатні митці того часу відійшли від створення коментарів та нотатків. З іншого боку, у жанрі *цихуа* почали творити монахи та маловідомі поети, імена яких в більшості своїй не вдалося зберегти.

Як стверджує Ма Сяохуей, за часів Південної Сун відбулось так зване «велике повернення», яке означало повернення до жанру видатних митців того часу. До цього періоду уналежнюємо і творчість Ху Цзи. Ця подія вважається точкою відліку для хронологічного позначення творців другого покоління. Після «великого повернення» жанр *цихуа* продовжив інтенсивний розвиток, що дало йому змогу стати домінуючим за часів правління наступних династій, зокрема, Мін (明, 1368 – 1644) та Цін (清, 1632 – 1912) [4, 92].

Твори, написані у жанрі *цихуа*, мають велику кількість особливостей, які вирізняють їх з-поміж інших. Як зазначає сучасний китайський дослідник Ма Сяохуей, твори *цихуа* за формою були схожими на 语录体—давнію форму про-

заїчних творів, яку використовували учні та послідовники для цитування своїх вчителів та наставників [4, 91]. Цитатну форму також використовували для створення невеликих за обсягом переказів буддистських проповідей [4, 92]. Як наголошує Ма Сяохуей, саме невеликий обсяг та використання цитат наводять на думку про наявність певного зв'язку між поетичними записами та згаданою формою цитування. Дослідник акцентує увагу на тому, що у творах, написаних із використанням цитатної форми, можна було знайти зміст записів бесід літературних критиків та дослідників давніх часів.

На думку китайської дослідниці Лю Цінюнь, питання форми чи структури *цихуа* та *шихуа* є відкритим, адже ці твори не були послідовними та чітко структурованими і не мали конкретної форми. Дослідниця наголошує, що *цихуа* можна визначити, як випадкові нотатки із коментарями до власне творів, творчості та біографій авторів, а також до історичного контексту. Вона зазначає, що створення подібних коментарів потребувало здійснення великої дослідницької роботи, адже для цитування часто використовувався текст вже існуючих критичних робіт, історичних довідок, художніх творів [3, 44].

Однак, на думку Рональда Ігана, виділення певної структури *цихуа* все ж таки є можливим. Він зазначає, що твір цього жанру розпочинався із твердження, для доведення якого наводився приклад, а після нього додавався жартівливий коментар. Дослідник підкреслює, що стилістично перші *цихуа* мали діалогічний характер. За його словами, за часів династії Сун *цихуа* вважали жанром, що відходив від традиції саме через відсутність яскраво вираженої структури. Однак, на думку Рональда Ігана, непослідовність компенсувалась використанням складної лексики та цікавих мовних конструкцій [1, 107].

Як зазначає китайський дослідник Чжан Баоцюань, загалом існувало п'ять основних тематик [5, 116–117]:

- 1) опис повсякденного життя простих людей;
- 2) роздуми про причини зубожіння села;
- 3) викриття зла та несправедливості у державі;
- 4) оспівування окремих особистостей;
- 5) оспівування краси природи.

Особливу роль у поетичних записах відігравав гумор. На думку Ма Сяохуей, він був своєрідним інструментом висвітлення негативного. За допомогою гумору автор також мав змогу висловити своє бачення рівня якості твору, до якого створювався коментар [4, 88]. Однак, як зазначає дослідник Чжан Баоцю-

ань, із часом *цихуа* стали набагато менш анекдотичними і більш серйозними та критичними [4, 88].

Таким чином, можемо стверджувати, що жанр *цихуа* дуже глибоко вплинув як на китайську поезію і прозу династії Сун, так і на сучасну китайську літературу та літературну критику.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Egan, Ronald C. A New Poetry Criticism / Ronald C. Egan // The Problem of Beauty. – Boston : Harvard University Press, 2006. – Pp. 60–108.
2. Levy, Dore J. Literary Theory and Criticism / Dore J. Levy // The Columbia History of Chinese Literature. – New York : Columbia University Press, 2001. – Pp. 916–939.
3. 刘庆云。中国词话与诗话之由合而分及其意义 / 刘庆云 // 中国古代诗话。 - 北京 : 北京语言大学出版社, 2000。 - 页 32–45。
4. 马晓晖。中国词话的特色 / 马晓晖 // 宋代诗话。 - 北京 : 北京语言大学出版社, 1997。 - 页 87–93。
5. 张葆全。宋代的词话 / 张葆全 // 诗话和词话。 - 上海 : 上海古籍出版社, 1983。 - 页 108–117。

Ю. В. Томарева, А. Г. Білова

НОВАТОРСЬКІ РИСИ В ЗОБРАЖЕНІ ВІЙНИ АНГЛІЙСЬКОГО ОКОПНОГО ПОЕТА ВІЛФРЕДА ОУЕНА(НА ПРИКЛАДІ ВІРША «ГІМН НА СЛАВУ ПРИРЕЧЕНОЇ МОЛОДОСТІ»)

Події Першої світової війни визначили долю й основну проблематику творчості покоління «окопних» поетів. Антивоєнна тема пролунала насамперед у поезії - у віршах «окопних» поетів Вілфреда Оуена, Зигфріда Сассуна, Руперта Брука, Едмунда Бландена, Роберта Грейвза та інших учасників Першої світової війни. На власному досвіді пізнали вони війну й облудність імперіалістичної пропаганди. Кращі з «окопних» поетів зайняли антиімперіалістичну позицію; змістом своєї поезії вони зробили реальну дійсність, а головним героєм - учасника війни, фронтове життя у всій трагічній реальності.

«Окопна» поезія відбила глибокі зміни у світовідчутті військового покоління. Якщо у віршах Р. Брука ("Мир" таін.), що загинув на самому початку воєнних дій, ще могли звучати романтично піднесені строки про війну, то незаба-

ром на зміну їм у творчість «окопних» поетів прийшла сувора правда, що розвіяла брехливий міф про війну.

Антивоєнна тема стала основною у поезії В. Оуена (1893 - 1918). Переважно, він був поетом-ліриком і разом з тим вважав, що в періоди важливих соціальних потрясінь поезія повинна служити цивільним цілям. Досвід війни, знайомство із Сассуном прискорили його розвиток. Оуен засуджує нелюдськість війни ("Гімн на славу приреченої молоді"), у його віршах звучать гнів і біль. Про будні війни, що обертаються безвихідною трагедією, він пише у віршах "Лист", "Випадковість", "Вартовий" і ін. Значення віршів Оуена - у їхній правдивості й гуманізмі [2, 295].

На нашу думку, ідея вірша "Гімн на славу приреченої молоді" - зобразити жахливе обличчя війни, де люди забирають життя один одного, не бажаючи знати реальну причину і в цьому процесі вони гинуть самі, і історія їхнього життя закінчується спалахом. Їх життя могло бути радісним і плідним, якщо б не війна, але цей демон нікому не дає змоги врятуватися.

Ліричний герой у вірші тісно пов'язує себе з солдатами, має глибокі знання про звуки війни та жахливе життя на фронті. Тим паче у сонеті немає «я», «ми» або навіть «наш», що дає відчуття фізичної відсутності ліричного героя. Здається ніби він знаходиться десь на висоті пташиного польоту, адже він має змогу подорожувати від одного зображення до іншого, від фронту до церкви, від церкви до будинку з закритими вікнами. Він бачить все, знає все і не боїться ділитися цим. Можливо, це солдат, який втратив самоконтроль на деякий час. Він знає всі тонкощі, та всі жахливі деталі війни, але також він знає, що відбувається там, де війни немає. Ліричний герой знає про церемонію поховання і доводить нам, що це і близько не може наблизитися до того, що відбувається з людьми на війні. Він також показує своє обурення на церкву, яка ніяк не здатна облегшити страждання солдат.

Сонет повен образів та символів. Використовуючи порівняння, Оуен отожднює рогату худобу з солдатами «*the soldiers who die ascattle*». Адже на війні люди помирають так часто, як худоба на фермі, майже у промисловому масштабі, тому ніхто не турбується про їх душу. Треба зазначити, що Оуен позбавляє чоловіків людських рис, але в той же час зброя, в жахливий спосіб, набуває людських рис. Так, наприклад, за допомогою персоніфікації автор наділяє гармати людським гнівом, а хор та церква за допомогою метафори перетворюються в зброю: «*Only the monstrous anger of the guns. / Only the stuttering rifles' rapid rattle /Can patter out their hasty orisons.* » Жалюзі в останньому рядку символізу-

ють смерть, весь жах війни. Ліричний герой хоче, щоб ми спостерігали цю темряву, весь біль, та усвідомлювали весь жах війни. Також це може відображати щире співчуття та особисте горе, яке відчують ті, хто втратив близьку людину.

Ми не можемо не сказати, що Оуен – це той поет, в творчості якого значну роль відіграють художні засоби. У сонеті «Гімн на славу приреченої молоді» значну роль відіграє анафора «*Only the*», яка підвищує напруження. Коли ми зустрічаємо цю фразу вдруге, ми приділяємо більше уваги до неї, адже, коли щось повторюється двічі, це має бути щось важливе. Так ця анафора додає напруженості та жаху на поле бою, де немає нічого окрім трупів та залишків.

Алітерація «*rifles' rapid rattle*» також привертає нашу увагу. Нарощування темпу та інтенсивності, безумовно, дуже важливе тут, так автор поринає у той військовий жах за допомогою звуків. Оуен використовує багато метафор “*monstrous anger of the guns*”, “*stuttering rifles' rapid rattle*”, “*the pallor of girls' brows*”. Похоронний ритуал покладання квітів на могилу відображає терплячість та ніжність тих, хто чекає вдома. Запал рушниць є втіленням хору та церкви, які супроводжують людину в останній путь. Це є щось священне та чисте, те, що допомагає людській душі відійти в інший світ. Та не на війні. На фронті останнім звуком для багатьох людей є лише гуркіт зарядів.

Одним з найбільш значущих художніх засобів в цьому сонеті є іронія. Автор іронізує ще в самому початку, в самій назві сонета. Слова «приречена» та «молодь» однозначні, і ми одразу можемо зрозуміти, що мова буде йти про молодих людей, яким судилося загинути. Слово «гімн», саме по собі слово гімн, це «урочиста пісня, прийнята як символ державної або класової єдності» [2], і нібито воно ідентифікує цей сонет. Використовуючи тут слово «гімн», автор натякає на контраст між патріотичним поняттям про війну та тим, з чим солдати зіткнулися в реальності. «Гімн приреченої молодості» – не гімн взагалі. Це панахида.

Однією з новаторських рис Оуена є з'єднання філософічності змісту з пластичністю зображення, поєднання простоти лексики з метафоричністю.

Сонет читається надзвичайно легко, він дуже легкий на сприйняття, адже написаний він дуже простою та зрозумілою мовою. Проте кожне, навіть просте слово, наділене глибоким смислом. Так наприклад метафора, яка ототожнює солдат з великою рогатою худобою. Це є майстерне поєднання метафоричності та простоти, адже кожному відомо, як корів ведуть на забій, це те, що знайоме

та відоме всім. В той же час, вона є надзвичайно влучною та якнайточніше передає весь сенс та ідею, яку хотів передати автор.

Вілфред Оуен створює ефект, що ми можемо бути в траншеї та біля сім'ї загиблого солдата одночасно, можемо почути молитву та запал рушниць в один и той же момент, що додає напруження.

Він ввів в обіг консонантну риму, засновану на збігу приголосних навколо ударних голосних і відмінності самих ударних голосних [3]. Слова з подвійними “r” та “t” (*stuttering, rattle, patte ri* т. д.) імітують звучання війни. Коли ми зазвичай уявляємо звук перестрілки, то виходить щось на кшталт “ratatatatat”. Все це дає нам відчуття реальності, присутності на війні. Цей прийом є дуже важливим, адже він надає драматичності, напруженості. Читач може не лише уявити образ війни, а й почути його.

Отже, Вілфред Едвард Солтер Оуен - англійський поет, чия творчість найсильнішому ступені вплинула на поезію 1930-х років. Поетична тема Оуена, жах і жалість війни, сформульована в його сильній поезії, яка перетворила традиційний розмір. Прагнення донести до читачів страшну правду окопної війни перебороло його юнацький романтизм і допомогло створити сильні, одухотворені вірші, в яких соціальний протест поєднується з величезним співчуттям до людини.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

- 1.Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. - М., 1986-С.158-162
- 2.Зарубежная литература 20-го столетия / / под ред. Андреева Л. Г. - М. : Высшая школа, 1996 р. -С. 293-307
- 3.Wilfred Owen / Режим доступа: <http://www.wilfredowen.org.uk/home/>

О. В.Торкай

ПОЕТОЛОГІЧНА МЕТАФОРА В ЛІРИЦІ ШЕЙМАСА ХІНІ

Сьогодні творчість Хіні відкриває нові дослідницькі перспективи щодо вивчення та наукового осмислення особливостей англомовної поезії другої половини ХХ ст. Домінантні ознаки індивідуального поетичного стилю Шеймаса Хіні – постійне звертання до повсякденного життя, увага до традиційно непоетичних предметів і розмовна манера висловлювання – підкреслюють зміну художньої парадигми британської поезії другої половини ХХ століття.

Метою роботи є розгляд поетологічної метафори як невід'ємної частини творчості Шеймаса Хіні, виявленні її різновидів і визначенні функцій в його ліриці.

До поетологічних метафор уналежнюють метафори, які вказують на авторське розуміння процесу творчості. Звідси двоїста роль такого роду метафори. З одного боку, вона безпосередньо входить в поетичну образність, з іншого боку, вона вказує на глибинну уяву автора щодо специфіки поезії. Отже, такого роду метафори одночасно співвіднесені з поетичною та метапоетичною функціями. Перша функція зв'язує їх зі стильовим, друга – з концептуальним рівнем авторської картини світу.

Суттєвий внесок в розробку теорії поетологічної метафори зробили такі дослідники, як: Ф. Ісрапова [4] , Л. В. Артеменко [1], Н. А. Фатєєва [8], С. Н. Бройтман [2], В. І. Тюпа і Д. П. Бак [7], Є. Мюллер-Зеттельманн [5] та інші. На основі цих робіт і була зроблена спроба проаналізувати деякі вірші Шеймаса Хіні, які включають саме цей тип метафори.

Однією з головних моделей реалізації поетологічної метафори у Хіні є ототожнення поезії з різними ремеслами , ремісницькою діяльністю.

П. А. Грінцер пише: "Ремесленность поэзии понимается как обозначение вложенного в неё человеческого труда , и в поэтическом метаязыке поэтический работник замещает вдохновенного поэта - аэда. Отсюда уже у предшественников Платона поэт помещается в ряд других ремесленников" [3, 19-20].

Хіні розглядає свою поетичну діяльність серед таких ремісницьких занять як справа коваля, покрівельника, а також таких сільськогосподарських занять як збивання масла, збирання ягід, копання картоплі.

Причому, як зазначалося вище, поетологічна метафора в цих віршах безпосередньо входить в художню тканину тексту, а з іншого боку, вона імпліцитно відбиває розуміння автора своєї поетичної "праці".

Розглянемо функцію метафори ремісництва у вірші Хіні «Thatcher»:

Bespoke for weeks, he turned up some morning
Unexpectedly, his bicycle slung
With a light ladder and a bag of knives.
He eyed the old rigging, poked at the eaves,
Opened and handled sheaves of lashed wheat-straw.
Next, the bundled rods: hazel and willow

Were flicked for weight, twisted in case they'd snap.
It seemed he spent the morning warming up:
Then fixed the ladder, laid out well honed blades
And snipped at straw and sharpened ends of rods
That, bent in two, made a white -pronged staple
For pinning down his world, handful by handful.
Couchant for days on sods above the rafters
He shared and flushed the butts, stitched all together
Into a sloped honeycomb, a stubble patch,
And left them gaping at his Midas touch.

З погляду на зовнішню картину – це вірш про майстра, який прийшов, щоб перекрити дах. Перші дві строфи зосереджені на підготовці покрівельника до роботи: в третій строфі увага акцентується на детальному описі процесу вкриття даху соломою: остання, четверта строфа демонструє позитивний результат виконаної роботи. Якщо ж «зазирнути» вглиб споглядання автора, можна провести умовну аналогію між працею покрівельника та поета, адже Хіні заглиблюється в суть процесу труда і порівнює обидві справи як такі, що потребують неквапливого підходу, поміркованості та внутрішньої рівноваги.

Для того щоб підтвердити власну тезу про спорідненість поезії та ремесла, щоб довести зв'язок між усім, що робить він та люди, які його оточують, поет зіставляє момент розкладання лез (це робить покрівельник): ...laid out well honed blades..., ...shared and flushed the butts..., ...stitched all together..., sharpened ends of rods..., із процесом розплутування думок (у свідомості поета).

У завершальній строфі майстер, який криє дах, стає втіленням ліричного «я» поета. Покрівельник та письменник поєднуються через процес «народження» плодів власної праці. Шлях створення нового даху є шляхом створення поезії, оскільки, готуючи кожну ідею і збираючи всі думки, поет спочатку фіксує їх у слові, потім у реченні, і тільки потім народжуються поетичні рядки. Цю тенденцію метафорично відбито в таких фразах: For pinning down his world, handful by handful, ... stitched all together... («...все зв'язував до купи...»).

Алюзивне посилення на царя Мідаса допомагає поетові провести асоціативну паралель між простим та буденним, але в той же час особливим вмінням покрівельника дахів та з «золотим» даром царя. Так, солома та прутья з ліщини та верби, заточені леза, черешки – все це набуває міфологічного змісту та великої ціни, водночас метафоризуючи і «поетичні засоби» віршування.

Підсумовуючи, Хіні плідно розвиває ідею спорідненого походження поезії і ремесел. Прикладом таких образних аналогій є не тільки вірш «Thatcher», а й найвідоміші вірші : «Digging», «The Forge», «Churning day». Засоби уяви дають змогу Шеймасу Хіні побачити себе ремісником і вписати процес створення поезії в ієрархію фермерських професій, якими століттями володіли і володіють його предки й сучасники. Його ремесла вже мають символічний характер, описувані процеси праці породжують асоціативні аналогії.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ :

1. Артеменко Л. В. Предметно-образна концептосфера "Літературні та технічні засоби словесного вираження" в семантичній площині поетологічного дискурсу української поезії ХХ століття // Вісник Житомирського державного університету. - Випуск 3(81). - Філологічні науки. - С.167-173.
2. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. - М., 2008.
3. Гринцер П. А. Становление литературной теории (Чтение по истории и теории культуры) / П. А. Гринцер. - Вып.14. Историческая поэтика. - М., 1996.
4. Исапова Ф. Х. Металирика в смене художественных парадигм. - Москва : Изд-во Буки Веди, 2015. - 298 с.
5. Müller-Zetzelmann E. Lyric and Metalyric : - Heidelberg, 2000.
6. Темиришина О.Р. Мифология голоса. Поэтологические метафоры в творчестве Д.Ревякина [Электронный ресурс :Режим доступа :journals.uspu.ru/attachments/article/883/31.pdf].
7. Тюпа В. И. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики / Тюпа В. И., Бак Д. П. // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. - Кемерово, 1988. - С.4-15.
8. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. - М.: Ком Книга, 2007. - 280 с.

Т. Т. Тохтамиш, К. М. Циганок

ВПЛИВ АНГЛІЦИЗМІВ НА СЛОВНИКОВИЙ СКЛАД НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Запозичення є одним із багатьох шляхів збагачення лексичного складу мови. Лексика сучасної німецької мови розвивається в умовах широких міжнародних контактів, в тому числі і мовленнєвих. В результаті цих зв'язків спосте-

рігається постійне надходження в сучасний словник цілого потоку іншомовної й інтернаціональної лексики, яка стає частиною німецького лексикону в тій же мірі, що і власне німецька. На цьому етапі розвитку німецької мови особливо виділяється англійський тренд. Сучасний процес глобалізації зачіпає майже всі сфери людської діяльності та неминуче впливає на національні культури, тому одним із основних факторів, що визначає у наш час мовленнєві зміни не тільки в Німеччині, а й в багатьох інших країнах світу, є поширення англійської мови, що виконує роль мови міжнародної комунікації.

Найчастіше можна зустріти такий варіант визначення поняття «запозичення», що наведений, наприклад, у словнику О. С. Ахманової, де цей термін трактується як, по-перше, звертання до лексичного фонду інших мов для вираження нових понять, для диференціації тих явищ і предметів, що вже наявні в мові, і тих, що раніше були невідомі; по-друге, як слова і конструкції, що ввійшли до лексичного складу мови в результаті процесу запозичення [1; 150-151]. Запозичення займають в німецькій мові наразі значне місце, про що свідчать радіо- та телепередачі, преса й інші засоби масової інформації. Постійне зростання кількості іншомовних слів у лексичному складі не лише підвищує науковий інтерес до цього явища, а і є причиною того, що питання про збереження німецької мови як національної мови Німеччини постає останнім часом все гостріше [2; 51].

Деякі автори в своїй роботі заявляють про жваві дискусії щодо доцільності використання англіцизмів і їхній вплив, що постійно зростає, а також згадує про появу такого поняття, як *Denglisch* – акронім *deutsch* та *englisch* (німецька і англійська мова). Вона також вказує на розбіжність думок і поглядів на це явище, адже, з одного боку, воно є сигналом про засмічення німецької мови, з іншого ж сприяє розширенню лексичного складу шляхом інтегрування іншомовних слів. І. Морозова також наголошує на зростанні схвильованості з приводу збереження національних мов не лише з боку лінгвістів і письменників, а й суспільства багатьох країн, зокрема Німеччини, де процес «англізації» досяг критично високого рівня [5].

І. Морозова у своїй роботі говорить про розповсюдженість боротьби за збереження мови, що звучить в ефірі, в театрах та інтернеті, де створюються спеціальні веб-сторінки, метою яких є демонстрація безглуздості надмірного вживання англіцизмів [5]. З цією ж метою в Німеччині проводяться щорічні конкурси на найбільш «німецьке» слово. Є також випадки появи нових німецьких слів, що заміщують англійські поняття, вона може бути як спонтанною, так

і цілеспрямованою, тобто результатом діяльності філологів. Наприклад, запозичення *Couchpotato* призвело до природної появи неологізму *Couchkartoffel* і штучного створення слова *Fernsehhoker*.

Важливими також є визначення причин проникнення англійських слів і їх зростаючої популярності. Окрім тісних зв'язків між країнами, велику роль відіграє стрімкий розвиток науки і техніки, що спричиняє появу нових термінів, аналог яким важко відшукати в лексичному складі мови-реципієнта. Наступною причиною є характерне для розвитку мови постійне прагнення до лаконічності й мовленнєвої економії. Більшість англійських слів є набагато коротшими в написанні та вимові, наприклад, англійське слово *Trucker* і німецьке *Lastwagenfahrer* добре ілюструють певну доцільність використання запозичень замість власне німецьких слів [3]. С. Боровик заявляє, що однією з причин використання носіями мови запозичених слів є також прагнення до утвердження культурного і суспільного авторитету, що підтверджує тезу про надання текстам актуальності і сучасності за рахунок використання англіцизмів [2].

В деяких роботах можна знайти інформацію про те, що пересічний освічений німець з легкістю може відмовитися від рідної мови і надати перевагу англійській, посилаючись на її простоту і зрозумілість, окремо виділяючи доцільність їх вживання у сфері комп'ютерних технологій [3]. Проте важко сперечатися з тим, що сфера використання англійських запозичень не обмежується виключно новою науковою лексикою і високими технологіями. В області економіки, як зазначає Є. Каштанова, кожне друге слово є запозиченням з англійської мови, проте тут доцільно згадати, що велику кількість з них складають інтернаціональні терміни, такі, як *Meeting*, *Business*, *Distributor* [4].

Великий вплив мають запозичення на засоби масової інформації як важливу складову повсякденного життя суспільства, де вони виконують певні функції. Вони слугують для передачі місцевого колориту, відображення атмосфери, як слова *Colt* або *Cowboy*. Важливою з точки зору прагнення до точності і науковості тексту є також передача колориту певної спеціальності, що досягається використанням спеціальної лексики, характерної для окремої області. Прикладом можуть слугувати такі слова, як *Fiddle* або *Snare-Drum*. Для вираження вікових особливостей, інтересів, світоглядних засад потрібно передати соціальний колорит, що викличе у читача певні асоціації і почуття. Наприклад, запозичення *cool* або *der Cheerleader* співвідносяться зі способом життя представників молодого віку. Крім передачі колориту важливою функцією англіцизмів у текстах німецької преси є також вираження експресивності, що зумовлено підвище-

ною увагою читача до іншомовного слова. Цим же пояснюється і тенденція до вживання англіцизмів і запозичень з інших мов в рекламних слоганах, наприклад: *Die Original Button-Fly-Shrinko-Fit-Jeans von Levi's* (реклама фірми «Levi's»).

Англійські запозичення стали невід'ємною складовою функціонування мови, їхня частотність постійно зростає. З одного боку, процес запозичення англіцизмів веде до збагачення німецької мови, з іншої ж невиправдане вживання англіцизмів негативно впливає на лексичний склад німецької мови, витісняючи німецькомовні еквіваленти. Проте очевидно, що запозичення, особливо ті, що позначають актуальні для сучасного життя суспільства поняття і явища, досить швидко стають частиною лексичного складу мови і вживаються її носіями в різних видах комунікації і в різних сферах життя.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова // М : УРСС : Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.
2. Боровик С. Н. Англо-американские заимствования в современном немецком языке / С. Н. Боровик, В. А. Борищук // Национальные культуры в межкультурной коммуникации: сб. науч. ст. В 2 ч. Ч. 1. Социально-исторические аспекты межкультурного взаимодействия / БГУ, ф-т социокультурных коммуникаций, каф. культурологии; редкол.: Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. — Минск: Колорград, 2016. - С. 48-52
3. Заглядкина Т. Я. Новые тенденции в грамматике первого иностранного языка. Электронный конспект лекций / Татьяна Яковлевна Заглядкина // Казань: К(П)ФУ, 2013. – 35 с.
4. Каштанова Е. А. Влияние английских заимствований на немецкий язык [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://w.scieforum.ru/2014/pdf/7310.pdf>
5. Морозова И. Г. Распространение англоязычных заимствований как следствие активного взаимодействия современных языков в условиях глобализации / И. Г. Морозова // Культура народов Причерноморья. – Симферополь: Межвузовский центр «Крым», 2009. – Т. 2. – № 168. – С.25-32.

ЕКРАНІЗАЦІЯ ПОВІСТІ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА «ПОВОРОТ ГВИНТА» ДЖЕКОМ КЛЕЙТОНОМ У ФІЛЬМІ «НЕВИННІ» 1961 Р.

Кінематограф є наймасовішим явищем екранної культури. Кінотвори моделюють реальність і формують реальність культури, надаючи серйозний вплив не тільки на саму людину, її сприйняття і мислення, а й на інші види мистецтва. Сучасна людина живе одночасно в декількох реальностях. І культурологічні дослідження людини, її місця в світі, моральні проблеми, етичні та соціально-економічні питання нерідко проводяться в контексті екранної культури.

Кінематографічність літературного тексту є іншого роду формою взаємопроникнення мистецтв, оскільки художня література – не тільки мистецтво, але і форма існування природної мови; елементи інших видів мистецтва присутні в літературі виключно посередництвом слова.

Технічні можливості кінематографу дають змогу режисерові розкрити функціональний сенс речей і подій, вільно переміщатися в просторі і розпоряджатися часом, скорочуючи або подовжуючи його. Кіно здатне відкрити для нас велике багатство світу.

Кіноінтерпретації літературного твору – є одним з варіантів інтерпретації художнього твору, аналітико-емоційним проникненням в текст. Тому режисера необхідно розглядати як ідеального читача, інтерпретатора і співавтора. Процес осягнення сенсу великих художніх творів нескінченний. Літературознавець, критик, режисер, актор є інтерпретаторами. Але при цьому режисер створює новий художній твір. Як літературознавчі інтерпретації (критичний відгук на книгу, рецензія, полемічна і проблемна стаття і т.д.), так і кіноінтерпретації відкриває нові аспекти у вивченні художніх творів. Завдяки цьому в творі висвічується і акцентується все те, що є його основою і багатством. У той же час в літературному творі завжди залишається щось, що не може бути переведено на мову кіномистецтва.

У фокусі нашого дослідження є американський письменник Генрі Джеймс, а саме його повість «Поворот гвинта» та фільм Джека Клейтона «Невинні» як екранізація повісті «Поворот гвинта». Повість «Поворот гвинта» Генрі Джеймса, яку за жанром уналежнюють до містико-психологічної повісті, вперше була опублікована в 1898 році в журналі Collier's Weekly magazine

(27.01 – 16.04 1898 р.), а в жовтні 1898 року повість була опублікована у книжці *The Two Magics*, яка була видана в Нью Йорку та Лондоні.

Для англomовної літератури повість є хрестоматійним прикладом використання техніки ненадійного оповідача. У повоєнний час, з подачі американського літературознавця Едмунда Вілсона (Edmund Wilson), не припиняються суперечки літературознавців про те, наскільки реальними є описані в ній події. Сам Едмунд Вілсон вважав, що всі привиди – плід хворої уяви, або психіки оповідачки. Досліджуючи твір, критики намагалися визначити природу зла, яка була зображена в творі. Інші дослідники зазначали, що головним в повісті є здатність викликати почуття розгубленості та схвильованості в читача. Повість Г. Джеймса «Поворот гвинта» досліджувалася багатьма вченими та літературознавцями. Всі вони вивчали, як психічні фактори людини впливають на розвиток сюжету цього твору. Дослідниця О. А. Ільїна вважає, що ця повість є неперевершеним зразком літератури жаху [2]. Роберт Хейлмен інтерпретував сюжет «Повороту гвинта» як конфлікт між добром і злом. Дослідниця Н. В. Богиня вважає, що інтерес Г. Джеймса до надприродного обумовлено, в першу чергу, інтересом до психологічних процесів сприйняття подій у повісті, роботи свідомості і підсвідомості [1].

Твір Г. Джеймса «Поворот гвинта» можна розглядати з двох кутів зору. З одного боку, це готичний твір, в якому примари бродять серед живих і отруюють дитячі душі розпустою, гувернантка ж постає рятівницею, яка старається зробити все можливе, щоб вирвати дітей з цього кошмару. З іншої точки зору, гувернантка несповна розуму й вона намагається захистити дітей від неіснуючого зла, що і стає причиною всіх нещасть. Потрібно виділити дві версії розвитку подій в творі, які є основним прийомом, що використовував сам Г. Джеймс, і до яких далі будуть звертатися режисери: 1) привиди існують, і головна героїня стикається з надприродними силами; 2) привиди не існують, а силуети, які вона бачить, плід її хворої уяви.

Оповідання ведеться від першої особи, але через використання техніки ненадійного оповідача ми не можемо знати, чи те, що написано, є правдою. У цей же час письменник визнавав множинність і єдність точок зору, «що функціонують» в одному творі, що перетворюють його в поліфонічний твір. У художньому світі Г. Джеймса велику роль грав читач, який пізнає твір і формує свою власну точку зору з приводу прочитаного. Письменника цікавив механізм заломлення дійсності через індивідуальну свідомість. І дійсно, читач одночасно є і свого роду «автором», оскільки сприйняти художній текст саме так, як заду-

мав його сам автор, неможливо: у кожного читача може бути своє індивідуальне сприйняття літературного твору [3]. Так, оцінити правдивість історії гувернантки можливо, лише спираючись на реакцію оточуючих. У повісті «Поворот гвинта» тільки головна героїня вірила в існування примар, коли всі інші відмовлялася вірити в них. Сам же письменник намагається надати рівну кількість підтверджуючих фактів як першій, так і другій версії. Завдяки чому кожен читач може по-своєму відчувати і зрозуміти цей твір, а критики і літературознавці досі так і не досягли єдиного рішення щодо цієї повісті.

Після виходу повісті було зроблено не одну адаптацію, деякі з яких повторюють розвиток подій оригінального сюжету, а деякі відходять від нього, розповідаючи те, що могло статися, наприклад, до подій. Крім екранізацій в 1954 році британським композитором, диригентом і піаністом Бенджаміном Бріттенем була створена опера «Поворот гвинта», заснована на однойменному творі. Повторюючи фабулу повісті, композитор перетворив галюцинації гувернантки в реальність. Привиди уособлюють собою начало, вороже людині, владу жорстокості та насильства. Боротьба гувернантки з ними набуває значення захисту добра і людяності. Композитор показав руйнування дитячого світу під впливом злих сил, нездатність дорослих захистити дітей. В якійсь мірі тема мачи, що опановує свідомістю дитини, Бріттену підказана «Лісовим царем» Гете – Шубертом.

Одна з перших екранізацій була зроблена в 1961 році з назвою «Невинні» (“The Innocents”), яку навіть було визнано одним з найбільш тривожних фільмів жаху 1960-х років [4]. Назва фільму була запозичена з театральної адаптації повісті «Поворот гвинта» Генрі Джеймса Вільямом Арчібальдом (William Archibald). Важливість такої назви є в тому, що саме концепт “innocent” Генрі Джеймс втілював у сутність головних героїв своїх творів (наприклад, «Дейзі Міллер»). У Webster’s New International English Dictionary визначенням слова “innocent” є (1): вільний від провини або гріха, особливо через відсутність знань зла: непорочний, чистий, незаплямований; (2): без злого впливу чи наміру [5]. Крім дітей – героїв подій, – які природно сприймають світ та співвідносяться з поняттям “innocent”, з цим поняттям можна співвіднести нову гувернантку міс Гідденс (Miss Giddens). І дійсно вона зображується дещо інфантильною та недосвідченою молодого особою, яка ще «не знає життя». Форма множини слова “innocent” вказує на те, що воно співвідноситься не тільки з гувернанткою, а й з дітьми, за якими вона мала доглядати.

Атмосфера страху, яка загострюється впродовж розвитку подій, була підкреслена тим, що фільм був знятий у чорно-білому кольорі у поєднанні з освітленням, музикою та мінімальним освітленням, що у чорно-білому фільмі досить складно втілити, але саме через це і досягається відчуття жаху.

Спочатку фільм повторює фабулу повісті, але з того моменту, як у фільмі Майлз повертається додому, відбувається зміна сюжету. Режисер пропонує не просто дати відповідь на запитання, чи існують привиди, а розмірковує на факт вселення примари в людину. Головна героїня бачить порятунок своїх підопічних лише через визнання їх існування та контактів з примарами. Але оскільки діти (хлопчик Майлз, та його молодша сестра Флора), про яких мала піклуватися гувернантка, не бачать примар, а процес «входження» привидів в їх тіла їм не під владою, то вони поступово починають боятися саму міс Гідденс. А її нездорова увага до смерті попередньої гувернантки міс Джессел та камердинера Пітера Квінта турбують і міс Гроз (домоправительку), з часом вона починає вірити в те, що міс Гідденс несповна розуму.

Освітлення, музика та атмосфера фільму, у якому увага приділялася багатьом сценам з використанням напівтемряви, – все це допомогло створити психологічно напружену драму. Присутність примар у кадрі та гра на емоціях страху внесли в фільм специфічну атмосферу, характерну для фільму жахів. Кіноверсія повісті Генрі Джеймса ефектно балансує на межі містики та психології, залишаючи відкритою обидві інтерпретації, – реалістичну та надприродну. Досить точно переданий зміст повісті, але автори сценарію наповнили діалоги сексуальним підтекстом: те, на що у повісті лише натякалося, було показано на екрані зі всією очевидністю. це було якоюсь мірою відповіддю на початок сексуальної революції 60-х р.р.

Тож, екранізація літературних творів – це новий вид художньої творчості, а фільм, створений на матеріалі класичної літератури, являє собою новий художній твір, новий естетичний феномен, який підпорядковується своїм внутрішнім закономірностям створення та існування. Екранізацію Джека Клейтона 1961 р. можна розглядати як приклад кінематографічної стратегії, яка заснована на збереженні настільки можливо оригінального сюжету з найменшою кількістю змін (або стратегії концентрації сучасного англійського режисера Крістофера Нолана). Режисер намагався реалізувати велику частину поетики повісті, розгортаючи свою кіноінтерпретацію суто у хронологічному порядку за оригіналом. Так, Джек Клейтон використав перевагу цієї стратегії для того, щоб отри-

мати такий же ефект після перегляду його фільму, який викликав твір Г. Джеймса.

БІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Богиня Н. В. Жанрово – стилевое своеобразие малой прозы Генри Джеймса: автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.03 / Н. В. Богиня. – Донецк, 2001. – 19 с.
2. Ильина О. А. Понятие греха в произведении Генри Джеймса «Поворот винта» [Электронный ресурс] / О. А. Ильина. – Режим доступа : <http://research-journal.org/languages/ponyatie-greha-v-proizvedenii-genri-dzhejmsa-povorot-vinta/>
3. Мавликаева Е. А. Принцип «точки зрения» и своеобразие полифонии в романе И. Макьюэна «Искушение» [Электронный ресурс] / Е. А. Мавликаева, Б. М. Проскурнин. – Режим доступа : <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/mavlikaeva-proskurnin-princip-tochki-zreniya.htm>
4. The Innocents (1961 film) [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.imdb.com/title/tt0055018/>
5. Webster's New International English Dictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.webster-dictionary.org/>

Л. Н. Хуснутдинова, С. А. Ватченко

«ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ» Г. ДЖЕЙМСА: ПРОБЛЕМАТИКА И СЮЖЕТ

Генри Джеймс утверждал, что чувство меры художника не изменило ему при создании двух романов – «Женский портрет» (1880) и «Послы» (1903) [2, 489]. Читатели и литературные критики согласились с мнением Джеймса [3]. Долгие годы ценителей таланта Джеймса не перестает волновать история опыта, заблуждений и ошибок молодой своенравной американки Изабеллы Арчер, также они не устают сопереживать великодушию и благородству Луи Ламбера Стрезера, на излете жизни вновь открывшего для себя очарование Европы. Иногда рассказ о путешествии Луи Ламбера Стрезера во Францию и постижение им прежде неизведанных глубин собственного «я» называют психологическим шедевром, не уступающим «Женскому портрету». Поэтому «Послы» (“The Ambassadors”) порою удостаиваются чести именоваться «Мужским портретом» (“The Portrait of a Gentleman”).

Известно, что «Женский портрет» был опубликован в сериальных изданиях журналов “The Atlantic Monthly” и “Macmillan's Magazine” в 1880–1881 гг. и одновременно появился в форме книги. Джеймс возвращался к тексту, перерабатывал его, дополнил, написав предисловие для нью-йоркского собрания сочинений 1907–1909 гг. Эстетическую и историко-литературную ценность подготовленных Джеймсом комментариев к своим произведениям трудно оспорить. Полагают, что в них, наряду со знаменитыми эссе («Французские поэты и романисты», 1878; «Готорн», 1879; «Искусство прозы», 1884), писатель изложил присущее ему понимание литературного творчества.

Так случилось, что предисловию к «Женскому портрету» суждено было стать одним из наиболее ярких откровений Джеймса-литератора. Здесь Джеймс не только изложит свои взгляды на высокую ценность романа как литературной формы, «...его способность охватывать...все различия индивидуального отношения к общей для всех теме, все многообразные взгляды на жизнь, все методы ее отражения и изображения, порожденные условиями и обстоятельствами, неизменно отличными от писателя к писателю», но и введет в обиход известный концепт «дома литературы» [2, 485].

Образ «дома литературы», где «...не одно окно, а тысячи и тысячи – столько, что со всеми теми, какие еще, возможно, появятся на его необозримом фасаде, их попросту не счесть...» [2, 485], воплощает писательское кредо Джеймса. Обращаясь к идее точки зрения, романист отдает предпочтение не столько всеведущему объективному взгляду автора в тексте, сколько зыбкому, скользящему повествованию, складывающемуся из отграниченных сознаний-зеркал, где отражается лишь фрагмент реальности. Джеймс напомнит, что «...перед нами в лучшем случае только окна..., а вовсе не двери, посаженные на петли и распахивающиеся прямо в жизнь. Однако у этих окон есть своя особенность: за каждым из них стоит человек..., он и его соседи смотрят все тот же спектакль, но один видит больше, а другой меньше, один видит черное, а другой белое, один грандиозное там, где другой – ничтожное... Чего только не может открыться каждой паре ... глаз, смотрящей из своего окна! Предсказать это, к счастью, невозможно – «к счастью» потому, что обзор из него всегда неповторим. Это широко раскинувшееся поле, сцена человеческой жизни и есть «выбор сюжета», а проделанное в стене отверстие... – «литературная форма», но и то и другое...ничто без стоящего на посту наблюдателя, иначе говоря, без сознания художника» [2, 485–486].

Здесь же, в предисловии, Джеймс поделится с читателями, как рождалось произведение, как осязаемо представил он фигуру молодой женщины, «бросающей вызов своей судьбе» [2, 487]. Писатель воспользуется опытом предшественников, для которых женский характер всегда был воплощением «сокровищ человеческих чувств» (Шекспир, Диккенс, Дж. Элиот), тонко улавливающих мелодию времени.

В «Женском портрете» Г. Джеймсом заданы многие темы: преобразование традиционного патриархального уклада, рождение тревожной атмосферы перемен, появление новой либеральной культуры, современных представлений о женщине, которая наравне с мужчиной оценит свободу самореализации в обществе [4]. Автора волнуют также вопросы диалога культур, осмысления категории американскости и английскости, проявляет он интерес и к универсальной проблеме обретения опыта ценой утрат, разрушения иллюзий, нравственной опустошенности [3, 1–3].

Мир романа выстраивается Джеймсом вокруг молодой американки Изабеллы Арчер, живущей с сестрами в городке Олбани штата Нью-Йорк [1]. После смерти отца о ней позаботится богатая тетюшка Лидия Тачит. Она привезет независимую девушку в живописное имение Гарденкорт, расположенное на берегу Темзы недалеко от Лондона. Изабелла обретет в семье Тачитов опору, подружится с Тачитом-старшим, найдет единомышленника в лице его сына, великодушного Ральфа Тачита, познакомится с лордом Уорбертоном и его сестрами. Поначалу Изабелла встречает доброжелательных образованных людей. Обстоятельства складываются удачно, если бы не первые потери – уход из жизни мудрого старшего Тачита, оставившего Изабелле наследство, которое не принесет ей счастья [1].

Тетюшка вознамерится дать возможность Изабелле увидеть свет, увезет ее в Италию, где Изабелле Арчер представят в прошлом соотечественника, а теперь наделенного утонченными манерами европейца Гилберта Озмонта. Неискушенная мисс Арчер, обладая пылкой натурой, богатым воображением, не устоит перед магией красавицы Европы и обаянием Озмонта. Изабелла согласится стать миссис Озмонд, принять на себя обязательства заботиться о его юной дочери Пэнси.

Условно сюжет романа можно соотнести с пятью фрагментами, где ощущается завершенность и единство драматической основы. Первый эпизод романа – своего рода пролог к истории Изабеллы Арчер, связан с ее семьей, многое объясняет в вольнолюбивом характере американки. Дальнейшая сюжетная

ситуация окажется наиболее светлой страницей в перипетиях, которые выпадут на долю девушки. Несколько достойных молодых людей будут искать ее благосклонности, однако ни один из них, по мнению мисс Арчер, не может полностью воплотить ее представления о незаурядности судьбы, которую стоило бы выбрать. К сожалению, неопытная и самоуверенная юная Арчер станет жертвой интриг холодных и расчетливых авантюристов, мадам Мерль и Гилберта Озмонда, вознамерившихся завладеть деньгами Изабеллы. Третий и четвертый эпизоды романа, где воссозданы несчастливый брак Изабеллы, открытие ею предательства избранника, поражение в борьбе с Озмондом за будущее падчерицы Пэнси, соответствуют самым печальным моментам в жизни строптивой Изабеллы. Отвращение ко лжи, желание вернуть утраченную свободу приводят Изабеллу вновь в поместье Гарденкорт. Она прощается с умирающим Ральфом Тачитом, тоскует об утраченной родственной душе, вновь разочаровывает ожидания лорда Уорбертона и Каспара Гудвуда и возвращается в Рим [4].

Концовка «Женского портрета» Джеймса по сей день тревожит и приводит в недоумение читателей и литературных критиков. Писателя упрекают в невнятности позиции, немотивированности поступка героини, которая прежде так смело противостояла условностям. Но едва ли стоит обвинять автора в двойственности смысла и незавершенности романа. Не суть важна определенность финальной сцены в «Женском портрете» Джеймса, сколько понимание того, что жизненный опыт каждого большей частью измеряется ценой ошибок, утрат, потерь и заблуждений.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Джеймс Г. Женский портрет / Г. Джеймс. – М.: Наука, 1981. – 589 с.
2. Джеймс Г. Предисловие к роману «Женский портрет» / Г. Джеймс // Джеймс Г. Женский портрет / Г. Джеймс. – М.: Наука, 1981. – С. 481–493.
3. Gulbicki S. Style and Substance: Isabel Archer as a New Type of “Lady” / S. Gulbicki. Master of Arts Thesis. – Seton Hall University, 2013. – 37 p.
4. James H. The Portrait of a Lady / H. James. – Access mode: <http://www.bartleby.com/ebook/adobe/311.pdf>

К. Ю. Чабаненко, В. В. Селігей

СВОЄРІДНІСТЬ ОПОВІДІ У ПОВІСТЯХ ЦЗЯ ПІНВА

З часу відкриття Китаю західному світові в середині 1980-х рр. на зміну маоїстській утопії прийшла нова, заснована на благоговінні перед іноземними

ідеями. Не тільки філософія Ф. В. Ніцше, теорія психоаналізу З. Фрейда й екзистенціалізм Ж.-П. Сартра, що активно перекладалися китайською мовою в той час, вплинули на спосіб мислення і світосприйняття китайських письменників, а й твори західного модернізму та постмодернізму («В пошуках втраченого часу» Пруста, фантазії в руслі абсурду Кафки, «Улісс» Джойса та латиноамериканський «магічний реалізм» Борхеса, Гарсія Маркеса, Касареса) збагатили їх новими концептуальними, технічними та стилістичними відкриттями. Китайськими авторами було засвоєно багато прийомів для відображення переосмисленої реальності. За ствердженням китаєзнавця Хань Даньсін, цей період ознаменувався появою цілої плеяди молодих авторів, а разом із ними нових літературних напрямів, серед яких «література шрамів», «література роздумів про минуле», «література реформ» та «література пошуку власного коріння» [3].

Серед творців нового покоління особливе місце посідає Цзя Пінва (贾平凹, нар. 1952 р.), чия творчість відрізняється цілковито особливим підходом до оповіді [9]. Дослідженням творчості цього письменника займалися як китайські науковці, серед яких Ієн Ван, Хань Даньсін, так і закордонні – П. Богачко, А. Ханіна, Н. Сергєєва, С. Коровіна. Донині актуальним залишається питання причислення письменників покоління, до якого належить і сам Цзя Пінва, до авангардистів, модерністів чи постромодерністів. Звідси витікає й інша проблема дослідження творчості письменника – своєрідність оповіді у творах Цзя Пінва. Отже, розглянемо основні прийоми та художні засоби, що є характерними для оповідної манери Цзя Пінва, та спробуємо з'ясувати, на чому саме зосереджена ця оповідь.

Спираючись на дослідження творчості Цзя Пінва Павла Богачко, помічаємо, що в оповідь багатьох творів письменника органічно вплетені елементи національного побуту, легенди і сказання країв, де він народився та виріс. Дослідник стверджує, що цей прийом використано не просто для відображення колориту і своєрідності природи, побуту і звичаїв, а з метою естетичного осмислення дійсності. Неабияка увага оповіді зосереджена на неоднозначності і багатоплановості життєвих явищ. Цзя Пінва абстрагується від зовнішнього вигляду об'єктів, зосереджуючись на внутрішньому образі, душі речей. Світ його оповіді сповнений численних живих істот – комах, диких звірів (вовки у романі «Спогади вовків» («怀念狼»)), а також – квітів, дерев, каменів (дивовижні камені як талісман в «Післямові до «Непоробного міста» («废都»)), і речей, рівних з людиною. Більш того саме вони є репрезентацією символічної реальності, що здатна відкритися обраним героям. Так, не випадково в повісті «Застава Бу-

дди» («佛关») неодноразово з'являються змії. Вони уособлюють символ присутності дикої природи в житті мешканців селища Фогуань, які вірили в те, що отруйна істота у домі здатна охороняти господарів [10]. Або ж скорпіони в повісті «Небесний Пес» («天狗»), що символізують життя, бо головний герой Тяньгоу, розводячи їх, заробляє гроші для своєї сім'ї, і в той же час – смерть, бо саме вони руйнують колодязні справи майстра. Дзижчання комарів, скрекіт цикад, світляки в темному лісі, змія у людському житлі – таємничий світ, що живить творчість Цзя Пінва; відлуння присутності існуючої поруч реальності [1].

Характерною особливістю повістей Цзя Пінва є введення в оповідь алегоричних й метафоричних образів у вигляді снів наяву. Так, у ліричному відступі в книзі «Нариси про Шанчжоу» («山地笔记») письменник розповідає про старого лікаря, в двері до якого вночі постукав лапою вовк. Зважившись піти за диким звіром, він потрапив до темної печери, в якій на них чекав інший поранений вовк. Обробивши його рани, зо страху лікар убіг. За місяць вовк знову прийшов до його хати, залишивши кілька срібних та мідяних дрібничок, що належали з'їденій дитині. В результаті, збожеволівши від почуття провини за життя немовляти, старий лікар вкоротив собі віку, кинувшись з високого стрімчака. Такі історії у спадщині Цзя Пінва балансують на межі напівреальності, і ці неоднозначні ситуації є своєрідним полюсом тяжіння в його творчості. Дослідники вважають, що саме тому в багатьох його повістях та романах відсутні чіткі кінцівки – письменник ніби ігнорує узагальнення.

Як стверджує Цзя Пінва в автобіографічному есе, у судженнях про життя він часто спирається на інтуїтивне осягнення; рушаючи за власними невиразними відчуттями, він пише перше, що спадає йому на думку, не намагаючись надати цьому видимої виразності. За словами Ієн Вана, таке імпресіоністичне зрушення пов'язане з відходом Цзя Пінва від поезики реалізму, яка домінувала у китайській літературі другої половини XX ст., що позначилося не тільки на самих образах творів, але й на якості самої мови. Фокус зосередження оповіді зміщується з мови як такої (її стилістичних та граматичних особливостей) на глибинні та приховані сфери. За словами автора, якість мови художнього твору проявляється тоді, коли загальний тон є природнім виливом почуттів та думок [5]. Особливу роль в оповіді Цзя Пінва відіграють звукові співзвуччя. За спостереженнями П. Богачко, письменник активно озвучує дії повістей за допомогою звуконаслідування: починаючи з реалістичних – гуркотіння грому (嘎地一声炸雷), шум вітру (哗啦哗啦地响), шелест гілок (吱儿吱儿响), звук кроків (蹬蹬), сміх дітей (嗤嗤笑), хрюпіння (匀匀), і закінчуючи дивними – бі-

сівське виття, що лунає з коров'ячої шкури (呜呜自鸣) або ж звук краплі роси, що стікає по гілці [1].

Цзя Пінва активно використовує в оповіді ще одну техніку для того, щоб читачеві вдалося відчувати та побачити звук або запах. Автором створюється ефект «злиплого сприйняття» – термін застосований С. Ейзенштейном у дослідженнях про далекосхідний театр на позначення недиференційності сприйняття, джерелом якого є архаїчний пантеїзм. Як зазначає С. Ейзенштейн, «злипле сприйняття» дає змогу «почути» картину та «побачити» музику, що ріднить старе східне мистецтво з кінематографом [4]. Цей прийом дає змогу авторові немов сконструювати цільне переживання читача, що діє немов гіпноз на нього [2]. Така «злипла» образність яскраво відчувається в повісті «Застава Будди», а саме пов'язана із образом головної героїні – молодій дівчини Дуйцзи. Це особливі стани надчуттєвого сприйняття, неймовірної чутливості в які час від часу занурює мозок юнака, який таємно в неї закоханий. Так описується стан Куя, що чекає Дуйцзи на прощальне побачення: «Юнаку раптом почулося, як дихає хробак, як скочується росинка по листу, як хрускає роздавлена шишка, та навіть як розвивається волосся дівчини, що десь вже наближується» [10]. Та гучний світ навколо раптово стихає, коли Куй бачить Дуйцзи, автор ніби глушить й самого читача, підкреслюючи напруження відчуттів героя, що дійшли межі [10]. Можна сказати, що такі надчуттєві переживання Куя – експеримент автора з модерністським прийомом – «моментом бачення» або епіфанією. Ідея епіфанії стала невід'ємною частиною літературно-естетичної теорії Джеймса Джойса, який запозичив цей термін в Уолтера Патера. Він намагався з'ясувати, чому буденні події та предмети починають здаватися наділеними особливою значущістю, та яким чином в уявленні людини співвідноситься образ зовнішнього світу і образ свого «я». Дж. Джойс називав епіфанію не тільки психологічним переживанням героя, а й предметом, що перетворився в сприйнятті людини [6]. За Умберто Еко, епіфанія з емоційного моменту стає оперативним моментом мистецтва, який утворює і встановлює не спосіб проходження через життя, але спосіб його формування [5].

Характерним для оповіді творів Цзя Пінва стало також активне звернення до інструментарію магичної літератури. Незважаючи на те, що письменник зображує життя у всій його реальності, однак ця реальність виявляється міфологізованою. Світосприйняття героїв його повістей сплетено з різноманітними переказами і легендами, які безпосередньо впливають на їхні долі. На одному такому повір'ї заснований сюжет повісті «Небесний Пес». Символічна вже сама її

назва. В імені головного героя Тяньгоу міститься алюзія на міфологічний сюжет про страшного пса, що проковтує місяць під час місячних затемнень, і який зберігся у ритуалі жителів села, де він жив: у ніч, коли відбувалося затемнення, всі жінки бігли до річки, де, голосно співаючи пісні, били палицями по воді, щоб налякати Небесного Пса і змусити його відпустити місяць. Це повір'я було не просто красивою казкою, але й безумовною реальністю. Будучи обіграним протягом всієї повісті, воно створює особливий міфологічний план оповідання, тісно пов'язаний з переживаннями самого героя, який підсвідомо ототожнює себе з Небесним Псом. У дії повісті "Застава Будди" елемент ірреального виражений ще більше. В основі світогляду героїв лежить віра в інший, потойбічний світ, в можливість переродження в новому житті, тобто в реальність кругообігу доль – метемпсихозу. Навіть юнак Куй, що приїхав в Фогуань з міста, під впливом існуючих у цих місцях вірувань і забобонів зрештою переймається вірою, що всі без винятку жителі Фогуаня є переродженнями різних тварин, трав або дерев, а всі місцеві дерева тварини і камені – людські реінкарнації [10].

Отже, можемо зазначити, що оповідальна тактика Цзя Пінва заснована на використанні специфічних художніх прийомів (вкраплення опису особливостей міста, про яке йдеться мова, розкриття метафізичної природи речей, відсутність заключних суджень, містифікація та вкраплення елементів ірраціонального, епіфанія, звуконаслідування, «злипла» образність). Вирішальне значення надається елементу парадоксу й двозначності, що споріднює його твори з творчістю письменників сучасності. Та, зважаючи на думку китайських літературознавців Чень Сихе, У Сюмін і Тан Сяобін, які підкреслюють, що в китайській літературі провести чітку межу між модернізмом, авангардом та постмодернізмом дуже важко через безсистемний характер ознайомлення Китаю з їхніми західними зразками [7], можемо лише стверджувати, що в повістях Цзя Пінва освоюються елементи кожної з течій сучасності. Для переосмислення світу та розширення реальності на сторінках своїх творів автор застосовує прийоми та стратегії, характерні для таких напрямів сучасної літератури, як експресіонізм, магічний реалізм та сюрреалізм.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Богачко П. В. Художественное своеобразие прозы Цзя Пинва / П. В. Богачко, рук. Д. Н. Воскресенский. [Електронний ресурс] – URL: <http://www.dissertacii.narod.ru/libr/filol/Boga4ko.htm> (дата звернення 05.03.2017).

2. Ильин И. П. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник / Ильин И. П., Цурганова Е. А. – М.: Интрада-ИНИОН, 1996. – 320 с.
3. Хань Даньсин. Творчество современного китайского писателя Цзя Пинва: дис. канд. филол. н.: 10.01.03 / Хань даньсин. – СПб., 2001. – 125 с. [Электронный ресурс] – URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bd000066874/view#page=1> (дата звернення 09.03.2017).
4. Эйзенштейн С. Нежданный стык / С. Эйзенштейн // Собр. соч.: в 6 т. – М.: Искусство, 1963. – Т.5.
5. Эко У. Поэтики Джойса / У. Эко // Пер. А. Коваля. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 496 с.
6. Chayes I.H. Joyce's Epiphanies // James Joyce. A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes / Ed. Ch.G. Anderson. – N.Y.: Penguin books, 1977. – P. 358–370.
7. Wedell–Wedellsborg A. The Ambivalent Role of the Chinese Literary Critic in the 1980s // Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture / A. Wedell–Wedellsborg. – Aarhus: Aarhus U. P., 1993. – 137 p.
8. Yiyang Wang. Narrating China: Jia Pingwa and his Fictional World / Yiyang Wang. – London: Routledge, 2006. – 328 p.
9. 苍狼等诸. 与魔鬼下棋：五作家批判书（池莉，王安忆，莫言，贾平凹，二月河）/苍狼等诸. – 北京：中国工人出版社，2004.
10. 贾平凹. 人极 / 贾平凹. – 北京：长江文艺出版社，1992. – 433 页 .

Л. Г. Чаус, Л. В. Мірошніченко

ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ЗБІРЦІ НОВЕЛ Є. КОНОНЕНКО «ПОВІЇ ТЕЖ ВИХОДЯТЬ ЗАМІЖ»

Помітним явищем в сучасній українській літературі яскраво позначена творчість жінок-письменників: Євгенії Кононенко, Оксани Забужко, Марії Матіос, Галини Тарасюк, Ірен Роздобудько та ін. Літературознавець С. Філоненко стверджує: «Потужно й владно заявляє про себе в другій половині ХХ століття жіночий голос, проголошуючи фемінізацію людської культури, з якої віками викреслювалися жіночі цінності. Йдеться про повернення жінок до історії, політики, мистецтва, літератури, повернення не в якості об'єкта, а в якості суб'єкта» [8, 4].

Однією з яскравих представниць сучасної жіночої прози є Євгенія Кононенко – письменниця та перекладач. На думку В. Христо, «Кононенко – відома постать на теренах літературно-мистецького обрію сучасної української культури. Це особистість, без якої неможливо уявити український постмодернізм, яка творить сучасну літературу щодня» [9, 316].

У літературному доробку Є. Кононенко багато різножанрових творів: поезії, оповідання, повісті та романи, кілька дитячих книжок, ряд розвідок на тему популярної культури та гендерних питань, журналістські статті та ін. Але найбільшого визнання у творчому мистецькому колі письменниця отримала саме за малу прозу: збірки новел й оповідань «Новели для нецілованих дівчат», «Повії теж виходять заміж» і «Без мужика». Твори Євгенії Кононенко включено до ряду збірок, зокрема до антологій «Тексти» (1995 р.), «Квіти у темній кімнаті» (1997 р.), «Три світи» (2007 р.), які були опубліковані в багатьох часописах («Березіль», «Сучасність» «Кур'єр Кривбасу», «Літературна Україна», «Критика» тощо). Книжки Є. Кононенко постійно друкуються в Україні, перекладаються за кордоном, тому творчість цієї письменниці на сьогодні є актуальною для наукових досліджень. У рецензіях і відгуках багатьох літературознавців на твори Є. Кононенко неодноразово зазначалось, що в неї легкий і простий стиль — це приваблює читача: «Як зроблено її останню книжку? Так, як і попередні — просто. «Просто» означає саме «просто», а не «поверхово», «примітивно» чи «абияк». Просто — не завжди легко (бо навіть більше: просто — завжди не легко, але це вже кухня майстра, на яку ми не будемо потикатися)» [6]. Творчий доробок письменниці має виразне інтелектуально-національне звучання і велике значення для становлення сучасної української культури: «Уже перші прозові твори авторки засвідчили прихід у літературу самотутньої письменниці з оригінальним стилем. Твори її відзначаються легкістю та розкутістю письма, динамікою розгортання сюжету та внутрішнім аристократизмом» [9, 316].

Творчість Євгенії Кононенко розглядається літературознавцями переважно в контексті сучасної української жіночої прози (В. Христо, С. Філоненко, Р. Харчук та ін.). Більшість дослідників творчості письменниці (Н. Зборовська, Л. Таран, Г. Тарасюк та ін.) сходиться на думці, що центральне місце в її творах належить жінці проте вона порушує не лише проблеми, які хвилюють жінку, «а й ряд інших актуальних для сучасного суспільства питань, які турбують людей усього світу, що робить її творчість досить помітним явищем глобального масштабу» [9, 316].

Збірка новел Є. Кононенко «Повії теж виходять заміж» майже цілком присвячена колізії шлюбу чи кохання, вона поділяється на два розділи: «Там» і «Тут». Там – це життя на чужині, тут – життя на Україні: «Там – трагедії замість щасливого кінця казки про Попелюшку. Тут – чвари, свари, розгул сексуальної революції на тлі зубожіння і деградації, слабкість та продажність чоловіків, і все-таки незнищенна наївна надія на казку про Попелюшку, у яку, виявляється, вірять не тільки жінки, а й нереалізовані, «фемінізовані» українські чоловіки» [2, 17]. Героїнями збірки новел є жінки, кожна з яких по-своєму різна, але прагне до кращого життя, мріє про жіноче щастя. Незважаючи на назву – «Повії теж виходять заміж» – у книзі йдеться не про повій, а про простих українських жінок: «тих самих, що тисячами пороз'їхалися закордонами у пошуках щастя і грошей, склавши найпершу статтю українського експорту, вагомішу за метал і труби широкого діаметру. Не гріє сонце на чужині, як писав поет, – а дома надто вже пекло...» [10]. Варто зазначити, що назва цієї збірки не менш оманлива, аніж варіанти долі багатьох її героїнь. У пострадянському суспільстві поняття «успішна жінка» стійко асоціюється з парадигмою «вдале заміжжя», тому назва, на думку О. Ромазан, «в апriorі викликає у читача сподівання на «хепі енд» у головних героїнь, незважаючи на їх маргінальний статус «повій» [7, 178]. Але не тільки назва твору, а й його зміст та проблематика керують читачкою рецепцією. Сподівання читача розсіюються із першою ж новелою про антверпенську повію українського походження Олену Драган, якій пощастило (за традиційними мірками) вийти заміж за заможного іноземця. Розв'язка першої новели (як і більшість інших) ставить під сумнів щасливу долю головної героїні. Як зазначає Ю. Ковалів, прийом «нонфінального» завершення новел підкреслює трагізм жіночої долі [4, 274].

У новелах збірки Є. Кононенко «Повії теж виходять заміж» відсутній деталізований опис подій, зовнішності чи характерів героїв. Авторка використовує діалог як основний засіб змалювання рис персонажів, «саме діалоги спонукають читача зробити необхідні висновки» [7, 179]. На цю рису в контексті жіночої прози вказує О. Галета: «Звичайно до жіночої прози без лапок зараховують твори Євгенії Кононенко й Марії Матіос, але і в першій, і в другій авторки тіло в текстах майже не присутнє. Натомість в їхніх творах ідеться про чуття» [1, 257]. Проте в деяких новелах є і пряме змалювання зовнішності героїні, що вказує на її психологію і звички: «Жінка молода, не старше тридцяти. Досить показна, хоча й дещо вульгарна» [5, 71].

Головна героїня новели «Два квитки до опери» була студенткою, «не мала й двадцяти років, а вже була розлученою» [5, 140]. Вона є прикладом того, як міське життя може кардинально змінити людину («чисте дитя з Хотинівки» [5, 140]), яка вирвалась з-під батьківської опіки, контролю хазяїв квартири й родичів. Для того, щоб стати вільною, вона вийшла заміж без весілля і швидко розлучилась: «Це не по-людськи» [5, 141], – наголошує авторка. Зовнішній вигляд героїні (як типового гота) позиціонується з представником молодіжної субкультури й описаний досить детально: «Ірюся прийшла в тугих джинсах і чорному светрі. На грудях – десяток кулонів та амулетів на срібних ланцюжках. Серед них – і знаки зодіаку, і хрестики різноманітних конфігурацій. Ірюся така гарненька, навіщо вона намазала губи майже чорним і намастила кучері якимось розчином, ніби голова щойно з душу? Каже, зараз такий стиль» [5, 143]. Такий вигляд є вираженням її протесту проти усілякого контролю, панівних культурних стереотипів і «застарілих» моральних принципів.

Промовистою деталлю зовнішності Ганни – героїні новели «Нові колготи» – є зачіска: «Дружина спокійно іде до ванни. Згодом виходить звідти у чорній напівпрозорій комбінації. Сідає перед трюмо. Витягає з волосся аптечну гумку, робить собі зачіску «мушля». Підкручує гарячим феном чубчика над чолом. Одягає симпатичного костюмчика, який зазвичай, витягається з шафи лише на матусин день народження» [5, 165]. Таким чином, зміна зачіски є своєрідною готовністю до пригод, символом жіночої вроди та виходу із давно одноманітного і повсякденного життя.

Героїня новели «Тридцять третя соната» Є. Кононенко була «гарною, як сонечко. Завжди з усмішкою, з дитячим сяйвом в очах. Всі, всі, чий погляд зустрічався з Олесиним, мимоволі усміхались їй у відповідь. І чоловіки, й жінки. Її всі любили, цю дівчину-дитину з ямочками на щічках, якій було вже за тридцять. Така дівчина просто не могла вийти заміж. Віртуальний наречений неодмінно здобув би статус недостойного чарівної Олесі» [5, 96]. Повага до неї як до красивої й інтелігентної дівчини підкреслюється художньою деталлю, коли в невеличкому «кафе-забігайлівці» їй наливали каву у порцелянову філіжанку, а не у пластиковий стаканчик як решті: «Старий алкоголік Матвій, який дрімав біля порожньої пляшки й недоїденої канапки, підвівся, вклонився Олесі з особливою галантністю упосліджених і гепнувся на своє місце лише тоді, коли Олесь сіла за сусідній столик» [5, 96]. Головна героїня – вчитель музики, вона дуже обдарована, її гра навіть сонних і лінивих учнів заставляє прокинутись: «І заради таких пробуджень варто жити в цьому безладному світі! [5, 98]», – звучить

як кредо. Виразною деталлю її зовнішності є пальці: «У вас такі довгі гарні пальці, а нігті підстрижені зовсім коротко» [5, 102], – це вказує на її жіночність та привабливість.

Проекція на майбутнє українського жіноцтва в новелі «Тридцять третя соната» втілюється в образі Марусі – дівчини-жебракки, «яка не ходить до звичайної школи, а тільки до музичної» [5, 97], де її навчає Олеся. «Обдароване дитя бездарної епохи» [5, 97], – таку характеристику подає авторка твору: «Покладе на інструмент свої червоні пальчики, заграє так, як дівчатка її віку не вміють. Маруся не знає нотної грамоти і не хоче вчити» [5, 97]. Трагічність і безвихідь майбутньої долі Марусі підтверджується в її словах: «Я вчусь для душі. В переході все одно, як грати. Аби більше шуму» [5, 97].

Персонажі новел Є. Кононенко – здебільшого жінки середнього віку, «які ще вважають себе молодими і привабливими, хоча усвідомлюють фатальні для себе ознаки старіння. Вони, як правило, мають подруг-ровесниць, дочок-школярок чи студенток, мам або свекрух, уподібнитись до яких в майбутньому страшенно бояться» [3]. Н. Лебідь у рецензії на книгу «Повії теж виходять заміж» Є. Кононенко наголошує на тому, що її герої взяті з життя: «Вони – це ми, теперішні, сучасні. Жінки і чоловіки. Ті, що сходяться – розходяться, сваряться – миряться, плачуть – цілуються, знаходять і гублять один одного» [6].

Важливою складовою творення характеру та образу жінок у збірці новел «Повії теж виходять заміж» Є. Кононенко постає соціальне тло і час, про який йде мова. Усі події, які зображені авторкою, відбуваються у важкі для України 1990-ті роки, після розпаду Радянського Союзу. Вона пише про соціальну роль жінки під час великих змін, що відбуваються в країні – на зламі формацій суспільства, під час ідейних самозаперечень і національної самоідентифікації. Реалізація жінки зображується у процесі пострадянських соціально-економічних потрясінь, сексуальної революції та загального зубожіння: «На відміну від розгублених чоловіків, жінки рятують сім'ї і підвалини суспільства від епохального розвалу, а власних дітей – від голоду. Відчай від злиднів, обов'язок перед старими батьками, дітьми штовхає їх у любовні авантюри з іноземцями чи доморощеними нуворишами. Саме ця, інколи безглузда жертвенність, вивищує жіноцтво в найважчих, найбрутальніших ситуаціях» [5, 97].

Отже, образ жінки в збірці новел Є. Кононенко «Повії теж виходять заміж» розкрито авторкою своєрідно. Письменниця звертає увагу на різні засоби і прийоми зображення соціально активної жінки в тогочасному суспільстві.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Галета О. Незнайоме тіло сучасної української прози: жіноча література від Василя Габора / О. Галета // Парадигма: Зб. наук. пр. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. – Вип. 6. – С. 234-266.
2. Герасименко Н. Мала проза Є. Кононенко як реалістична художня модель українського суспільства межі ХХ–ХХІ ст. / Н. Герасименко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. – 2014. – №. 3. – С. 15-19.
3. Калантаєвська Г. П. Фобії як частина внутрішнього світу жінки у малій прозі Євгенії Кононенко [Електрон. ресурс] / Г. П. Калантаєвська, Ю. С. Обельчак. – Режим доступу: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/34945/1/self-identity.pdf>
4. Ковалів Ю. Феномен жіночої прози в українській літературі початку ХХІ ст. (на прикладі творчості Євгенії Кононенко) / Ю. Ковалів // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: Зб. наук. праць Інституту повітряного і космічного права та масових комунікацій Національного авіаційного університету. – К.: Університет «Україна», 2009. – Вип. 18. (частина II). – С. 268-276.
5. Кононенко Є. Повії теж виходять заміж. Новели / Є. Кононенко. – Львів: Кальварія, 2006. – 192 с.
6. Лебідь Н. Шоку не буде [Електрон. ресурс] / Н. Лебідь // Україна молода. – 2009. – 7 жовтня – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1506/164/52993/>
7. Ромазан О. Дилема сім'ї та жіночої самореалізації у творчості Є. Кононенко та Е. Тайлер (під кутом рецептивної естетики) / О. Ромазан // Studia Methodologica: альманах. – Тернопіль: ТНПУ, 2008. – Вип. 24: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – С. 176-180.
8. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: Монографія / С. О. Філоненко. – К., Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. – 156 с.
9. Христо В. Творчість Євгенії Кононенко в контексті сучасної української прози / В. Христо // Науковий вісник імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). – 2016. – № 1 (17), травень. – С. 315-318.
10. Шара Л. Євгенія Кононенко: Повії теж виходять заміж [Електрон. ресурс] / Л. Шара // Українська правда. – 2005. – 16 січня. – Режим доступу: <http://www.pravda.com.ua/articles/2005/01/16/3006183/>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ЛИСА «МАСКА»

Володимир Лис – це добре відоме ім'я в сучасній українській літературі. Журналіст, прозаїк і драматург добре знаний в Україні, а його твори перебувають у полі зору читачів та критиків. У передньому слові до книги «Століття Якова» Оксана Забужко зазначила, що «така людина, як пан Лис, просто мала з'явитися на нашому літературному небосхилі. Він – той талант, який навчився грати за законами ринку, тому може принести в широкі маси якість справжньої літератури» [3, 5].

В. Лис – автор низки таких відомих творів, як романи «Айстри на зрубі» (1991), «Маска» (2002), «І прибуде суддя» (2004), «Камінь посеред саду» (2005), «Острів Сильвестра» (2009), «Століття Якова» (2010), «Графиня» (2010), «Жінка для стіни» (2010), «Іван та Чорна Пантера» (2012), «Щоденники Ієрихар» (2012), «Соло для Соломії» (2013), «Із сонцем за плечима. Поліська мудрість Пелагеї» (2014), «Країна гіркої ніжності» (2015), повість «Там за порогом» (1989), п'єса «Господар нашого двору» (1991) тощо.

Спроби об'єктивного осмислення прози В. Лиса розкривають лише окремі аспекти його творчості (переважно екзистенційні мотиви, сюжетно-композиційна організація, стилістичні особливості) у літературно-критичних статтях Г. Авксентьевої, А. Семенова, Я. Поліщука, Л. Пулатової та ін.

Роман «Маска», як і багато інших творів В. Лиса (зокрема, «Століття Якова», «Соло для Соломії», «Іван та Чорна Пантера», «Острів Сильвестра»), здобув перемогу в «Коронації Слова», був високо оцінений критиками й читачами. Однак думки літературознавців щодо жанрового визначення роману розходяться: від історичного (В. Коротич) до детективного та авантюрного або ж пригодницького (К. Матвієнко). На сюжетному рівні спробуємо простежити особливості кожного з цих різновидів роману.

Роман Володимира Лиса «Маска» характеризується жанровим синкретизмом, що зумовлено канонами масової літератури. Головний герой твору – загадковий грабіжник в п'яти масках, який виринав нізвідки й зникав у нікуди: «З'являвся несподівано, як і цього теплого осіннього вечора. Для нього наче й не існувало охорони. Він неначе матеріалізовувався з повітря і в ньому ж таки

розчинявся. Знали присутні на балу й інше – він безжалісно розправлявся з тими, хто намагався бодай якось опиратися...» [2, 15].

Обраний для аналізу твір можемо зараховувати до детективу, зважаючи на характерні для такого жанру інтригу й розвиток подій, що визначає логічне осмислення фактів та інтелектуальний пошук шляхів зняття суперечностей, що виникають в умовах детективної загадки.

Роман «Маска» складається з кількох сюжетних ліній, у кожній з яких є свій ключовий персонаж. До таких персонажів належить Василь Слепньов – чиновник з особливих доручень канцелярії Його Імператорської Величності. Присутність у романі героя, який розслідує справу, тобто слідчого, – виразна ознака детективу. Для твору названого жанру обов'язковою є й наявність ситуації злочину і його розкриття.

Як зазначав свого часу Б. Брехт, у детективному романі справа полягає в логічному мисленні, він і від читача вимагає логічного мислення» [1]. Саме до такого прочитання звертається В. Лис, надаючи своєму романові параметрів детективу. Для цього письменник виносить епізод пограбування загадковим грабіжником на початок твору, у такий спосіб програмуючи сприйняття роману як детективного. Насамперед це створює інтригу, дає змогу зацікавити читача й водночас направити його на певне сприйняття: він «інспірує у читача власну реконструкцію картини злочину» [4], апелюючи до суто інтелектуальної роботи.

Водночас письменник по-своєму структурує складові класичного детективу. Зокрема, розширює мотив пошуку, який призводить не лише до розкриття таємниці грабіжника в помаранчевій масці, а й до руйнування героями стереотипів сприйняття багатьох соціальних чи психологічних явищ. Прикладом є не типова розв'язка для детективу, для якого є характерною така істотна ознака, як наявність пари детектив-злочинець, яка в межах тексту є втіленням відповідно абсолютного добра чи зла. У романі «Маска» В. Лиса ці межі досить умовні, адже образи Прокопа Марушка і Василя Слепньова трактуються неоднозначно.

За канонами детективного жанру для розвитку дії не має значення психологічна мотивація та соціально-побутова характеристика головного героя. В. Лис, навпаки, глибоко вмотивовує поведінку Прокопа Марушка: він був небажаною, зачатою у гріху дитиною, якої намагалися позбавитися, а дитинство його було важким. Проте остаточно «свідомість злодія» сформувалася в юнацькому віці, коли він служив молодій вдові-дворянці Гелені Зайончовській. Пані Гелена ревнувала юнака Прокопа до доньки свого садівника Яри-

нки, тому вирішила на півроку прикувати дівчину ланцюгом у підвалі. Зустріч Прокопа і посивілої, вкритої виразками і коростою за півроку в ув'язненні Яринкою, стала останньою краплею в чаші ненависті, яка вже й так була переповнена. Увиразнюючи внутрішній стан головного героя, автор розкриває психологію формування свідомості месника: «<...> він вбіг до палацу і почав шмагати свою хазяйку: <...> Це тобі, суко, за мене і за Яринку...» [2, 121]. Саме складні суспільні умови сформували свідомість майбутнього розбійника-месника.

Прокіп Марушко мав три основні лики – шляхтича Мечислава Кульчинського (Німеччина), князя Людвіга Другого анхельст-пфальцьського (Італія), графа Ференца Естерхазі (Австрія). Щоправда, в Італії він ще був купцем Сільвіо Беркунціні, а в Австрії – бароном Фрідріхом фон Гальдхайном. Усі ці «маски» свідчать про глибоку психологічну травму Прокопа, який постійно вигадував собі нові життя, прагнучи втекти від самого себе.

Сукупність названих ознак може свідчити про часткову приналежність роману «Маска» В. Лиса до психологічного детективу, оскільки в центрі сюжету – злочин, скоєний за особистими мотивами (помста), й основним елементом сюжету стало вивчення особистісних якостей підозрюваного, його нахилів, болючих точок, переконань, а також звернення до його минулого.

Крім того, в аналізованому творі є всі риси, характерні для авантюрного роману: стрімкість розвитку подій, загострення пристрастей, викрадення й переслідування, таємниці й загадки, що врешті розв'язуються. Однак в авантюрному романі на перший план виступає зовнішня сторона явищ, яка, надаючи творові подієвого характеру, нерідко позбавляє його глибини зображення життєвих стосунків і станів психіки. У романі В. Лиса «Маска» така риса авантюрного роману відсутня, адже внутрішньому станові головного персонажа й мотивації його дій автор приділяє достатньо уваги.

Як уже було зазначено вище, деякі літературознавці вбачають у романі «Маска» В. Лиса ознаки історичного жанру. Як відомо, історичний роман – це твір, побудований на історичному сюжеті, який відтворює в художній формі певну епоху, період історії. У романі «Маска» не акцентовано на конкретній історичній епосі. Імена історичних осіб згадуються лише опосередковано, більшість персонажів роману вигадано. Історичні умови зображеної епохи досить докладно описані в зав'язці: «...нічого не змінилося після приєднання цих земель до Російської імперії в результаті другого і третього поділів Польщі в 1793 і 1795 роках. Замість Волинського воєводства була утворена Волинська губернія, яка, проте, своїми обрисами майже повторювала воєводство» [2, 11].

Усі події роману відбувалися за кілька століть до часу ймовірного існування оповідача, а саме в кінці XVIII – на початку XIX ст. Однак факту того, що сюжет розгортається в минулому, недостатньо для того, щоб характеризувати твір як історичний, адже цю особливість можуть мати й інші жанри, зокрема пригодницький. Подані В. Лисом факти ніяким чином не впливають на розвиток подій, адже вони є лише тлом для їх оприявлення. Крім того, щоб зацікавити читача, пригодницька проза прагне до ефекту достовірності. У тексті відсутні довгі описи, ліричні відступи, надмірна деталізація; мова роману динамічна, увага зосереджена саме на фабулі твору, а не на його формі, що загалом суперечить канонам історичного жанру.

Стильові домінанти роману «Маска» В. Лиса багато в чому визначені його жанром. У творі спостерігаємо виразні стильові ознаки пригодницького та детективного романів. Сюжетно-композиційна структура твору чітка: зав'язкою є злочин, стрімко й непередбачувано розгортаються основні події (безпосередньо розслідування). Крім того, у романі «Маска» В. Лиса художньо оприявлено такі жанрово-стильові ознаки, як непередбачуваність ситуацій, загострення пристрастей, викрадення й переслідування, що зазвичай є маркерами творів пригодницького жанру.

Підсумовуючи, зазначимо, що роман «Маска» Володимира Лиса є детективно-пригодницьким твором, у якому органічно поєднуються риси як пригодницького (стрімкість розвитку подій, складна любовна лінія), так і детективного роману (опозиція злочинець / слідчий, підпорядкування фабули розкриттю загадки твору, заплутаність сюжетних ліній тощо).

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Брехт Б. О популярности детективного романа : [электронный ресурс] / Б. Брехт // Режим доступа: www.ruthenia.ru/volsky/text.html
2. Лис В. Маска: [роман] / Володимир Лис. – Х. : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 320 с.
3. Лис В. Століття Якова / Передм. О. Забужко. – Х. : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 240 с.
4. Можейко М. А. Детектив : [электронный ресурс] / М. А. Можейко // Режим доступа: <http://infolio.asf.ru/Philos/Postmod/detective.html>

ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ-ІНТЕРВ'Ю СВІТЛАНИ ГОРБАНЬ ТА НАТАЛІЇ ЛАПІНОЇ «НАДІЯ: СПЛУТАНІ ПАЗЛИ»

Сучасна українська література й до сьогодні переживає час однієї з найінтенсивніших взаємодій традиційних і новаторських стилевих тенденцій. З огляду на це не втрачає актуальності питання функціонування мови як першооснови стилю в текстах сучасної художньої словесності.

Творчість Світлани Горбань та Наталії Лапіної – учасників цього літературного процесу – здебільшого вивчалася в літературознавчому аспекті.

З огляду на брак фахових розвідок, присвячених аналізу лексико-стилістичних особливостей роману-інтерв'ю Світлани Горбань та Наталії Лапіної Надія: «Надія: сплутані пазли», постає необхідність різноаспектного вивчення мовотворчості.

Наукова проблема, що порушується у статті, визначила мету роботи – виявити лексичні та стилістичні особливості лексем у досліджуваному романі.

Предметно-понятійний світ у змодельованій у романі-інтерв'ю «Надія: сплутані пазли» Світланою Горбань та Наталією Лапіною естетичній дійсності репрезентують одиниці 5 різних лексико-семантичних груп.

Так, першу групу формують соматизми: *очі, обличчя, голова, руки, м'язи, тіло, душа, хвіст, роги* тощо. Напр.: *«Я знаю багатьох людей, які люблять пазли й сидять завзято вечорами, складаючи їх до купи, ніскільки не дратуючись необхідністю уявити, що тут, на картинці, колись будуть роги ймовірного **оле-ня**, - в той час, як поки що чітко склався лише обрубок його **хвоста**»* [1, 41]; *«Надія заплющила **очі**, струсонула кілька раз **головою**, боляче захарещеною тими чорно-зеленими жахами»* [1, 44]; *«Витратив на те часу більше ніж удосталь, аж вечорові сутінки мали б перетворитися на чорну безмовну ніч, яка б, можливо, принесла рівновагу і спокій для натовленого **тіла** і невпокої-ної **душі**»* [1, 31]; *«Дівчина скидалася на перелітну **птаху**»* [1, 19]; *«І тут у кабіну наче увірвався вуличний вітер, мокрий сніг заліпив **обличчя**, мороз зробив металевими і одяг, і **руки**»* [1, 19].

До другої групи входять назви напоїв та їжі: *кава, цитрина, коньяк, пряники, шоколадка* тощо. Пор.: *«**Кава** і знову гаряча»* [1, 59]; *«Оксана навіть **шоколадку** дитині купити не може»* [1, 104].

¹⁴ © Чічук А. К., 2017

Третю групу формують назви професій: *хатня робітниця, гульвіса-бард, бізнесмен, вчителька, двірник, бард, лікар, графоман, таксист-професіонал* тощо. Напр.: «*Черкаський бізнесмен Кирило, у якого «все о'кей»* [1, 27]; «*Надія – донька найбагатшого бізнесмена у Черкасах»* [1, 29]; «*Вчительки Оксани, яка навіть шоколадку дитині купити не може»* [1, 104]; «*У кожного своя правда — у барда і бізнесмена, у двірника і лікаря»* [1, 5]; «*Але одна з байдужих автівок таки зупиниться, і за кермом сидітиме успішний бізнесмен, який піддався миттєвому поруху душі, хоча йому, здається, в житті нічого не бракує»* [1, 15]; «*Глибоко залежною від кохання до бродячого графомана, чії вірші ми змушені неодноразово в книжці читати й співати»* [1, 49].

До складу четвертої групи входять назви частин та автомобільний транспорт: *машини, автомобіль, кермо, автівка, дверцята, кабіна, педаль газу, двірники* тощо. Напр.: «*Машини проїжджають повз, не звертаючи уваги на художку змерзлу постать»* [1, 36]; «*І тут у кабіну наче увірвався вуличний вітер, мокрий сніг заліпив обличчя, мороз зробив металевими і одяг, і руки»* [1, 19]; «*Розчахнув дверцята новенької машини і привітно запропонував»* [1, с. 41]; «*За кілька хвилин довелося включити й «двірники»* [1, 41]; «*Не хвилюйся, бабуню, – і натисну педаль газу»* [1, 23]; «*Але одна з байдужих автівок таки зупиниться, і за кермом сидітиме успішний бізнесмен, який піддався миттєвому поруху душі, хоча йому, здається, в житті нічого не бракує»* [1, 19].

Частотним для мовотворчості Світлани Горбань та Наталії Лапіної є номінації просторових понять: *Личаківське кладовище, Львів, Трускавець, Умань, Росія, Черкаси* тощо. Напр.: «*Тож черкаський бізнесмен Кирило у якого «все о'кей»* [1, 8]; «*Кирило в Росії випадково зустрів землячку»* [1, 8]; «*Надія – донька найбагатшого бізнесмена у Черкасах»* [1, 9].

Репрезентативними виявилися також абстрактні поняття – назви екзистенційно-почуттєвої й мислиннево-мовленнєвої сфер: *переляк, втома, виснага, перевтома, напруження, рівновага, спокій, вподобання, порух душі, буденність життя, таїна життя* тощо. Напр.: «*Але одна з байдужих автівок таки зупиниться, і за кермом сидітиме успішний бізнесмен, який піддався миттєвому поруху душі, хоча йому, здається, в житті нічого не бракує»* [1, 19]; «*З них, наче з пазлів, складається буденність і таїна життя..»* [1, 19].

Поодинокими прикладами в романі-інтерв'ю «Надія: сплутані пазли» Світлани Горбань та Наталії Лапіної представлені математичні назви (*кілометр*) та назви природніх явищ (*вітер, сніг, мороз, дощ*). Напр.: «*Злизана поступово голодними вітрами і дощами»* [1, 13]; «*Самотня дівчина сидить на*

узбіччі траси й мокне під **дощем**» [1, 9]; «*І тут у кабінку наче увірвався вуличний **вітер**, мокрий **сніг** заліпив обличчя, **мороз** зробив металевими і одяг, і руки*» [1, 19].

Найчастіше використовуються розмовні дієслова, рідше – іменники, значно рідше – прикметники, прислівники та інші частини мови. У межах розмовної лексики, вживаної у романі-інтерв'ю Світлани Горбань та Наталі Лапіної Надія: «Надія: сплутані пазли», за характером конотативних сем виділяється:

1) фамільярна лексика: *вколошкати, пертися, пхати, молотити, очухатися* тощо.

Наприклад: «...а потім у таку спеку, обливаючись законним похмільним потом, *пертися* через усе місто на роботу...» [1, 37];

2) зневажлива лексика: *шмаркач, гад, боска, селюки, алкаші* тощо.

Наприклад: «Умова ця зв'язувала йому руки, тому він і морочився дурно з цими *шмаркачами* вже більше десяти хвилин, поки хлопці *трусять хату*...» [1, 97]; «Про те, як їхав він чомусь із Росії і там підібрав на трасі зашморгану "*боску*"» [1, 43]; «Батьки *алкаші*, не інакше» [1, 14]; «Проте *селюки*, що вибилися до міста, *завзяли аж згинаються від сумок з продуктами*» [1, 14].

3) лайлива лексика: *ідіот, кретин, баран, недоумок* та ін., наприклад:

«Ми будемо чекати тут, *баране!*» [1, 83]; «Але так само неможливо було допустити, аби просто поруч із об'єктом тебе викрили через якогось *недоумка*...» [1, 7].

Просторічна лексика має високий ступінь негативно оцінного забарвлення. Використання її в мові роману як засобу вираження авторської модальності на сучасному етапі розвитку суспільства є поширеним стилістичним прийомом.

Характерною особливістю деяких просторіч є те, що вони запозичені з російської мови, наприклад: «*Дяді добрі!*» [1, 68].

Також було виявлено показові для їх мовотворчості групи лексичних одиниць, а саме: соматизмів, назви напоїв та їжі, назви професій, назви частин та автомобільний транспорт, номінації просторових понять, абстрактні поняття – назви екзистенційно-почуттєвої й мислиннево-мовленнєвої сфери тощо.

Отже, комплексний підхід до аналізу ідіостилю С. Горбань та Н. Лапіної з позицій мовознавства, літературознавства, естетики, етнографії, психології тощо, спрямований на виявлення в тексті мовних знаків національної культури, на розкриття проблем авторського задуму, зв'язку композиційної структури, тематики, ідейних тенденцій, образної системи твору, є перспективним, таким, що може дістати подальший розвиток у наукових студіях.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Горбань С. Надія: сплутані пазли : [Текст] / С. Горбань, Н. Лапіна. – К.: Коронація слова, 2011. – 240 с.
2. Караулов Ю. Н. Структура лексико-семантического поля / Ю. Н. Караулов // Филологические науки. – 1972. – № 1. – С. 57 – 68.
3. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови / О. Д. Пономарів. – К.: Либідь, 1993. – 248 с.

ДЕЯКІ ПРИЙОМИ ЗАПАМ'ЯТОВУВАННЯ НОВОЇ ЛЕКСИКИ З ВИКОРИСТАННЯМ МЕТОДІВ КОМУНІКАТИВНОГО ПІДХОДУ

Студенти вивчають і запам'ятовують нову лексику різними способами. Проте існують загальні рекомендації, які допомагають студентам швидше засвоювати нову лексику. Ось вони:

- записуйте нові слова і вирази за темами (напр., “*Animals*”: *cat*, *dog* тощо) у спеціальний зошит – словник;
- записуйте нові слова і вирази на диск і регулярно прослуховуйте їх (можна обмінюватися дисками з іншими студентами);
- записуйте нові слова у контексті речень;
- записуйте дефініцію словникової статті поряд з кожним словом;
- користуйтеся діаграмами чи іншими візуальними засобами для віднесення слів до тематичних груп (напр., історичні битви).

На вищому ступені студенти можуть знову повернутися до важкої для запам'ятовування лексики і перевірити, як вона засвоєна. Вони також можуть систематизувати свій словник на основі того, що вони уже знають. В деяких навчально-методичних комплексах є секція під назвою “*Improve your Wordpower*” (удосконалюй силу своїх слів), яка звертає увагу на слова, які часто плутають і неправильно вживають (наприклад, дієслова *make* і *do*), а також на слова, які часто вживаються разом, на формотворення складних слів (напр., слова *classwork*, *homework*, *housework* тощо) і на афікси (*un-*, *dis-*, та *-ist*, *-ism*).

Нові слова повинні повторюватись якомога частіше, щоб студенти мали можливість знову зустрітись з ними, особливо якщо вони їх ще не запам'ятали. У підручниках сучасних НМК така робота з активною лексикою організована на регулярній основі, але викладачі можуть робити власні міні-огляди на початку чи в кінці уроку. Наприклад, на початку уроку студентів можна розбити на команди і дати завдання згадати якомога більше слів у межах конкретної, вивченої на минулому уроці теми. Та група, яка згадає найбільшу кількість правильних слів, виграє. Якщо так відпрацьовувати слова всіх тематичних груп, то активна лексика НМК буде добре засвоєна і повторена.

МАТРИЧНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ СЛОВ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Лексическое значение слова определяется тремя основными факторами: логико-предметной отнесенностью, семантическим контекстом лексически сочетающихся слов, моделью смысловых связей сочетающихся слов (соотнесенностью слова с другими элементами в парадигматике). Лексическое значение слова представляет собой разновидность знания о мире. Именно поэтому оно оказывается в тесной зависимости от свойств и признаков предметов окружающей действительности. Значение слова изначально существует для фиксации знаний людей, полученных в процессе познания окружающей действительности [2, 23].

В теории лексикологии известны различные способы трактовки семантической структуры слова. В. Г. Вилюман определяет семантическую структуру слова как набор семантических признаков, которые выявляются при установлении семантической смежности слов как синонимов. В качестве одного из возможных способов определения семантической смежности слов предлагается анализ описания значений этих слов в толковых словарях. Два или более слов считаются семантически смежными друг другу, если дается их словарное истолкование одного через другое. Например, одно из значений слова *way* может истолковываться посредством значений синонимичных слов *manner* и *fashion* [2, 16]:

Way – manner of doing smth [3, 62];

Manner – the way that smth is done or happens [3, 35].

Матрица семантических связей существительных *way*, *manner*, *fashion*

Значение	Way	Manner	Fashion
Manner	+	+	+
Method	+	+	+
Behaviour	+	+	+
Style	+	+	+

Матричное представление служит не только наглядным изображением материала, но также создает картину частной системы в языке – синонимии, так

как семантическая структура каждого слова в матрице представляет собой упорядоченное множество взаимосвязанных и противопоставленных друг другу значений. Глубокому проникновению в сущность языковых явлений, их характера и законов развития способствует сопоставление этих явлений в двух и более языках. Наличие таких случаев синонимии как раз и подтверждает многозначность исследуемого существительного *way*.

С одной и той же формой словесного знака связаны семантические признаки грамматического и лексического уровней абстракции. Поэтому в слове строго разграничивается конкретное лексическое значение, свойственное индивидуальному словесному звуку, категориальное семантическое, свойственное семантическим группировкам слов, и грамматическое, присущее грамматическим классам.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Вилюман В. Г. Английская синонимика / В. Г. Вилюман // Учеб. пособие для вузов. – М. : Высшая школа, 1980. – 123 с.
2. Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи / И. А. Стернин. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1985. – 138 с.
3. Longman Dictionary of Contemporary English [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ldoceonline.com/>. – С. 35-62

Н. А. Баракатова

СПЕЦИФІКА ПАРАДИГМАТИЧНОЇ НЕПОВНОТИ УКРАЇНСЬКОГО ДІЄСЛОВА

Серед фінітних форм українського дієслова особливе місце посідають дієслова недостатньої особової парадигми. Традиційно розмежовують три регулярні випадки неповноти дієслівної системи словозміни: безособовість, відсутність форм однини і відсутність форм наказового способу. Так, наприклад, важко уявити форму наказового способу дієслова *збезлюдити* або, скажімо, форму першої особи однини майбутнього часу дієслова *подорожчати*. Однак більшість дієслів з неповною парадигмою формально допускає майже всі утворення (*яловити* – *яловлю*, *штурмити* – *штурмлю*, *повимерзати* – *повимерзай*), проте їх використання в мові практично не можливе.

Поняття недостатності дієслівної парадигми в структурній граматиці пов'язане, очевидно, з відсутністю у флективних рядах будь-яких закінчень, аж до

¹⁵ © Баракатова Н. А., 2017

цілих ланцюжків, хоча не завжди видається можливим встановити, чи нормативною є така неповнота. Вона фіксується лише в типах флективних рядів і ніяк не залежить від типів основ, тому всі дієслова, у яких простежуються три згадані вище випадки парадигматичної недостатності, становитимуть три окремі класи дієслів. Невикористання поодиноких особових форм, зумовлене дієслівною семантикою (напр., відсутність форми 3 особи однини чоловічого роду минулого часу у дієслова *завагітніти* або форми 3 особи однини середнього роду минулого часу дієслова *овдовіти*) не порушує загальної логічної стрункості системи диференційних ознак.

Таким чином, можна говорити про недостатність дієслівної парадигми як про явище часткове по відношенню до словозмінної повноти, яке, проте, не випадає із загальної системи дієслівних форм, попри семантичну обмеженість чи метафоричність уживання, а становить окремий різновид, своєрідну систему в системі.

О. М. Бесараб

ЗЕЛЕНИЙ КАРЛІК (“THE GREEN DWARF”) – ЧАСТИНА НЕПІЗНАНОЇ ТВОРЧОСТІ Ш. БРОНТЕ

«Зелений карлік» (“The green dwarf”) – один із ще не досліджених юнацьких творів відомої письменниці XIX століття Ш. Бронте – є пограничним між раннім та зрілим етапами її творчості. Як і більшість юнацьких історій Шарлотти Бронте, «Зелений карлік» було створено під псевдонімом лорда Чарльза Альберта Флоріана Велеслі, який бере участь у репрезентованому наративі у якості оповідача, спостерігача та безпосереднього учасника.

Застосований у творі прийом «оповідь у оповіді» дає змогу зазвичай гіперактивному оповідачу й коментатору лорду Чарльзу утриматись від активних дій, зосередитись на ролі спостерігача і слухача. На певний час функція оповідача переходить до його друга, офіцера у відставці, який розповідає давню історію зі свого життя, події якої відбулися 20 років потому. В центрі оповіді – історія кохання леді Емілі до вільного митця Леслі, втручання у ці стосунки жорстокого деспотичного полковника Персі. І все це на фоні війни між Вердополісом та місцевими племенами Сенегалу.

Екзотичне поєднання політичних інтриг, любовних хитрощів, готичного пейзажу в історії «Зелений карлік» відкриває динамічну та експериментальну природу довготривалого учнівства Ш.Бронте у письменницькій справі.

Незважаючи на певні прояви недосконалості у творі автора-початківця, (змальовані юною письменницею «африканські пейзажі» мають очевидну схожість з англійськими та шотландськими картинами природи; оповідь розривається неочікуваними авторськими втручаннями у сюжетну; деякі персонажі своєю появою не додають нічого до драматургії сюжету), дотепна і захоплююча робота відкриває питливий розум, живу уяву та талант автора, доведений до досконалості вже у подальшій творчості.

Ю. И. Беднова

НЕИССЛЕДОВАННЫЙ ФУЛК ГРЕВИЛЛ

Современные филологи убеждены, что Фулк Гревиллу в прошлом не уделялось должного внимания и сейчас его продолжают недооценивать как литературного деятеля. Критик Фред Инглис доказывает важность его трудов, отмечает его мастерство как поэта и утверждает, что Гревилла следует классифицировать как метафизического поэта наряду с Джоном Донном, Беном Джонсоном и Джорджем Гербертом. Дэвид А. Робертс, Джун Дуайер и Элейн Я. Л. Хо также интересуются изучением поэтики Гревилла, исследуя его поэзию на примере анализа сонетного цикла «Селика» и ряда его менее известных работ. «Селика» получил больше критического внимания, чем любая другая работа Гревилла: сделан анализ структуры сонетного цикла, тщательно исследованы его политические мысли и гуманистическая идеология. Г. Ф. Уоллер изучил влияние протестантского богослова Жана Кальвина на произведения Гревилла. И хотя некоторые критики утверждают, что Гревилл не был кальвинистом, большинство полагает, что кальвинизм сыграл огромную роль в его литературной деятельности. В отличие от его поэзии, пьесы Гревилла были менее благоприятно оценены и не столь хорошо исследованы. Питер Ур – один из немногих, кто изучил литературные образы в «Алахаме» и «Трагедии Мустафы». По большей части, критики считают, что эти работы написаны чрезвычайно витиевато и трудны в анализе, но, безусловно, отмечают талант Гревилла изображать интересных персонажей в его драмах.

Несомненно, творчество Фулк Гревилла требует самого пристального дальнейшего изучения. Фред Инглис утверждает, что Гревилл «... является великим мастером техники, а также мастером определенного мышления, и поскольку такое мастерство редко встречается в поэзии, Гревилл заслуживает гораздо большего внимания, чем ему сейчас уделяется».

ФЕНОМЕН ДВОМОВНОСТІ У ТВОРЧОСТІ КЬОКО МОРІ

Аналіз творчості японсько-американської письменниці Кьоко Морі як двомовної письменниці, яка іммігрувала з Японії до США та досконало оволоділа англійською мовою лише у дорослому віці, представляє окремий інтерес.

Кьоко Морі відмовляється від самовираження через рідну японську мову, яка здається їй такою, що пригнічує її. Як зазначає письменниця у автобіографічному романі «Ввічлива брехня: Бути жінкою між двох культур» (2011), коли вона повертається до Японії після багатьох років життя у США, японська мова здається їй «сталевою сіткою», у якій ввічливість перешкоджає вільному висловленню думок, особливо у жіночому мовленні: «Ця ввічливість – це сталева сітка, що тягне нас до країни, де сказані слова не мають справжнього значення» [1, 5]. Сприйняття Морі ввічливості як сили, що перешкоджає вільному самовираженню, лежить в основі образу «ввічлива брехня» («polite lies»), який став центральним образом її однойменного автобіографічного роману. Як філолог, професор англійської мови та письменницької майстерності, вона аналізує лінгво-ментальні аспекти культур, співвідносячи їх не тільки з наукової точки зору, але й як письменник.

Цей принцип порівняння двох культур, японської та американської, який базується на порівнянні відмінностей соціолінгвістично-гендерного аспекту двох мов, можна вважати головним принципом творчого методу Кьоко Морі. Оскільки Морі іммігрувала до США у дорослому віці, вона мала можливість свідомо пройти через всі етапи адаптації до іншого суспільства та нової для неї мови. Письменниця зазначає, що будь-яка бесіда японською мовою вимагає від співрозмовників вибору ступеня ввічливості, який залежить від віку та соціального положення особи. При цьому гендер є не менш важливим за положення: «Чоловіки та жінки розмовляють різними мовами: жіноче мовлення набагато менш пряме та формальне, ніж чоловіче. Є слова, які жінка ніколи не повинна вживати, навіть якщо вони не є грубими або непристойними» [1, 11].

Не відчуваючи можливості вільного самовираження рідною мовою, Морі обирає мовою свого «голосу» англійську. Про своє навчання у США письменниця згадує як про процес «набуття голосу» – «a process of acquiring a voice» [1,

18]. Аналізуючи способи асиміляції людини у новому мовному середовищі, А. Павленко стверджує, що прагнення позбутися певних засобів вираження фемінності у рідній мові може бути пов'язаним із ставленням мовця до негативно-го образу гендеру та дискурсивної практики у рідній мові. Це відсторонення від мови, яка може знецінювати, неправильно маркувати або обмежувати у самовираженні осіб певної гендерної приналежності [2, 145]. Японська дослідниця Ватанабе Кайоко вбачає у цьому невміння Морі пробачати та попрощатись з минулим, знаходячи у деяких її висловах, крім того, узагальнене упереджене ставлення до японських чоловіків [3, 47-55].

Належачи до культури, «where nobody was supposed to talk about personal feelings» («де ніхто не має розповідати про особисті почуття») [1, 193], Кьоко Морі звертається до жанру автобіографії з проникливим розкриттям особистих життєвих ситуацій. Ці та інші проблеми, характерні для жіночої японсько-американської літератури, зокрема, для жіночої автобіографії, потребують подальшого вивчення у творчості Кьоко Морі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Mori K. *Polite Lies: On Being a Woman Caught Between Cultures* / Kyoko Mori. – Macmillan, 2011. – 272 p.
2. Pavlenko A. *Multilingualism, Second Language Learning, and Gender* / Aneta Pavlenko (ed.) et al. – New York: Mouton de Gruyter, 2001. – 366 p.
3. 渡辺佳余子。キョウコ・モリの祖国日本--新移民の立場から/渡辺佳余子//東京成徳短期大学紀要。 – 2006年、第39号。 – p.47-55.

В. П. Біляцька

ЖАНРОВЕ НОМІНУВАННЯ РОМАНУ У ВІРШАХ ГРИГОРІЯ ЛЮТОГО «МАМА-МАРІЯ»

Романи у віршах постколоніальної доби відзначаються жанровими модифікаціями, «тяжіють до накладання та жанрової синкретизації» (Т. Бовсунівська) усередині цієї групи і за її межами, міжродовими й міжжанровими дифузіями, на жанрову природу яких часто вказують автори. Авторська номінація жанру – усвідомлений вибір оригінальної жанрової стратегії

письменника, «ключ до твору» (Л. Чернієнко). Оскільки авторські визначення переважно ексклюзивні, в основі одних лежить традиційна дефініція, в інших – тематичний характер, вказівка на об’єм, структуру або їх сукупність, складаються з двох традиційних назв жанрів (літературних чи фольклорних), як наприклад, роман у віршах Г. Лютого «Мама-Марія» – *роман-пісня*.

І. Дзюба погоджується з авторським неканонічним жанровим визначенням – *роман-пісня* – віршованого твору Г. Лютого «Мама-Марія». Літературознавець зазначає, що фабула роману насичена ліричними відступами пісенного характеру, і пісні у ньому є емоційною квінтесенцією оповіді.

Реципієнт є свідком унікальної авторської «жанрової свободи» і задуму поета: «Пуповини думок про цей роман, звичайно, зав’язувались не тільки в Гуляйполі, а по всій Україні, де був, де стріпувалося щастям чи болем серце. <...> Навряд чи коли перестану доопрацьовувати його» [1, 3].

Віршований роман-пісня не має аналогів у сучасній українській поезії, він «народився» як вияв зупинити хвилю народного забуття, писався протягом восьми років, а виношувався автором усе життя: «Залізний тік – точніше, цей роман, / В нім хрест живий – схрестилися дороги. / Одною люди сунуть до оман, / Ідуть прозрілі іншою – до Бога. / Себе в дорозі стоптують на пил... / Зайшли вже друзі в сонце – за сльозу, / Усі – в мені, вже стали всі *піснями*... / Хоча на тік являються ночами, / Молотять серце й ранком десь везуть [1, 7].

«Мама-Марія» – це поетична міфотворчість Г. Лютого багата на враження й переживання про життя, причетність до долі земляків, своєрідна схема асоціацій-настроїв. Роман є синкретичним, своєрідним «сплавом» народної думи, поеми, героїчного епосу, баладної оповіді, фольклорних казкових та фантастичних мотивів, складається більше, ніж п’ятдесяти вставних пісень і «пісеньок», більшість з яких зберігають сліди різних джерел та несуть ідею в назвах: «Земле рідна, земличенько...», «Самобранка», «Моя щаслива хатинонько», «Знов коло мами вишня зацвіла», «Над рікою життя мого», «Наплакало дурне серце кривавую рану», «Як виходили в похід, та й махновці».

Масштабність зображених подій, багатоаспектність порушених проблем вказують на романну форму твору, сюжет з розгалуженістю сюжетних ліній, стрижнем яких є головна героїня Мати-Марія. Вона уособлює й Божу Матір, і Матір українського народу, і рідну матір поета, мала Божий Дар до пісень, які сама й складала про «доленька народу». Марія у творі Г. Лютого виконує функцію об’єднуючого ядра, навколо якого всі персонажі – Автор, Літописець, Богдан, Скрипаль, Притика, Салій, Вічна Гостя, знахарка Горголя, Гафія, Час.

Кожен з них додає свої вагомі штрихи до літопису тоталітарної дійсності в Україні.

Авторське жанрове визначення апелює до образу, який стає головною частиною тексту, включається в образну структуру і є «вираженням авторської позиції» (Т. Маркова). Пісня є носієм жанру й ідеєю твору: «Родило поле нашому роду / Пісенний хліб, а ще – народні рани...» і зафіксованим фактом буття України.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Лютий Г. Я писав цей роман усе життя... / Григорій Лютий // Лютий Г. І. «Мама-Марія» (роман-пісня) – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2008. – 392 с.

В. Ю. Блошко

СПЕЦИФІКА ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ «СІМ'Я» У ТВОРІ ФІЛІПА ЛАРКІНА “AFTERNOONS”

Вірш «Afternoons» був створений Філіпом Ларкіним у вересні 1959 року та увійшов у збірку «The Whitsun Weddings», видану у 1964 році. Фахівці уналежнюють цей вірш до зрілої творчості поета.

В цьому ліричному творі переважають іменники, які належать до таких семантичних груп: сім'я, життя в родинному колі – mother, children, husbands, washing, wedding, television, courting-places, lovers, school, home, lives, хоча також у цьому творі можна побачити і другу семантичну групу – слова, що належать до концепту «природа», що в цьому вірші є допоміжною та метафоричною. До концепту «природа» можна уналежнити такі лексеми: summer, leaves, trees, ground, hollow, wind, acorns. Згадування природи допомагає поетові підкреслити перебіг життя у шлюбі. Наприклад, перші два рядки розповідають про неминущу старість та народженням нового життя, тут відбувається зміна поколінь та сезонів життя:

*Summer is fading:
The leaves fall in ones and twos
From trees bordering
The new recreation ground.*

В першій строфі зображені молоді матері, які наглядають за своїми дітьми. Вони почуваються безпечно і відпускають дітей гуляти на майданчику. У

другій строфі змальовується домашня атмосфера: матір і батько займаються побутовими справами: прання лежить з альбомами «Наше весілля» біля телевізора. Однак жінкам ніколи згадувати минуле, тож альбоми з фотокартками лежать недоторкані. Третя строфа описує дорослішання дітей, які спочатку чекають, коли їх заберуть зі школи, а потім поступово починають жити своїм життям, у той час як краса матерів марніє.

Зміни людського життя зображені за допомогою метафоричного використання дієслів та іменників. *In the hollows of afternoons* – це метафора, що зображує безпечне захищене місце, *summer is fading* – приходить старість, *the wind is ruining their courting-places* – з часом взаємини руйнуються.

За допомогою займенників *their, them, all, something* автор узагальнює подій: те, що відбувається у вірші, стосується кожного. Особливу увагу варто звернути на використання займенника *something*:

*Something is pushing them
To the side of their own lives*

На місці цього займенника може бути будь-що, причиною роз'єднання родини може стати як незначна подія, так і більш значуща.

Щодо епітетів, то їх мало: *young mothers, new recreation ground*. Це зумовлене тим, що Філіп Ларкін намагався зобразити життя без прикрас та перебільшень. Його вірш претендує на об'єктивність.

Також у цьому вірші є іронія: матері «відпускають» своїх дітей погратися на ігровому майданчику. «*setting free*» – звільняти, давати волю. Насправді ж матері ніколи не перестають наглядати за своїми дітьми, діти мають свободу тільки в межах ігрового майданчику.

Загалом весь вірш – іронія на класичну уяву про щасливе подружнє життя. Все начебто починається як і має – діти граються, матері займаються домашніми справами, чоловіки працюють для утримання родини, але вже у кінці другої строфи з'являється вітер, який руйнує захищені місця, а родинні зв'язки між поколіннями рвуться. І хоча на початку третьої строфи все ще є надія на поєднання – *That are still courting-places*, в кінці твору надії вже немає – краса в'яне, а молодше покоління починає жити своїм життям.

В цьому вірші Ф. Ларкін використовує розмовну, буденну лексику: *Our Wedding, swing and sandpit, skilled trades* тощо, що робить його ближчим до читача, який не звик у повсякденному житті використовувати піднесену лексику. Таким чином Ф. Ларкін досягає мети – точно і просто демонструє подружнє життя.

ЖАНР РОМАНА В ФОКУСЕ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ БРИТАНИИ

Труды Уильяма Битти Уорнера (William Beatty Warner), посвященные истории романа Британии, являют собою одну из влиятельных тенденций описания рождения жанра в науке о литературе последних десятилетий. В своей монографии, опубликованной в 1998 г. и озаглавленной «Право на развлечение: рост читательского интереса к роману в Британии 1684–1750-х гг.» (“Licensing Entertainment: the Elevation of the Novel Reading in Britain, 1684–1750”), Уорнер объяснит свое стремление включить историю романа в пространство культурных исследований о возникновении форм печатного досуга. Автор убежден, что поиск ответов на не утративший актуальности вопрос о том, как роман обрел первенство в ряду современных художественных жанров, будет развернутым и убедительным в том случае, если, преодолев границы литературоведения, «переместить проблему» на территорию производства и потребления культурных артефактов.

Известный литературный критик полагает, что отказаться от утвердившегося в традиционной науке героико-телеологического нарратива о возвышении романа, представленного историками в различных версиях, начиная с 50-х гг. XVIII ст., невозможно. И в то же время не учесть причастность ранней медийной культуры к популяризации жанра в среде образованной аудитории также будет заблуждением. Поэтому, утверждает Уорнер, необходимо восполнить пробелы, осветить обстоятельства появления жанра, когда происходил процесс взаимообмена между высоким «литературным» романом и формульной прозой, сопровождавшегося полемикой, более того, скандалом о непристойности романа, а именно «романов любовной интриги» Бен, Хейвуд, Мэнли, ставших модными текстами-бестселлерами и «исходным материалом» для шедевров Дефо, Ричардсона и Филдинга.

О. А. Воеводина

ПРИЕМ КОНТРАСТА В ПОЭМЕ А. АХМАТОВОЙ «РЕКВИЕМ»

Контраст – один из стилевых приемов, который в разных формах наблюдается в ахматовской лирике и ее лиро-эпическом наследии. Один из ярких

примеров использования контраста – поэма «Реквием». Для поэтессы важно через противоположные понятия обозначить болевые точки времени. Так в четвертой части основного корпуса поэмы прошлое противопоставляется настоящему за счет контрастных образов: в прошлом «насмешница», «любимица всех друзей», «царскосельская веселая грешница», а в настоящем – «трехсотая» в очереди с передачей в тюрьму «Кресты», плачущая «горячей слезой» [1, 198]. Огонь и лед – традиционный поэтический образ-антитеза – у Ахматовой приобретает исключительно трагическое звучание: горячая слеза страдающей матери прожигает «новогодний лед». Этот образ поражает эмоциональной выразительностью. Но контраст не только в противоположности стихий, основной смысл этого контрастного образа ведет нас к идее поэмы: в природе есть отклик на это страдание – лед тает, «прожигается», в мире людей, в жестоком социуме этот лед непробиваем, этот лед – молчание в ответ на вопросы о жизни и смерти. Крик и молчание в ответ – доминантный образ следующей части поэмы.

Поэма – это связанные между собой части, лиро-эпическая природа произведения подразумевает не просто эмоциональное, лирическое повествование, но и нарратив, позволяющую увидеть целостную картину. Так мы видим, что 4 часть поэмы заканчивается гробовым молчанием (за толстыми и высокими стенами тюрьмы заканчиваются «неповинные жизни»). Пятая часть начинается отчаянным, пролонгированным во времени криком: «семнадцать месяцев кричу, зову тебя домой» [1, 199]. Контрастность явлений (*молчание – крик*) не исключает единства переживаний: и в смертельной тишине, и в отчаянном крике – одна и та же безнадежность. Самый пронзительный в самой несовместимости понятий образ – «ты сын и ужас мой» [1, 199]. В нем и безнадежность крика, мольбы, зова, что упирается в бесконечное и жестокое молчание.

Завершающий пятую часть поэмы образ «огромной звезды», прочитывается двояко. Это и кремлевская звезда как воплощение жестокой власти, но это и универсальный библейский, евангельский образ путеводной рождественской звезды. Контраст возникает на стыке этих двух значений (кремлевская звезда становится знаком смерти, противореча жизнеутверждающему началу евангельского образа). Контрастность присутствует и в композиционном оформлении. Звезда Жизни в условиях тогдашнего существования становится знаком смерти, гибели.

Перепутанность понятий и представлений – это тоже знак времени. Пропадает вера в человека и человечность, невозможно определить, «кто зверь, кто человек». И снова Ахматова обращается к традиционному противопоставлению

«человек – зверь», в котором заложен смысл, связанный с моральной трактовкой этой антитезы. «Приговор» начинается с пронзительного контрастного образа «живой – каменный». Чувствующее, страдающее человеческое сердце и каменное, тяжелое, неживое государственное слово. Поэтесса, используя богатый арсенал средств, создает произведение, которое звучит как приговор времени, государству, миру, в котором уже невозможно жить. В каждой из частей как обрамляющего, так и основного корпуса поэмы контраст создает особую трагическую атмосферу повествования, что соотносится и с названием произведения, и с его идейным содержанием.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Ахматова А. Реквием /А. Ахматова //Собрание сочинений в двух томах. Т.1. – М.: Цитадель,1997. – С. 196 – 204.

Є. В. Гавриленко

СПОВІДАЛЬНО-МЕМУАРНА ПРОЗА СТЕНДАЛЯ ЯК АВТОТАНАТОГРАФІЯ

Попри те, що Анрі Бейль мав те, що Ж. Прево назвав «потягом до вічності» – «le goût de l'éternité», задовго до того, як зажив літературної репутації, 30-ті роки для Стендаля – особливий час. Паралельно із складанням заповітів, яких фахівці з 1804 по 1842 нарахували близько чотирьох десятків, з-під пера письменника з'являються й інші документи, спрямовані у вічність, – автобіографічна проза: «Спогади еготиста» (1832) та «Життя Анрі Брюлара»(1835-36). Започатковані на рубежі п'ятдесятирічного ювілею, за своєю поетикою ці мемуарні твори більше, ніж здається на перший погляд, наближені до художнього заповіту – своєю віддаленістю від досить умовного уявного читача – рецепієнта і – в цій якості – розпорядника посмертної долі його автобіографічних творів, який вирішує долю лотерейного білету, яким є книга (Стендаль, звісно, має і надає приблизні нариси його портрету, який, втім, розпливається у нечітких формулюваннях на кшталт «любі душі», «happy few», або маловідомих персоналіях, – пані Ролан, Мелані Гільбер, які живлять у автора «Арманс» образ «прихильного читача»), декларативною відмежованістю рівною мірою від канонічних та спекулятивних жанрових та стилістичних моделей, відвертою орієнтованістю на невизначене у часі майбутнє: на передчасну публікацію «Спогадів» автор на-

кладає заборону – друкувати не раніше, ніж через десять років після його смерті (з поваги до згаданих у книзі осіб, навіть, якщо і померлих), обраного читача «Брюлара» автобіограф відверто не сподівається відшукати у найближчі десятиліття (в одному з заповітів вказано – друкувати тільки смерті автора): діапазон його сповненого сумнівів пошуку варіюється від півстоліття до двох сотень років (до порівняння, інший визначний егодокумент доби, що народжувався паралельно, – «Замогильні записки» Шатобріана – попри бідкання його автора, змушеного, за його словами, «закласти власну могилу», був проанонсований і запроданий видавцям ще за життя письменника, який, таким чином, гарантував своїм мемуарам читача і безсмертя).

В роки «передсмертя», як влучно визначив цей етап в житті і творчості Стендаля В. Вейдле, симптоматично ущільнюється, стискається дистанція між письменницьким сьогоденням і тим, що він, на думку Ж. Клебенштейна, прагнув організувати більшу частину свого життя – своє існування *post mortem*, збільшується інтенсивність написання власне заповітів (23 заповідальних нариси з наведених 32 у *Mélanges intimes et Marginalia* укладено в період між 1832 та 1840 роками), а поруч із заповідальними документами зростають автобіографічні, взаємоперетинаючись на сторінках мемуарної – и не тільки – прози Стендаля: з-поміж розпоряджень про заповідання матеріальних цінностей, як, наприклад, бюсту імператора Тіберія, і долю незавершених рукописів виринає давня ідея про напис на власному надгробку, який за змістом є свого роду міні-автобіографією автора, про що письменник замислювався ще 1820 року, перебуваючи в Мілані. Цей напис фігурує в різних версіях в заповітах від 8 червня 1836 року, 27 вересня 1837 року, 28 вересня 1840 року та в автобіографічних «Спогадах еготиста», відлунюючи у іншому творі того ж періоду – незавершеному «Люсьєні Левені», де на самому початку роману батько головного героя жартома складає синові епітафію, витриману у дусі римських поховальних написів, ніби дублюючи різними ритуальними формулами на просторі різних за жанром книг одну магістральну думку останнього періоду життя Стендаля – про вічність і шлях до неї.

В. І. Голяк

ФУНКЦІЇ ОКАЗІОНАЛЬНИХ ОДИНИЦЬ В ТЕКСТАХ НІМЕЦЬКОМОВНИХ ЗМІ

Кожного дня виникають нові слова, проте не всі з'являються у словниках. Більшість з них відразу зникають так само раптово, як і виникли. Нові слова,

які потрапляють до словників, є неологізмами, але спочатку вони були вживані як okazіоналізми. Німецькій філолог Г. Пауль [7, 300] вперше вжив таке поняття як «оказіональне слово», а термін «оказіоналізм» був запропонований Н. Фельдман у статті "Оказіональні слова та лексикографія": "Оказіональне слово я розумію як слово, утворене за мовною малопродуктивною чи непродуктивною моделлю... Це одноразова лексична одиниця, якій не властива відтворюваність, і, відповідно, історична тривалість існування, таке слово не здатне старіти" [2, 71]. На думку К. Пешель, неологізм виникає спочатку як okazіоналізм, який завдяки вживаності у мові переходить до розряду неологізмів [3, 6]. О. Косович вважає, що okazіоналізми є «мовленнєві конкретно-ситуативні утворення, які реалізують експресивно-образну функцію, створених ad hoc за традиційними і нетрадиційними (новими) словотвірними моделями, не зареєстрованих у словниках неологізмів» [1, 6].

Оказіоналізми в німецькій фаховій літературі мають таку термінологію: «ad-hoc- Wörter», «Einmalbildung», «Gelegenheitsbildung», «Augenblicksbildung», «Textwörter». М. Кінне (1996) порівняв дуже образно okazіоналізми з м'ячами, які одним гравцем підкидуються у повітря, але жоден інший гравець їх не підхоплює [5, 6].

Найчастіше okazіональні слова з'являються у текстах ЗМІ, в яких описуються нові суспільні, культурні, економічні події та феномени і тому вживаються лексичні новоутворення, нові слова. За результатами досліджень та аналізу газетних текстів Р. Лауріли, okazіоналізмами виступають запозичені слова, більшість з них – це англіцизми, та словосполучення, складні зіставні слова. Мова, яка використовується у засобах масової інформації, найбільше відповідає повсякденній мові або літературній мові. Приналежність до повсякденної мови є одним з критеріїв неологізмів. І нарешті, тексти ЗМІ є доступними [6, 3], що є важливим фактором для лексикалізації нових словотворень.

Отже, щодо функцій okazіоналізмів в німецькомовних ЗМІ: okazіональні одиниці реалізують в текстах експресивно-образну функцію, тому, що лексика щільно пов'язана з екстралінгвістичним аспектом; свідчать про зміни у лексичному складі мови; надають інформацію про зміни у суспільстві, технологіях, культурі і т. і.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Косович О. Оказіональне словотворення в сучасній французькій мові (на матеріалі мови мас-медіа, Інтернет-видань і художніх творів) : автореф. дис. на

здобуття наук, ступеня д-ра. філол. наук: 10.02.05 / Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2008.

2. Фельдман Н. Окказиональные слова и лексикография / Н. Фельдман // Вопросы языкознания. – 1957. – Вып. 4. – С. 64-73.

3. Peschel C. Zum Zusammenhang von Wortneubildung und Textkonstitution. / Corinna Peschel. – Tübingen : Niemeyer, 2000. – 315 S.

4. Herberg D. Neologismen der Neunzigerjahre. In G. Stickel (Hrsg.), Neues und Fremdes im deutschen Wortschatz. Aktueller lexikalischer Wandel. Berlin: Walter de Gruyter

5. Kinne, Michael: Neologismus und Neologismenlexikographie im Deutschen. Zur Forschungsgeschichte und zur Terminologie, über Vorbilder und Aufgaben. In: Deutsche Sprache 24, H. 4, 1996, S. 327-358.

6. Laurila R. Neologismen in deutschen Presstexten [Електронний ресурс]. - Режим доступу: https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/L23456789/19726/URN_NBN_fiJyu-200903071091.pdf?sequence=1

7. Paul H. Principien der Sprachgeschichte. / Hermann Paul. Tübingen : Niemeyer, 1880. – 428 S.

8. Scheller-Boltz D. Praepositive und Praepositivekonstrukte im Russischen, Polnischen und Deutschen / Dennis Scheller-Boltz. - Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2010. –370 S.

С. Ю. Гонсалес-Муніс

ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ СИЛЬВІЇ ПЛАТ «TULIPS»

Лексичне наповнення будь-якої поезії становить одне з головних завдань аналізу художнього тексту. Нами було розглянуто особливості лексичного складу поезії Сильвії Плат «Тюльпани» («Tulips»), написаної нею в 1961 році.

Поезія «Tulips» описує пробудження ліричного суб'єкта від затишку небуття до небезпек і радощів життя. Принесені в лікарню тюльпани, які, на відміну від численних байдужих, одягнених в безбарвне біле сестер, спостерігають за хворою, а їх почервоніння говорить про рани, співзвучні їм. І саме вони, живі яскраві квіти, змінюють атмосферу навколо хворої: «*The tulips are too excitable, it is winter here. / Look how white everything is, how quiet, how snowed-in...*» [2, 160]. Основне значення тюльпанів авторка зводить до того, що – це символ нового, початку чогось, адже ці квіти розпускаються одними з перших після холодної зими.

Початковий стан – розпластаність тіла серед сніжної білизни лікарняної палати («*As the light lies on these white walls...*»), майже чернеча чистота («*I am a nun now, I have never been so pure*»), порожнеча і свобода, абстрагованість від усього, що буденно заповнює існування: «*I have let things slip...*» [2, 161]. Букет червоних тюльпанів, принесений в палату чиєюсь дружньою рукою, асоціюється з пробудженням до життя, а тим самим – і до болю. Квіти одного кольору із «*my wound*», більше того, вони шкідливі, навіть відверто агресивні: дратують, душать, «*eat my oxygen*», кожен – око, що невідступно за нею стежить. «*Between the eye of the sun and the eyes of the tulips*» у вікні, героїня боляче відчуває своє тіло зримим, нехай мінімально, але матеріальним, – «*a cut-paper shadow*». Тіло підкоряється ритму, як і страшні квіти: «*And I am aware of my heart: it opens and closes // Its bowl of red blooms out of sheer love of me*» [2, 161].

Тіло у Плат часто болить, воно – живе та смертне, тілесність часто проявляється через еротичну рефлексію (як і у ліриці Е. Секстон), але не обмежується нею. Тіло бачиться авторкою як певний метафізичний досвід, воно стає одночасно об'єктом та суб'єктом знання (за М. Фуко). Духовне життя не є протилежним до тілесного – воно реалізується через тілесно-еротичний досвід.

Образи Плат прості, але оманливо багатозначні, внутрішньо конфліктні: море – і колиска, і могила, і жива істота з безліччю осіб; квіти – носії невинної радості життя і вбивчо-хижого інстинкту [1, 353].

У поезії присутня специфічна лексика, що має відношення до лікарні, адже місце дії поезії – лікарняна палата: «*nurse*» (нянька, медична сестра), «*anesthetist*» (анестезіолог), «*surgeon*» (хірург), «*sheet-cuff*» (гамівне простирадло), «*trolley*» (візок, каталка), «*a name tag*» (бірка з іменем), «*wound*» (рана, поранення, душевний біль), «*health*» (здоров'я).

У поезії «*Tulips*» наявна синонімічність: *nobody* (ніхто) – *no face* (без обличчя) – *efface* (знеособлений), *cargo boat* (вантажне судно) – *engine* (моторна лодка), *bright* (яскравий, блискучий, повний надій) – *vivid* (бурхливий, яскравий), *calm* (тихий, спокійний) – *quiet* (спокійний, мирний), *trouble* (неспокій, хвилювання, турбота) – *fuss* (суєта, метушня; хвилювання з-за дрібниць), *sick* (хвороба) – *health* (здоров'я). За допомогою синонімів, авторка передає різні відтінки емоцій та відчуття, місць та часу дій, описуючи ситуацію із різних сторін та більш глибоко проникає у неї.

Поряд із синонімією, у поезії наявні лише два антоніми: *quiet* (спокійний, мирний) – *loud* (гучний, голосний), але вони напрочуд добре передають загальний тон поезії та ніби поділяють її на два простори: спочатку, коли головна героїня прокидається, то вона відчуває спокій, навіть деяку байдужість, усі ходять довкола, не зважаючи на неї, але потім, коли вона помічає тюльпани – ці «живі» квіти, то усе зводиться лише до них, до цих яскравих плям на вікні. Це нервує героїню, змушує роздивлятися квіти і як би вона не хотіла, але вже не може не зважати на них: «*The tulips are too red in the first place, they hurt me*» [2, 161]. За допомогою таких образних висловів, майстерно вплетених у тканину оповіді, автор передає суперечливості явищ, діалектику самого життя. Граючи із антонімами, авторка додає експресії у текст поезії, що допомагає значно посилити та підкреслити її думку.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Венедиктова Т. Д. Сильвия Плат: поэзия боли / Сильвия Плат // Собрание стихотворений : [под. ред. Теда Хьюза]. – М. : Наука, 2008. – 353 с.
2. Plath, Sylvia. Collected Poems / Sylvia Plath : [Ed. by Ted Hughes]. – New York : Harper & Row, Publishers, Inc. – 1981. – 351p.

Е. П. Гончаренко, А. В. Кривошея

НЕОЛОГІЗМИ ТЕМАТИЧНОГО ПОЛЯ «ТЕРОРИЗМ, БОРОТЬБА З ТЕРОРИЗМОМ»

Активна боротьба з тероризмом пояснює швидкий розвиток і появу нових антитерористичних методів і організацій, а звідси - нових слів (так званих неологізмів) термінологічного поля «тероризм, боротьба з тероризмом».

«Неологізм (Neologism) – нове слово, або вислів, що з'являється у будь-якій мові. Під час перекладу неологізмів перекладач завжди повинен оперувати поняттями, які зрозумілі його читачам (або слухачам). Головне завдання полягає у відтворенні змісту нового поняття» [2, 43]. До неологізмів уналежнюють:

1. «Новоутворення, які з'являються на матеріалі мови і позначають раніше невідоме, неіснуюче поняття, галузь науки, рід занять тощо» [1, 63]. Слід зазначити, що новоутворення переважають в текстах про тероризм: **E.g. hate crime** (злочин на ґрунті ненависті), **Terrorist Threat Warning System** (система

попередження про терористичну загрозу), **Salafist group** (салафістське угруповання) [6; 7].

2. Новостворені синоніми існуючих слів для позначення відомого поняття: **E.g. homicide bombing - suicide bombing** (вибух, влаштований терористом-смертником) [6; 7].

Неологізми в англійській мові створюються такими способами:

1) утворення нових слів з існуючих у мові морфем за відомими моделями: суфіксація, префіксація, префіксально-суфіксальний спосіб, складання основ, усичення основ або поєднанням кількох моделей. Наприклад, словоскладання у поєднанні з усиченням основ і афіксацією: **chemterrorism** (хімічний тероризм), **ecoterrorism** (екологічний тероризм), **skyjacking** (викрадення літака); словоскладання у поєднанні з афіксацією: **homicide bomber** (терорист-смертник з вибухівкою); словоскладання: **smallpox martyr** (терорист, заражений віспою); скорочення: **9/11** або **9-11** (терористичні атаки 11 вересня), **ISIS: The Islamic State of Iraq and Syria (the Levant)** - ІДІЛ (Ісламська держава Іраку) [5; 6; 7];

2) розвиток у вже існуючого слова нового значення на основі тотожності нового явища до явища уже відомого: **lone wolf** (терорист-одинак). Це словосполучення означає «відлюдник», «вовк-одинак», «одинак» і використовується ЗМІ у новому значенні щодо актів тероризму. Слово «**martyr**» означає «мученик», «страждалець», проте в контексті тероризму набуває нового значення – «смертник»: **E.g. «fanatical young men prepared to carry them out in the full knowledge they will probably die doing so»** («фанатично налаштовані молоді люди, готові виконати свою місію, усвідомлюючи, що, ймовірно, загинуть при цьому»). Звідси й «**martyrdom**» – «прийняття мученицької смерті» [5];

3) запозичення слів з інших мов, наприклад, «**nom de guerre**» (з фр. «позивний»); «**al-Qaeda's modus operandi**» – почерк Аль-Каїди (з лат. «**modus operandi**» - спосіб дії) [5].

Переклад неологізму, значення якого вже відоме перекладачеві, - завдання порівняно просте, яке вирішується шляхом використання способів перекладу, залежно від того, до якого типу слів належить цей неологізм [3, 127]. Основні труднощі, що виникають у процесі перекладу неологізмів, полягають у сприйнятті значення нового слова або нового значення слова, яке вже існує. Через відсутність нового слова в тлумачних словниках значення неологізму доводиться з'ясовувати з контексту, що є цілком природнім. Адже про точність,

¹⁸ Переклад усяди наш. – Гончаренко Е. П., Кривошея А. В.

правильність перекладу ми судимо з контексту: **E.g. ... the prevailing threat was more likely to come from “self-starters”, people like the murderers of British soldier Lee Rigby in Woolwich near London in 2013** [7]. – (... переважна загроза, найімовірніше, походила від «самовисувачів», як і тих убивць британського солдата Лі Рігбі у Вулвічі поблизу Лондона у 2013 році).

Як свідчить контекст, «**self-starters**» означає «самовисувачі», «терористи, що діють за власною ініціативою», хоча зазвичай слово використовувалось у значенні «ініціативна людина», «ініціатор». Отже, у процесі перекладу нової лексичної одиниці необхідно сприйняти значення слова згідно з контекстом, а потім відтворити його засобами мови перекладу. В. Н. Комісаров виділяє такі прийоми перекладу термінів [3, 104], які автори представлених тез ілюструють ретельно відібраними прикладами з англомовних джерел:

1. Переклад з використанням лексичного еквівалента в мові перекладу:

а) еквівалентом виступає термін мови перекладу, форма якого не пов'язана з формою англійського терміна: **E.g. In March militants killed 22 people, mainly foreign tourists, in an attack on a museum in the capital Tunis.** - У березні бойовики вбили 22 особи, в основному іноземних туристів, скоївши терористичний акт в одному з музеїв Тунісу [6].

б) еквівалент, створений способом транскрибування або транслітерації англійського терміна: **E.g. They believed it would make it “more difficult to paint their actions as the work of “madmen” or “lunatic extremists”.** – Вони вважали, що це «ускладнить зображення їхніх дій як вчинків «божевільних» або «екстремістів-лунатиків» [7].

в) еквівалент, створений способом дослівного перекладу (калькування) англійського терміна: **E.g. It was there that they were arrested by Kenya’s controversial anti-terror police unit (ATPU), with the apparent assistance of a foreign intelligence service** [7]. - Саме тоді їх заарештував антитерористичний поліцейський підрозділ Кенії (АТПУ), однак, не без сприяння служби зовнішньої розвідки»;

г) еквівалент, створений шляхом поєднання транскрибування і дослівного перекладу: **E.g. MI5 Agency** – Агентство MI5 [5].

2. Переклад шляхом вибору одного з можливих лексичних варіантів:

а) вибір між транскрибуванням і відповідним українським терміном: **E.g. security checkpoint** [5] - контрольно-пропускний пункт або сек'юриті чекпойнт (пропускний пункт служби безпеки);

б) вибір між транслітерацією й українським терміном: **E.g. Terrorist use of kidnappings for ransom increased significantly in 2008** [8]. - Кількість викрадень людей терористами з метою отримання викупу значно зросла у 2008 році;

в) вибір між транскрибуванням і описовим перекладом: **E.g. When the local civil aviation security office of the Federal Aviation Administration (FAA) later investigated these security screening operations, the screeners recalled nothing out of the ordinary** [4]. - Коли через якийсь час місцеве відділення безпеки Федерального управління цивільної авіації розслідувало ці випадки перевірки безпеки, співробітники аеропорту, які здійснювали сканування, не пригадали нічого незвичайного.

На наш погляд, тема неологізмів термінологічного поля «тероризм, боротьба з тероризмом» є актуальною і цікавою у світлі сучасних подій. Щодня ми отримуємо сумну інформацію про скоєння терористичних актів у різних точках планети. Отже, представлений матеріал може стати у нагоді і студентам, що навчаються за спеціальністю «Переклад», і журналістам-міжнародникам, і фахівцям з міжнародних відносин.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гальперин И. Р. К проблеме стилистической дифференциации словарного состава современного английского языка. / И. Р. Гальперин. - М. : Международные отношения, 1953. – 267 с.
2. Гончаренко Е. П. Термінологічний довідник з перекладознавства : навчальний посібник / Е. П. Гончаренко, А. В. Кривошея. – Дніпро : Ліра, 2017. – 96 с.
3. Комиссаров В. Н. Пособие по переводу с английского языка на русский: В 2 ч. / В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер, В. И. Тархов. – М. : Высшая школа, 1965. – Ч. 1. – 176 с.
4. Fourth Report Update for Retooling [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.medjugorje.com/medjugorje/the-10-secrets/694-the-great-evangelization-and-readying-for-the-secrets.html>
5. Paris attacks: Briton confirmed among dead [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.bbc.com/news/uk-34821001>
6. Tunisia attack on Sousse beach ‘kills 39’ [Electronic resource]. – Access mode: <http://bbc.com/news/world-africa-33287978>

7. Woolwich murder: what drove two men to kill a soldier in the street? [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.theguardian.com/uk-news/2013/dec/19/woolwich-mur...>
8. National Counterterrorism Center: Annex of Statistical Information [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.state.gov/j/ct/rls/crt/2008/122452.htm>

О. В. Гонюк

СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ В РОМАНІ СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ «СПОДІВАЮСЬ НА ТЕБЕ»

Хронотоп, або часопростір, – важлива одиниця тексту, яка включає в себе часові і просторові координати твору. У романі Софії Майданської «Сподіваюсь на тебе» події розгортаються на очах читача, це створює ілюзію причетності до того, що відбувається. Письменниця порушує питання історичної пам'яті народу, знецінення його історичних та духовних надбань, втрати зв'язку між поколіннями. На прикладі головних героїв роману Богдана та Еви, авторка висловлює своє бачення ідеальних відносин між чоловіком та жінкою.

Роман має ретроспективну побудову. Шляхом спогадів героїв авторці вдалося об'єднати час, у якому події відбувалися, з часом, коли про них розповідається. Зіткнення теперішнього і минулого сприяє вираженню динаміки внутрішніх станів героїв, нового ступеня взаємозалежності характеру і обставин.

Проблема художнього часу й простору у творі є двоплановою. По-перше, хронотоп сюжетно-фабульний, або контекстуальної дії, по-друге, хронотоп як сфера реалізації авторських думок, підтекст. Перший тип часово-просторової організації художньої дії в романі є чітким (дитячі роки Богдана та Еви на Буковині, доросле життя героя у Києві, його коханої – у Польщі, випадкова зустріч закоханих, мандрівка історичними місцями України). Другий складник хронотопу відображає особистісний світ героя. Ірреальний хронотоп на відміну від об'єктивного часу з його замкнутістю є безграничним, часом хаотичним.

На думку авторки, минуле, зафіксоване в пам'яті, є незнищеним, а пам'ять письменника не дозволяє переписування історії на догоду певній кон'юктурі. Розрив часової послідовності між частинами роману – основний прийом творення сюжетного часу. Тимчасовість становища у творі передається

завдяки міфологічному часу, через образи-символи дерева, вогню, дзвону, Божої Матері.

О. В. Гурко

СПІВВІДНОШЕННЯ КАТЕГОРІЙ СТВЕРДЖЕННЯ ТА ЕПІСТЕМІЧНОСТІ

Модусна категорія епістемічності є результатом когнітивного процесу мовця, спрямованого на відбиття в тексті знань, інференції, власної думки [2, 32]. Дж. Лайонз стверджує, що основою епістемічності є наявність у мовця достатніх підстав бути впевненим в «епістемічних гарантіях» [1, 7]. О. Ніка зауважує, що для епістемічності характерна абсолютна істинність, ствердження чи переконання про знання, що отримані на основі певних фактів [2, 30]. Отже, категорія ствердження послуговується засобами категорії епістемічності, що й уможлиблює їхнє співвіднесення.

Семантичну структуру категорії епістемічності диференціюють за ступенем повноти та характеру знань мовця про повідомлюване, достовірністю / недостовірністю, істинністю повідомлюваного [2, 29]. Реалізація цих значень здебільшого пов'язана з використанням стверджувальних одиниць. Зокрема, речення на зразок *Є чотири пори року: зима, весна, літо й осінь* констатує загальновідомий закон природи, а висловлення *Я думаю, що всі діти мають право на гідне ставлення і повагу до своєї особистості* інтерпретує власну думку щодо повідомлюваного.

Враховуючи думку О. Ніки щодо основних засобів вираження категорії епістемічності, вважаємо, що найвиразнішим експлікатором ствердження у формуванні епістемічного модусу висловлення є модальний предикат, що співвідносить суб'єкт висловлення із пропозицією. Наприклад: *«По-перше, будучи католиком – я не фанатик, а дотримуюся більше вчення Соція і вважаю будь-яке релігійне насильство злочином.... По-друге, я ненавиджу рабство й вважаю усіх людей, за подобою божою, братами й рівними в правах»* (М. Старицький); *«Я думаю, що проклятий і лях, – додала Сара, – він силоміць навертає до своєї віри»* (М. Старицький).

Ствердження з відтінком істинної оцінки репрезентують лексеми зі стверджувальним (*правда, правильно*) та заперечним змістом (*хибно, не може бути*), наприклад: *«Юнак весело подивився на Хому. – І сажі наковтались доволі, то є правда»* (О. Гончар); *«Тепер настає новий час. Починається свобода. –*

Правильно!» (У. Самчук); ***«Після того, що народи пережили. Що побачили, – не може бути інакше!»*** (О. Гончар).

Отже, категорія ствердження взаємодіє з категорією епістемічності, експлікуючи істинність ствердження, наприклад, ступінь пізнаності знань про довколишній світ, людське буття, а також аргументованість власної думки мовцем.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику / Дж. Лайонз. – Москва : Прогресс, 1978. – 543 с.
2. Ніка О. І. Модус у староукраїнській літературній мові другої половини XVI – першої половини XVII ст. / О. І. Ніка. – Київ : КНУ, 2009. – 441 с.

В. М. Дядя

ЯВИЩЕ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ ПРИ ВИВЧЕННІ ІСПАНСЬКОЇ МОВИ

Проблеми багатомовності та, зокрема, викладання другої іноземної мови в сучасних умовах стали предметом уваги педагогів, психологів, методистів. Механізм виникнення помилок в мові осіб, які вивчають іноземну мову, в значній мірі обумовлений інтерференцією (від лат. *inter* – між і *ferens* (*ferentis*) – той, що несе, приносить).

Вперше термін «мовна інтерференція» (*interference*) був введений вченими Празької школи, які визначали інтерференцію як процес відхилення від норм контактуючих мов. У. Вайнрайх запропонував розрізняти інтерференцію в мовленні та інтерференцію в мові та називати цим терміном випадки відхилення від норм будь-якої з мов, що відбуваються в результаті володіння двома і більше мовами, тобто унаслідок мовного контакту. В енциклопедії «Українська мова» подано узагальнене визначення: «Інтерференція – це взаємодія мовних систем при двомовності, яка виникає у разі мовних контактів або у випадку індивідуального засвоєння нерідної мови. Є відхиленням від норми й системи другої мови під впливом рідної»

Щоб успішно реалізувати нові вимоги до викладання іспанської мови, слід не просто навчити учнів іноземної мови як засобу реальної комунікації, але одночасно і як засобу міжкультурної комунікації. Дуже істотним є виявлення і опис наявних зон інтерференції.

Студенти, які вивчають іспанську мову в якості другої іноземної, стикаються з безліччю проблем з огляду на те, що ця мова складна для сприйняття в порівнянні з англійською мовою, а також з рідною мовою. Залежно від цього вони намагаються всіма способами відштовхуватися від рідної або англійської, щоб уникнути труднощів у вивченні іспанської, проте ці дії далеко не завжди можуть допомогти опанувати другу іноземну мову.

На матеріалі іспанської мови можна виділити такі види інтерференції і приклади помилок, які допускаються учнями:

- *міжмовна інтерференція*, під якою мається на увазі вплив системи рідної мови на систему, що вивчається, а саме — підміна моделей мови, що вивчається, моделями рідної;

- *внутрішньомовна інтерференція* — вплив іншої іноземної мови на систему, що вивчається.

В свою чергу інтерференція підрозділяється на ряд основних видів.

1. *Фонетична інтерференція*. У фонетиці найбільш поширеним типом інтерференції є інтерференція за аналогією, пов'язана з прямим перенесенням вимовних навичок російської, української та англійської мови на відповідне іспанське слово. Це стосується і голосних, і приголосних.

- редукція голосних *a/o calor/color, malo/mala; chico bueno/chica buena*;

- під впливом англійської мови роблять помилки при читанні:

hacer — *h* німу читають як [h] англійську

todo — *t* читають як англійський вибуховий звук

2. *Лексична інтерференція*: в її основі лежить ряд причин. Наприклад, міжмовні паралельні лексичні одиниці або словосполучення мають достатню схожість у плані вираження, в той же час істотно або повністю розрізняються в плані змісту: слово «*pleno*» має в іспанській мові значення не "полон", а «повний», слово «*vaso*» має значення не «ваза», а «стакан». Ці помилки дуже часто допускаються учнями при перекладі текстів, діалогів і т.п. В українській мові слово «знати» означає знати не тільки кого-небудь, але й що-небудь, а в іспанській «знати» (кого-небудь) виражається через лексему «*conocer*», а знати (що-небудь) — через лексему «*saber*».

3. Аналіз деяких випадків *граматичної інтерференції* дає змогу визначити типові граматичні труднощі і способи їх подолання. Це дасть змогу визначити оптимальні шляхи пояснення і закріплення мовного матеріалу. В іспанській мові не розривається допоміжне дієслово "haber" і дієприкметник відмінюваного дієслова. В англійській мові прислівники невизначеного часу "ever" / «коли-

небудь», «never" / «ніколи», «often"/ «часто», «already" / "вже", як правило, ставляться перед змістовим дієсловом, прислівник "already" також ставиться перед змістовим дієсловом в стверджувальному реченні. Таким чином, нерідкі випадки такої структури речення в іспанській мові.

Вона вже бачила цей фільм (укр.). She *has already seen* this film (англ.). Ella *ha ya visto* esta película (ісп. інтерференція). *Ya ha visto* esta película (ісп. правильне вживання).

Такі речення як «Мені сказали, що ... », «Нам порадили ... » в іспанській мові вважаються безособовими при формальному підметі 3-ої особи множини, в цю ж форму ставиться дієслово-присудок. Студенти, які володіють англійською мовою, сприймають подібні структури, як пасивний стан.

The boy **was operated** on the next day (англ.). El chico **fue operado** al día siguiente (ісп. інтерференція). Al chico le **operaron** al día siguiente (ісп. правильне вживання).

Порівняльний аналіз дає можливість відповісти на наступні питання:

- Які граматичні явища являють собою найбільші труднощі, внаслідок відмінності форми, значення і вживання структур?
- Якого роду труднощі полягають в даних явищах?
- Коли можна очікувати порушення мовних норм, які форми запобігання та виправлення помилок більш раціональні?

Врахування явища інтерференції при вивченні іспанської мови дає змогу попередити помилки, скоротити їх кількість і тим самим полегшити процес навчання, що відповідає завданням інтенсифікації навчального процесу.

Є. І. Желтобрюхова, Чень Чжунчан

ОСОБЛИВОСТІ ВСТУПНОГО ЗАНЯТТЯ З КИТАЙСЬКОЇ МОВИ

На вступному занятті необхідно надати загальну інформацію про особливості граматичного строю китайської мови, особливості вимови, ієрогліфічну писемність. Більшість підручників надає таку інформацію, але деякі питання в них розглянуто занадто стисло або відповідна інформація відсутня взагалі (як правило, не аналізуються особливості граматичного строю); інформація про особливості вимови, навпаки, в більшості випадків дуже громіздка та важка для розуміння. Бажано, щоб більшість пояснень про особливості вимови студент почув від викладача. Теоретичні пояснення з цього питання бажано давати дуже стисло, більш ефективною буде демонстрація вимови самим викладачем та

прослуховування відповідних аудіозаписів з подальшою імітацією студентами. Вважається, що студент на першому занятті не зрозуміє пояснення загальних особливостей граматичного строю. Але мається на увазі не аналіз функцій граматичних конструкцій або службових слів, а загальне уявлення, яке полегшить подальше сприйняття конкретної інформації на наступних заняттях. Доцільно дуже стисло торкнутись таких питань, як особливості передачі граматичних відносин та додаткових граматичних значень в китайському реченні у зв'язку з незмінністю форми слова, пов'язану з цим роль службових слів, порядку слів та інтонації в китайському реченні; факультативність багатьох формальних ознак (множини, часу дієслова та ін.); можливість поєднання в одному слові функцій декількох частин мови, специфіка китайського слова, склада та морфеми, сумніви щодо актуальності поняття «слово» для китайської мови та ін.

Необхідно ознайомити студентів з 6 категоріями ієрогліфів. Недоцільно запам'ятовувати назви ієрогліфічних рисок. Правила написання ієрогліфів краще надати дуже стисло (з більш детальним аналізом на подальших заняттях).

Необхідно залишити час для пояснення матеріалу 1 уроку підручника - декількох простих ієрогліфів та фраз (їх відсутність розчарує студентів) .

Н. І. Заверталюк

ОБРАЗ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ В РОМАНІ-БІОГРАФІЇ М. СЛАБОШПИЦЬКОГО «ПОЕТ ІЗ ПЕКЛА (ТОДОСЬ ОСЬМАЧКА)»

М.Ф. Слабошпицький, критик, літературознавець, прозаїк, член НСПУ, директор видавництва «Ярославів Вал», виконавчий директор Ліги українських меценатів, активно працює в жанрі біографічної прози. Він автор роману-есе «Марія Башкирцева», романів-біографій «Поет із Пекла», «Автопортрет художника в зрілості», «Веньямін літературної сім'ї», «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші (біографія, оркестрована на дев'ять голосів)» та ін.

Роман-біографія «Поет із Пекла», що вийшов у 2003 році, відзначений Національною премією України імені Тараса Шевченка. У ньому, як і в інших біографічних творах М. Слабошпицького, органічно поєднано реалії життя відомого поета Тодося Осьмачки з фактами дійсності, документальність із худо-

© Желтобрюхова Є.І., Чень Чжунчан, 2017 р.

жнім домислом. Доля Тодося Осьмачки постає на тлі широко зображеної панорами соціуму й літературного життя 20-30-х рр. ХХ століття в умовах радянського тоталітаризму в УРСР, що означене автором як Пекло, та його побутування на еміграції. Написання в назві твору слова Пекло з великої літери скорельовує на розширення хронотопічного виміру світу Поета в контексті трагічного. У розкритті змісту останнього автор акцентує реалії несприятливих для життя творчої людини, не лише творчої, обставин суворої й нещадної дійсності, що змушували Поета заглиблюватися в себе, шукаючи порятунку, коли «світ чорний і безпросвітно трагічний <...>. Жодної – бодай найменшої радості».

Широко залучивши біографічний матеріал, творчість, передусім поетичну, Т. Осьмачки, спогади сучасників про нього, М. Слабошпицький витворює в романі «Поет із Пекла» його художній образ, чітко виокреслюючи пекельність умов екзистенції конкретної особистості, її життєву дорогу через розвиток екзистенційних мотивів (страху, манії переслідування, душевної роздвоєності, самотності, віри в абсурдність світу, відчуття його ворожості і водночас одержимості «ідеєю свободи, непримиренності бунтаря» (О. Тарнавський)). У ракурсі цих мотивів М. Слабошпицький виписує внутрішній портрет героя, який став жертвою радянського режиму, його психологічний стан.

У романі М. Слабошпицького «Поет із Пекла» герой постає не лише у фокусі трагічного. Його образ реалізовано на засадах патріотизму як уособлення націотворця, який понад усе намагається зберегти свою національну самовідомість. Ця характеристична якість Поета найвиразніше розкривається в зображенні його літературного оточення, його спілкування із Г. Косинкою, М. Хвильовим, Олексою Влизьком, М. Драй-Хмарою та іншими із кола тих, кого в майбутньому зарахують до «розстріляного відродження». Для Т. Осьмачки Вітчизною була «сільська Україна», село, за його переконанням, – «це українське підсоння, колиска рідної мови й охоронець усього, що зветься українськістю» [1, 158]. Цю самобутню філософію Осьмачки підтверджено фактами – фіксацією його ставлення до творчості митців, вихідців, із села. З погляду письменника-біографа, з цими переконаннями пройшов Т. Осьмачка дорогами сільської України, не забував їх і на дорогах Західної Європи, США і Канади. Це багатогранно розгорнуто в історії долі Т. Осьмачки, презентованої на сторінках роману-біографії М. Слабошпицького «Поет із Пекла».

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Слабошпицький М. Поет із Пекла (Тодось Осьмачка) // М. Ф. Слабошпицький. – К. : Ярославів ВАЛ, 2003. – С. 5–363.

Н. В. Калиберда

РИЧАРДСОН И ЕГО ЧИТАТЕЛЬ. К ИСТОРИИ ПУБЛИКАЦИИ ПРОДОЛЖЕНИЯ РОМАНА «ПАМЕЛА, ИЛИ ВОЗНАГРАЖДЁННАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ»

Спустя год после публикации «Памелы, или Вознаграждённой добродетели» (1740), ставшей незабываемым событием для читателей столицы, появляется роман-продолжение, рассказывающий о дальнейшем жизненном пути юной служанки, которая после венчания с молодым вельможей, состоятельным владельцем поместий, входит на правах хозяйки в его дом и отныне вынуждена в новой для себя роли великосветской дамы выстраивать отношения с окружающими, усвоить ценности и нормы прежде чуждого ей круга [1]. Мир, открывающийся перед Памелой, широк, заполнен приятными хлопотами: она путешествует из поместья в поместье (Бэдфордшир, Линкольншир, Кент), из графства в графство, подолгу живёт в Лондоне, общается с прежде незнакомыми людьми, занимается благотворительностью, изучает языки, совершенствует образование, выезжает за границу (Франция, Италия, Германия, Нидерланды, Голландия), посещает театры, маскарады, искренне восхищается своим мужем, становится другом его близким, и в то же время открывает для себя, что судьба женщины в браке отнюдь не безмятежна, сложна, подвержена испытаниям, а отношения любящих хрупки и, к сожалению, могут быть разрушены из-за предрассудков, несовершенных устоев, всевластия и безнаказанности сильного пола.

Значение первого романа Сэмюэла Ричардсона «*Pamela, or Virtue Rewarded*» для последующего развития литературы трудно переоценить. Успех книги был огромен. Ею зачитывались литераторы и общественные деятели, респектабельные буржуа и светские дамы, священники и простолюдины. Автор «Памелы» сумел показать, сколько поэзии и драматизма заключено в повседневных, ничем, казалось бы, не примечательных событиях, сколько истинного

благородства и глубины могут таить в себе переживания скромной служанки, дочери бедных, но благородных по духу людей.

Традиционно считают, что «*Pamela, or Virtue Rewarded*» заслоняет «*Pamela in her Exalted Condition*». Если первый роман о Памеле, по словам Уильяма Уорнера, является культовой книгой, бестселлером, ставшим медийной сенсацией, вызывает споры, которые длятся по сей день, то жизнь Памелы в статусе светской дамы и её «вхождение» в мир большого света – история леди Памелы, «ангела в доме», окажется произведением, которое прохладно встретят современники. Однако это не отвратит Ричардсона от сочинительства, так как он обретёт собственного читателя, отдающего дань автору и его героям. Хотя, несомненно, Ричардсон реагирует на критические выпады в адрес Памелы Эндрюс, персонажа, ставшего знаменитым настолько, что с течением времени он обретёт легендарную славу. Известно, что Ричардсон комментировал свой первый роман, объясняя противоречивые стороны характеров героев, их поступки заинтересованным собеседникам и болезненно воспринимал, а, может быть, и по-своему оценил широту резонанса своей книги, отвечая на замечания пародистов, предложивших лондонцам продолжение романа, задетых темой женского права на счастье и самореализацию, открытой Ричардсоном. Литературный критик и поэт, близкая кругу Ричардсона Анна Летиция Барболд (Anna Laetitia Barbauld, 1743–1825), которой был передан архив переписки Ричардсона с читателями после смерти его старшей дочери для редактирования, по-своему истолковала мотивы появления текстов «Памелы-2»: «... *It is less a continuation than the author's defence of himself*» [Цит. по: 2, 213].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Richardson S. *Pamela; or Virtue Rewarded: Volume 2* / S. Richardson. – Lexington: SMK Books, 2014. – 493 p.
2. Sabor P. “Labours of the Press”: The Response to *Pamela* / P. Sabor // *The Oxford Handbook of The Eighteenth-Century Novel* / [ed. by J. A. Downie]. – Oxford University Press, 2016. – P. 205–221.

Т. В. Кедич

ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ «НЕЙМОВІРНИХ ОПОВІДАНЬ»

П. А. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У контексті прозових текстів останніх десятиліть вирізняється творчість Павла Архиповича Загребельного. Масштабність епічної оповіді, поліфонія по-

літичних і моральних оцінок, цілісний погляд на історію, величезна авторська ерудиція письменника засвідчують його еволюцію не лише в плані розширення, урізноманітнення сюжетів, а й у піднесенні ролі художнього часу та простору в сюжетно-композиційній структурі літературно-художнього твору.

Однією з найцікавіших збірок письменника кінця ХХ століття є «Неймовірні оповідання» (1987), у якій майстер художнього слова постає не лише як знавець історії, але й сучасності. Оповідання вражають своєю часовою різноманітністю, дії відбуваються в межах від ХІІ – до ХХ століття. Усі розповіді автор приховав за назвами, у яких таїться загадковість, незрозумілість самої назви, очікування фіналу, а в кінці звичайна, проста розгадка. В усіх творах описано людей – сучасників автора, у душах яких сконденсовано минуле, їх спогади.

В оповіданні «Волосожар», яким розпочинається збірка, час і простір сконденсовано в образі головного героя Колядки: кінорежисера, звичайного чоловіка, який пройшов війну, відчув життя та може розповісти про злети та падіння: «Його дитинство і юність ніхто б не назвав безжурним. Та й усе подальше життя. Хоч дехто б міг сказати: а слава, а визнання, а успіхи? Нікого не обходить, якою ціною дістаються тобі успіхи. Ніхто не зазирне в твою душу» [1, 4]. В образі головного персонажа Колядки письменник утілює образ-шукача: у першу чергу Колядка не міг віднайти самого себе у власних роздумах та спогадах, а вже потім і провідну ідею для створення сценарію фільму, над яким працювали разом з кіностудією «Ловчен-фільм».

В оповіданні «Волосожар» автор не дає читачеві конкретних часових координат. Реальний час розгортання подій твору можемо визначити лише за допомогою введення в текст твору споминів, думок головного героя та листа, який головний герой отримав від Гладуна (старшина, з яким Колядка лежав в одній палаті госпіталю). З цього листа читачеві стає відомо, що він пройшов Другу світову війну: «Восени сорок першого року я лежав у госпіталі в Саратові в палаті номер дев'ять, а на сусідньому ліжку лежав молодий танкіст на прізвище Колядка з тяжким пораненням голови» [1, 11]. У «Волосожарі» письменник подає спочатку спогади про далеке дитинство Колядки, а потім містечка Чорногорії – Будви, а саме підніжжя гори Ловчен, згадує про часи давніх греків. Пізніше Колядка повертається до реального часу, намагаючись здобути хоч якусь інформацію у сербській дівчині Вязьми, до якої «з далекої дитячої пам'яті припливала до неї страшна згадка про хижого чоловіка в чорній шкірі, який сидить на камені під дзвіницею маленької сільської церкви і стріляє з

великого чорного пістолета в старий мідний дзвін...» [1, 5]. Саме на цих спогадах режисери хотіли побудувати сценарій.

Крім того, можемо спостерігати й елементи так званого авантюрного часу (за класифікацією М. Бахтіна), адже всі події оповідання «Волосожар» лежать у площинах розриву нормального плину дій, нормального життєвого ряду, у площинах, де переривається цей зв'язок та має місце втручання нелюдської сили: марева. Марєво відіграє роль віддушини головного героя (Колядки), лише з ним він знаходить спокій та умиротворення. Наприкінці твору, марєво перетворюється на самодостатній образ медсестри Іринки.

Просторові й часові трансформації в оповіданні «Волосожар» – це хаотичне переміщення точок спостереження розповідача, відповідне розміщення картин, що підпорядковуються авторському задумові.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Загребельний П. Неймовірні оповідання: Оповідання, повість / Павло Загребельний. – К. : Радянський письменник, 1987. – 367 с.

І. С. Кірковська

МОДАЛЬНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ ПРОСПЕКТИВНИХ ВИСЛОВЛЮВАНЬ НА МАТЕРІАЛІ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ

Поняття модальності, яке застосовувалося стосовно логіки судження ще Аристотелем і було досліджене в подальшому в працях І. Канта, пізніше почало використовуватися у лінгвістиці та математичній логіці. В логіці модальність – це найсуттєвіша ознака судження як форми мислення, що визначається як категорія, яка класифікує судження залежно від характеру відносин між предметом судження та його ознакою, тобто залежно від характеру об'єктивних зв'язків, які відображаються в судженні, або як ступінь достовірності думки, що передається в судженні.

Грунтовні лінгвістичні дослідження модальності вимагають всебічного розгляду потоку мовлення в тісному взаємозв'язку з усіма розділами лінгвістики. Специфіка модальності полягає у тому, що модальні значення не завжди репрезентуються маркерами, що належать одному рівневі. Семи модальності виражаються за допомогою засобів, що описуються у морфології, синтаксисі, фонетиці, лінгвістиці тексту.

Аспектуально-темпоральний комплекс включає в себе категорії аспектуальності, темпоральності, таксиса та часової локалізованості дії. Єдиним інтегративним підґрунтям для взаємодії вказаних категорій є ідея часу в самому широкому розумінні. З іншого боку, можна говорити про перетин категорій часу та модальності: «майбутнє протиставляється теперішньому і минулому не тільки у співвідношенні з моментом мовлення, але й за модальністю». Майбутнє, на відміну від теперішнього та минулого, має відношення до подій, про які «не існує даних з досвіду». Вираження майбутнього часу пов'язано з ідеєю гіпотетичного передбачення про можливий характер дій, невизначеності, потенційності і т.ін. і, зазвичай є суб'єктивною градацією дій, що виражається за допомогою *Futur simple*. Наприклад:

*Ça **devra** être intéressant!*

Так, можливість взаємодії аспектуальних і модальних категорій також підтверджується на прикладі *Futur immédiat*. Наприклад:

*Je ne **vais pas injurier** qui que ce soit!*

Доволі частим є вживання *Présent de l'Indicatif* для передачі майбутньої дії разом із обставинами часу, що локалізують дію у майбутньому. Наприклад:

Demain, je pars pour Paris, maintenant c'est sûr!

Значень, що передає модальність, достатньо багато, серед них можна відзначити реальність, банальність, необхідність, передбачуваність, впевненість, інформативність, спонукальність, намір, тощо.

Серед модальних значень, які є дотичними до футуральності, можемо виділити потенційність та інтенціональність дії. Потенційність передбачає можливість, в якій можна розгледіти риси майбутньої дійсності – необхідність, банальність і т. ін., а інтенціональна модальність пов'язана з ситуацією наміру.

Розглянувши основні значення, які входять до складу категорії модальності, можна зробити проміжний висновок щодо того, які саме потенційні і інтенціональні складові утворюють немодальні, додаткові значення. Відбувається втрата модального значення та набуття граматичного характеру немодального використання, коли йдеться про т.з. «нейтральну перспективність» (термін Сухомліної). Наприклад:

Demain, à ce temps-là, je serai à la maison.

Міжкатегоріальний характер категорії футуральності, як і всі пізнавальні процеси та їх результати знаходять відображення в мовній об'єктивації характера дій, що відбуваються. Як було зазначено, найбільш загальними складовими категорії футуральності є цілеспрямованість, поетапність та всі види про-

спекції. Варіативний характер взаємодії категорій аспектуальності, темпоральності та модальності відбувається на тлі деталізації параметрів аспектуальних ситуацій в континуумі «проспективний зміст повідомлення→мовна форма (*Futur simple, Futur immédiat, Présent*)»

Е. К. Ковалева

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕТАТЕКСТА В «ИСПОВЕДИ» Ж.-Ж. РУССО

В начале ХХІ века понятие «метатекст» прочно вошло в современное гуманитарное знание. В литературоведении метатекст определяется как текст о тексте. Метатекстуальные отношения могут возникать как между различными текстами, так и между частями одного и того же текста. Значительное влияние в науке о литературе имеет структурно-семиотический подход к метатексту, разработанный Ю. М. Лотманом и его научной школой. Согласно концепции Ю. М. Лотмана, метатекст существует везде, где есть адресант, адресат, связывающий их канал и семиотическое пространство. Метатексты актуализируют в сознании адресата определенный текст, так как текст – это процесс, протекающий между сознаниями адресанта и адресата.

Продуктивным для понимания метатекста представляется следующее определение Ю. М. Лотмана: «Метатекстовый пласт – пласт, в котором объектом изображения становится само литературное изображение» [7, 434]. Иными словами, к метатексту нами относятся фрагменты художественного текста, направленные на осмысление и отражение процесса создания основного текста.

В «Исповеди» метатекст имеет значительные позиции. Он представлен в форме предисловия, многочисленных внутритекстовых комментариев и примечаний.

В предисловии достаточно подробно зафиксированы методы самоизображения, реализованные в основном тексте. Они формулируют основные черты поэтики жанра автобиографии: 1) форма повествования от первого лица; 2) «я» как главный объект изображения; 3) ретроспективный способ организации повествования; 4) сосуществование двух временных планов: плана настоящего рассказчика и плана прошлого героя.

Метатекстуальные комментарии, размещенные внутри основного текста, образуют композиционное, тематическое и стилистическое целое с предисло-

вием. В них последовательно осмысливаются исповедально-самообнажающая установка, стратегии создания основного текста, анализируется его содержание с точки зрения полноты самоизображения. Вводится причинно-следственная связь между внутренними мотивами поступков героя и самими поступками. Аналитическая функция метатекста направлена на тесное взаимодействие с основным текстом, и в совокупности они способствуют реализации творческих задач автора.

Руссо-автор традиционно настаивает на объективности самоизображения, утверждая, что сообщает о себе в равной степени и хорошее, и плохое. Однако в основном повествовании, особенно во второй части, факты излагаются эмоционально, субъективно, ярко выражено предубежденное и подозрительное отношение героя к окружающим. В этом проявляется одна из черт эстетики художественной автобиографии: диссонанс между заявлениями о беспристрастности и непреодолимой субъективностью. В «Исповеди» это противоречие, возникающее во всей остроте, порождает некую напряженность между метатекстом и основным текстом повествования. Видимая несогласованность несет читателю определенную информацию: во-первых, о желании автора самооправдаться, во-вторых, о его настойчивом стремлении убедить читателя в своей правоте.

Метатекст, или мета-автобиография, в своей аналитической функции вступает с текстом, или автобиографией, в отношения согласия / несогласия, иными словами, ведет диалог. Вообще метатекст «Исповеди» насквозь диалогичен, причем диалог является разнонаправленным. Помимо основного текста метатекст обращен к самому пишущему, который посредством метатекста он рефлексировать о собственном тексте. Главный же адресат метатекста «Исповеди» – читатель. Непрерывная коммуникация с ним осуществляется как на уровне основного текста, так и в многочисленных комментариях и примечаниях. Чтобы убедить читателя в своей правоте, автор не только общается с ним, но и дает указания по прочтению своего текста. Так, читателю следует «собрать воедино все элементы и определить, каково существо, которое они составляют; вывод должен быть сделан им самим» [12, 157]. Часто этот «правильный» вывод «подсказывает» сам автор.

К жанрообразующей, аналитической и коммуникативной функциям метатекста «Исповеди» следует добавить структурообразующую функцию. Композиционно входя в произведение, метатекст образует с основным текстом единое художественно завершенное целое, для которого характерны многослойность

повествования и многосоставность «я» автора-повествователя-героя. Сложность «я» обусловлена наличием временных планов «я»-повествуемого в прошлом (героя), «я»-повествующего в настоящем (повествователя), над которыми помещено создавшее их «я» автора-творца. «Я»-повествующее (повествователь) выступает началом, перемещающимся между противоположными полюсами автора-творца и «я»-повествуемого (героя). В «Исповеди» доминирует временная и идеологическая позиция «я»-повествующего. Три ипостаси «я», вступая в разного рода отношения между собой, образуют сложный и противоречивый, иногда парадоксальный характер персонажа Жан-Жака Руссо. Руссо-писатель создает свой образ таким, каким он видится ему и каким он хочет остаться в памяти потомков.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Лотман Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2003. – 847 с.
2. Руссо Ж.-Ж. Исповедь // Ж.-Ж. Руссо Избран. соч.: В 3 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 3. – 727 с.

Я. В. Ковальова

ПРИНЦИП ДИСКУРСНОГО АНАЛІЗУ У ВИВЧЕННІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Дискурсний аналіз художнього тексту вважається започаткованим у другій половині ХХ століття, отримавши базу обґрунтування в працях М. Бахтіна «Естетика художньої творчості», Х. Перельмана «Філософія і риторика», 1952 р. та «Нова риторика: трактат по аргументації», 1958 р., Т. А. ван Дейка «Мова. Пізнання. Комунікація», 1989 р. Дискурсний підхід до вивчення художнього твору змінює традиційне уявлення про текст як «замкнуте, зафіксоване мовними засобами ціле» [3, 64]. Визначаючи текст як «комунікативну подію» (термін ван Дейка), він має бути розглянутим як система не знаків, а «комунікативних дискурса компетенцій», до яких належать «креативні» або «суб'єктно-авторські», «референтні» або «об'єктно-геройні» та «рецептивні» або «адресатно-читацькі» [2, 60].

Важливим для розуміння художнього тексту з точки зору дискурс-аналізу є актуалізація «конотативного означувального художнього коду» [3, 66], що дозволяє визначати тонку межу між зовнішнім та внутрішнім планом оповідання.

Більш того, йдеться про становлення конотативної системи як «резервуара значень» у тексті, що уможливорює створення особливого художнього світу у тексті через принцип подвійного плану вираження, який супроводжується поняттями розпливчастості, сугестивності. Поряд з цим автор отримує можливість «естетично ускладненого впливу» на читача даного тексту, сприянню виникнення у нього певних уявлень і почуттів.

Дискурсивний ракурс вивчення художнього тексту, виходячи з вище сказаного, безпосередньо поєднаний з прагматичною перспективою аналізу, що вимагає враховувати «відношення знаків до їх інтерпретаторів» (дефініція прагматики Ч. У. Морісом), тобто вивчення іллокутивного акту, а саме «природу іллокуцій» в художньому тексті та стратегію автора й адресата такого тексту [1, 46]. Художній текст як комунікативна подія начебто корелює з філософією істини, визначаючи її як таку, що залежить від часу, конкретної ситуації і, перш за все, точки зору автора. На думку Ю. В. Шатіна, автор художнього тексту пропонує читачеві «власну картину світу», яка за своїм дискурсивним кодом «не збігається з кодом читача», що породжує «маніпулювання» його, читача, свідомістю [2, 143].

Таким чином, використання дискурсивного аналізу під час вивчення художнього твору може значно розширити сферу інтерпретації тексту, екстраполюючи на позахудожність його наративу, вивчаючи поряд з його фікціональністю та естетичністю прагматичність авторського задуму.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Остин Дж. Л. Слово как действие / Дж. Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. — М., : Наука 1986. — С. 52-100.
2. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. — М. : Издательство Кулагиной, 2008. — 358 с.
3. Тряпицына Е. В.. Перспективы дискурсивного подхода к изучению художественных текстов / Е. В. Тряпицына // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — Воронеж, 2013. — № 1. — С.64-67.

М. С. Ковальчук

МОВНА ГРА В СУЧАСНІЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ

Помітною ознакою постмодерністської прози є мовна гра. Однією з форм

мовної гри у художньому тексті є відсутність розділових знаків. У Л. Дереша, наприклад, незавершеність думки виражено відсутністю крапок не тільки в кінці тексту, але й поміж думками, які виокремлено в оригінальному тексті початком нового рядка:

Хочу зараз бути дома

Хочу французький масаж в теплій кімнаті з симпатичним масажистом

Хочу лежати на ліжку 4 на 4 і спати

Хочу піцу коктейль і Геника ...[1, 153].

Сергій Жадан використовує анафори в одному реченні: *Я не вірю в пам'ять, я не вірю в майбутнє, я не вірю в провидіння, я не вірю в небеса, я не вірю в ангелів, я не вірю в любов, я навіть в секс не вірю ...[3, 216].*

Автори втілюють варіантність текстотворення так, що використання в дужках авторських асоціативних елементів створює паралельно два чи більше смислових масиви. Отже, читач бере участь у творенні тексту, моделюючи причиново-наслідкові конструкції: *Ми (не) зустрілися вранці, на лєтовищі, в гігантському холі жахливого малинового кольору. Він (не) допоміг мені підвезти багаж, і шалик (не) намотався на коліщатко візка, потягнувши за собою пал'то, і ми довго усе це (не) розплутували ...[5, 26-27].*

Цей прийом є показником одразу трьох визначальних рис постмодернізму: прагнення поєднати полярно протилежні істини, використання підкреслено ігрового стилю та гра з читачем.

В аналізованих текстах наявні роздумування автора щодо включення якогось конкретного факту (слова, фрази) до остаточного варіанта тексту: *...підозрілу могилу випалили військовим вогнеметом. Напалмом. Суворі були часи. Мілітарні. Чи, може, про напалм придумав я в медитативних (зм-зм) мареннях? Малоймовірно...[2, 47].*

Засіб підкреслення важливості сказаного саме цими словами називають інваріантністю текстотворення. Якщо у варіантному текстотворенні автор залишає читачеві остаточний вибір засобів оформлення перебігу подій, то, використовуючи інваріантність, письменник намагається викласти свої роздуми про правильність добору слів, понять чи образів:

- *Я спалю цей міст. Або: я спалю це літо. Я спалю ці папери... Спалю літо – мені бракує її, як осені. Коли палять літо, є осінь. Буде осінь - буде вона. Вона сказала, що буде восени. А це – хіба не осінь... Хоч пали, хоч не пали - літо є тим, що не забувається. Тепер-от палю. Бо вже осінь [6, 18].*

Т. Прохасько, граючись словами, втілює в них внутрішні асоціації,

ускладнюючи паронімічними зв'язками: *Нарешті дійшла черга офіціанта(офіцера?)-таксиста(танкіста?)-резидента- (президента?)*[5, 49], *запам'ятати усе: рухи й по-рухи, думки й по-думки, чуття й по-чуття*[4, 48].

Отже, процеси демократизації та лібералізації, що відображені в мові творів сучасних письменників, стилістичний потенціал синтаксичного рівня мови постмодерністської прози, системи пунктуації варті уваги дослідників.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Дереш Любо. Культ. Роман / Л. Дереш. – Львів: Кальварія, 2004. – 257 с.
2. Єшкілев В. Інше гроно проникнень і свідчень / В. Єшкілев. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – 128 с.
3. Жадан Сергій. Депеш мод / С. Жадан. – Харків: Фоліо, 2004. – 229 с.
4. Іздрик. Воцек & воцекургія / Іздрик. – Львів: Кальварія, 2002. – 204 с.
5. Іздрик. Подвійний Леон. Історія хвороби / Іздрик. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 204 с.

Н. Ю. Козырева

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ РКИ СТУДЕНТОВ-АЗЕРБАЙДЖАНЦЕВ

В настоящее время в преподавании иностранных языков, в том числе и русского как иностранного, считается целесообразным подход к личности обучаемого как центральному звену учебного процесса; особенности личности студента учитываются по следующим признакам: а) обучаемость, которую определяет характер психических процессов (таких, как память, восприятие, мышление и т. д.); б) обученность, то есть уровень знаний и умений; в) работоспособность, трудолюбие, здоровье; г) уровень познавательной самостоятельности и активности; д) темп продвижения; е) отношение к обучению, мотивация (познавательные интересы, потребности, эмоции и т.д.); ж) характер волевого развития; з) темперамент; и) возраст и др. [1, 309]. Соглашаясь с вышеизложенным, дополним, что важную роль в обучении РКИ играет социокультурная компетенция, которая подразумевает знание преподавателем национально-культурных особенностей социального и речевого поведения студентов-иностранцев: обычаев, этики, социальных стереотипов, истории и культуры страны, знание индивидуальных особенностей приехавших на обучение студент-

нтов, что, в свою очередь, имеет большое значение для выбора правильных учебных стратегий обучения.

Так, преподавателями кафедры ПЛПИ ДНУ замечено, что в процессе обучения студентов-азербайджанцев важно учитывать их ценностные ориентации и специфику национального менталитета в данном случае кавказского. Как известно, в силу национального менталитета все кавказцы ценят общение, свободу, они гостеприимны, и всё это, к сожалению, в ущерб учебному процессу и дисциплине. Скажем, накрыть стол, от души угостить гостя для них гораздо важнее выполнения домашнего задания. Поведение преподавателя, не укладывающееся в рамки стереотипов студента-азербайджанца, может вызвать его негативную реакцию, что надолго снизит эффективность обучения. Чтобы добиться положительных результатов в процессе обучения РКИ студентов-азербайджанцев, «ломать» стереотипы, сложившиеся в сознании студентов, нельзя.

Студенты-иностранцы из Азербайджана требуют особого подхода, что объясняется особенностями национального характера (в самом обобщённом виде) и академическими традициями обучения в национальной школе; «педагогика сотрудничества», мягкий и демократичный стиль общения, акцент на инициативность и креативность студентов являются необходимыми стратегиями в создании оптимальных условий для успешной и продуктивной учёбы. Опыт работы показывает, что абсолютная строгость и непререкаемость по отношению к азербайджанским студентам, даёт обратный результат. Критику азербайджанцы воспринимают весьма болезненно. Однако твёрдость характера преподавателя обязательна. При обучении студентов из Азербайджана необходимо строить занятия так, чтобы содержание деятельности студентов направлялось, прежде всего, на непроизвольное внимание. Необходимо активно вовлекать их в интерактивную коммуникацию, отдавать предпочтение ролевым играм, занятиям-диспутам. Наилучшие результаты достигаются, когда по ходу занятия задаётся большое количество вопросов, изложение материала преподносится проблемно, что ещё более стимулирует интеллектуальную деятельность студентов. Но главное – это создание таких психолого-педагогических условий обучения, которые обеспечили бы доверие, взаимопонимание, эмоциональную устойчивость и сотрудничество.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Гром Л. А. К вопросу о выборе особенностей студентов при дифференцированном обучении иностранному языку/ Л. А. Гром// Філологічні науки. Збірник наукових праць студентів та викладачів факультету. – Дніпропетровськ: Адверта, 2013. – С. 309-310.

Н. М. Косенко

ПОНЯТИЯ ПЕРВИЧНОЙ И ВТОРИЧНОЙ НОМИНАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Явление номинации является объектом исследования многих учёных-лингвистов [2; 3; 5; 7; 10]. Теория номинации связана, прежде всего, с пониманием того, каким образом создаются, закрепляются и распределяются наименования за различными объектами, явлениями и фрагментами объективной действительности.

Объектом номинативного аспекта знаковой теории языка являются все номинативные средства языка, образованные разнообразными способами. В свете теории номинации исследуются вопросы системности слов не только в прямых, но и в переносных значениях. Но, несмотря на то, что термин «номинация» употребляется в современной лингвистической литературе довольно часто, «его содержание до сих пор остаётся многозначным, что вносит некоторую путаницу в изучение данного явления» [2, 67].

В лингвистике чётко разграничиваются понятия первичной и вторичной номинации. Под первичной номинацией понимается первоначальное означивание языковой единицы, например, *sea* – «море», *drink* – «пить», *bread* – «хлеб» и т. п.

Способы вторичной номинации различаются в зависимости от языковых средств, используемых для создания новых имён. Среди таких средств различают 1) словообразование как регулярный способ создания новых имён и значений, 2) синтаксическую транспозицию, при которой происходит смена синтаксической функции языковых единиц (например, *to control* – глагол, *control* – имя существительное), семантическая транспозиция, примером которой могут служить любые полисемантические слова в английском языке.

Отход от прямого, первичного обозначения касается семантической стороны наименования. В этом аспекте возможны две разновидности вторичной

номинации: 1) генерализующая, находящаяся в отношении включения с прямой (например, англ. *animal* – «животное» вместо англ. «*bear*» – медведь) и переносная, находящаяся в отношении пересечения с прямой (например, англ. *drone* – «тунеядец» вместо англ. *sponger* – «иждивенец»). Подобные наименования, основанные на переносе значений, создают фразеологизированную номинацию [10, 246].

Именно на переносе значений основана стилистическая номинация. Её сущность заключается в том, что она характеризуется двойной и одновременной соотнесённостью, основываясь на «переосмыслении» объекта наименования через призму оценочного или образного представления.

Стилистическое значение основывается на способности человеческого мышления ассоциативно связывать предметы и явления окружающего мира, на способности видеть общие признаки разных предметов в результате общности или близости создаваемых ими ассоциаций, например: *pepper* – «перец» и *peppery*, *pepper-pot* – «вспыльчивый человек»; *purpy* – «щенок» и также «молокосос», «глупый юнец»; *breeze* – «легкий ветерок» и «новость».

Наиболее широко распространенными видами вторичной стилистической номинации являются метафора и метонимия. Одна из основных функций метафоры – образная, когда она выражает экспрессивное, оценочное отношение к предметам и явлениям окружающей действительности, например: *He was capable of strong feelings – often poetic ones – and under a stress of desire, such as the present. He waxed eloquent. That is, his feelings and his voice were coloured with that seeming repression and pathos which is the essence of eloquence* [12, 79].

В данном примере первичная номинация чувств героя получает экспрессивную, эмоциональную оценку во вторичном, метафорическом толковании.

Основными функциями вторичных стилистических наименований в художественном тексте являются 1) художественно-экспрессивная функция, 2) функция передачи повествовательной точки зрения, 3) конструктивная функция, которая заключается в создании целостности текста, развитии образности повествования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Вардзелашвили Ж. А. К вопросу о толковании термина «номинация» в лингвистических исследованиях / Ж. А. Вардзелашвили // Славистика Грузии. – Тбилиси : ТПУ. – Вып. 1. – 2000. – С. 62–68.

- 2.Клименко Н. Ф. Осново- і словоскладання у процесах номінації сучасної української мови / Н. Ф. Клименко // Українська мова. – К. : Українська енциклопедія, 2003. – № 3–4. – С. 83–105.
- 3.Птуха В. А. Фреймова організація номінації *одягу* в англійській та українській мовах / В. А. Птуха // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. – Серія : Філологія. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2012. – Т. 15. – № 1. – С. 144–153.
- 4.Уфимцева А. А. Слова в лексико-семантической системе языка / А. А. Уфимцева. – М. : Наука, 1968. – 264 с.
- 5.Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – Л. : Наука, 1974. – 305 с.
- 6.Dreiser Th. Sister Carrie / Th. Dreiser. – СПб. : КАРО : Антология, 2008. – 384 с.

Н. М. Коцай

РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ У СОНЕТНІЙ ТВОРЧОСТІ САЙМОНА АРМІТІДЖА

Поезія, будучи динамічним видом літератури, постійно оновлюється. Завдання й роль поезії у наш час відрізняються від будь-якого іншого проміжку часу, адже сьогодні вона стає ареною для широкого публічного та медіа інтересу. Поезія зараз має справу з мультикультуралізмом, а отже такі теми, як релігія, гендерність, політика, національна ідентичність, етичність стають більш значущими для кожного поета, ніж будь коли раніше.

Саймон Армідж не є винятком. Він вважає, що поезія має висвітлювати сучасні проблеми й бути доступною. Його поезія демонструє зацікавленість сучасним життям Британії, тому такі теми, як освіта, урбанізація, питання соціальної інтеграції, роль засобів масової інформації, разом з «класичними» мотивами кохання, релігії, дитячими спогадами можна знайти у сонетах та віршах поета.

Релігійні мотиви у сонетній творчості Саймона Арміджа тісно переплітаються з питаннями життя й смерті. Прикладом може слугувати сонет “*I Thought I’d Write My Own Obituary*”, у якому Армідж структурно й тематично (*Ignite the flares, connect the phones, wind all the clock*) наслідує вірш Вістена Г’ю Одена “*Funeral Blues*” (*Stop all the clocks, cut off the telephone*), але у цілому говорить про смерть з точки зору засобів масової інформації (*obituary, the blurb*),

поєднуючи язичницькі (*the coins that rested on his eyes*) та християнські мотиви (*I'm risen from the dead; cave, grave*).

У тексті сонету “*No Convictions – That's My Major Fault*”, який розповідає про переконання Армітіджа, зустрічаємо фразу – *to raise Cain* – яка говорить про відсутність нагальної потреби зробити щось незвичайне, як от «воскресити Каїна» (який як відомо є одним з двох братів, синів Адама і Єви).

Багато релігійних символів ми знаходимо у сонеті з іронічною назвою “*The Good Ship Melancholia*”, який містить посилання на історію зі Старого Заповіту про Нойв ковчег. Армітідж використовує значущі для християнської віри слова-символи (*dead, ark, crucifix, the Turin Shroud*), у контексті суднобудівництва, що з одного боку нівелює їх значущість, а з іншого боку показує можливість використання історично важливих символів у сучасному контексті. Рядки «*Let fly a rook or crow/To bring back news of willow, elder, yew*» – є прямою алюзією на Старий Заповіт, коли при всесвітньому потопі з ковчегу спочатку випустили крука, який нічого не приніс, а потім голуба, який з другої спроби приніс у дзьобі оливкову гілку. Армітідж по-своєму інтерпретує цю кульмінацію історії всесвітнього потопу, пишучи: “*Not so,/ That bird comes back a dove*”, немов би передаючи пальму першості круку, який марно провів багато днів у повітрі у пошуку суші.

Отже, релігійний мотив у сонетній творчості Саймона Армітіджа не є пануючим. Поет використовує окремі символи, але вони залишаються не більше ніж значущими фразами. Сонетом, який є алюзією на історію зі Старого Заповіту, є “*The Good Ship Melancholia*”, що поєднує суднобудівництво й ковчег Ноя в неподільну та дещо іронічну історію.

На нашу думку, це говорить про Саймона Армітіджа як релігійно незаангажованого поета, який може вільно вводити й оперувати релігійними поняттями, при цьому не обтяжуючи текст сонету, або не нав'язуючи свою віру читачам. Крім того, такі теми, як любов, прощення, покаяння, які є дотичними до ідей християнства, є більш поширеними, ніж суто релігія, що в цілому відображає сучасний стан речей: все більше людей говорять не про релігію, а про віру, тобто про саму суть, а не певні правила, закони чи настанови. В цьому є «сучасність» Армітіджа та його націлення на широку аудиторію не залежно від віросповідання, адже людські цінності є важливіші ніж терміни для визначення того чи іншого віросповідання.

СИНТАГМАТИЧНІ ТА ПАРАДИГМАТИЧНІ ВІДНОСИНИ В ЛЕКСИЦІ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Синтагматичний та парадигматичний аспекти дослідження мови є провідними напрямками у мовознавстві. При вивченні парадигматичного аспекта у мові увага вчених спрямована на мовні одиниці як сукупності структурних елементів, об'єднаних у пам'яті мовців і пов'язаних відношенням протиставлення. Синтагматичний аспект мови розглядає відношення між послідовно розташованими одиницями за їхнього безпосереднього поєднання в реальному потоці мовлення або в тексті. Терміни “парадигматика” та “синтагматика” були вперше запропоновані Ф. де Соссюром для дослідження лексичного складу мови.

Синтагматичні відношення – відношення одиниць, розташованих лінійно; здатність мовних одиниць поєднуватися [1, 436]. На думку В. В. Левицького, вказуючи на синтагматичні відносини, ми маємо на увазі перш за все лексичну сполучуваність. Це пояснюється тим, що сполучуваність слів тісно пов'язана з їх значенням [2, 87]. Для вірного розуміння сполучуваності мовних одиниць необхідно вміти розрізняти дистрибуцію, валентність та сполучуваність.

Дистрибуція вивчає лексичне оточення слова та його можливість вступати в зв'язок з іншими елементами цього оточення; валентність надає можливість лексемі керувати іншими лексичними одиницями мови; лексична солучуваність – це здатність слова поєднуватися з іншими словами в тексті. Отже, сполучуваність слова та дистрибуція є синонімічними мовними категоріями.

Парадигматичні відношення – відношення вибору, асоціації, що ґрунтуються на подібності й відмінності позначувальних і позначуваних одиниць мови [1, 436]. Парадигматичні відносини можуть утворювати різні за розміром системи елементів (лексичні мікросистеми). В сучасній лінгвістиці до основних лексичних мікросистем належать: лексико-семантичні групи, семантичні поля та синонімічні ряди слів.

Г. А. Уфимцева зазначає, що лексико-семантична група – це лексична мікросистема, елементи якої поєднані значенням багатозначного слова. Лексико-семантичні групи слів досліджують тоді, «коли постає завдання виявити внут-

рішні зв'язки слів у межах семантичної системи мови, визначити структуру та специфічні смислові зв'язки останньої» [3, 89].

Лексико-семантичне поле – сукупність парадигматично пов'язаних лексичних одиниць, які об'єднані спільністю змісту (іноді й спільністю формальних показників) і відображають поняттєву, предметну й функціональну подібність позначуваних явищ [1, 428].

Синонімічний ряд – це група слів (синонімів), які об'єднані спільним основним значенням. В теорії синонімії існує чітке розмежування тематичної групи й тематичного ряду. Між тематичною групою й синонімічним рядом існує взаємозв'язок: тематична група поєднує кілька синонімічних рядів. У подібних випадках синонімічний ряд перехрещується з тематичною групою. Наприклад, у тематичній групі тематичні ряди типу *Wohnbau: Mietshaus / Einfamilienhaus* і т. д., а в останньому (тематичному ряді) – синонімічний ряд: *Mietshaus / Mietskaserne / Mietsbarake*.

Отже, парадигматичні відношення між словами – це відношення в системі мови, а синтагматичні відношення відображають властивості слова в мовленні, тексті.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Кочерган М. П. Загальне мовознавство : підручник. [3-є видання] / М. П. Кочерган – К. : Академія, 2008. – 464 с.
2. Левицкий В. В. Лексикология немецкого языка / В. В. Левицкий – Черновцы : Книги – XXI, 2010. – 376 с.
3. Уфимцева А. А. Опыт изучения лексики как системы (на материале англ. яз.) / А. А. Уфимцева. – М.: АН СССР, 1962. – 287 с.

М. О. Кравець

СИМУЛЯКРИ МІСТ У ПРОЗІ РЮ МУРАКАМІ

Рю Муракамі можна назвати одним із найбільш визнаних і, з іншого боку, одним із найбільш суперечливих і малодосліджених. До знавців його письменницького доробку, в першу чергу, можна віднести перекладача його творів на англійську мову – Стівен Снайдер. Йому ж належить один із найбільш повних, хоча й не надто розгорнутий, аналіз втілення постмодерністських концепцій в романістиці автора. В інших же випадках джерелами критичної інформації є нечисленні інтерв'ю самого Рю Муракамі або ж відгуки читачів на його твори.

Якщо звертатися до ранньої прози автора, можна відмітити деякі наскрізні образи та лейтмотиви, серед яких образ міста як осередку маргіналізації та занепаду суспільства. Втім, основною характерною рисою таких образів є їх парність: автор зображує два міста, що існують паралельно, іноді навіть у відмінних реальностях. У таких випадках один образ міста (як правило, Токіо) є реальним, а інший – симулякр: місто в місті або ж локація, існування якої можна піддати сумнівам. В такому випадку доречним є розглядати ранні романи Рю Мураками з точки зору концепції симулякрів.

Явище симулякру лежить в основі культури постмодерну та було теоретизоване одним із основних ідеологів цієї епохи – Жаном Бодрійяром. Симулякром він називає «дійсність, яка приховує той факт, що її немає», або ж образ, що поглинає, витісняє реальність. Крім того, симулякром можна вважати відтворення не відтворюваного. В своїй фундаментальній праці «Симуляція та симулякр» для демонстрації концепту симулякру, а отже, й гіперреального, філософ використовує приклад Діснейленду, що являє собою модель ідеального інфантильного мікросвіту, вибудованого за образом і подобою Америки, з повним відтворенням цінностей цієї країни. Проте, філософ стверджує, що за існуванням фантастичного мікрокосму країни Діснея приховується нереальність самих Сполучених Штатів.

В романі «Війна починається за морем» Рю Мураками зображує два паралельні локуси: курортне містечко, в якому ведуть буденні розмови головні герої, і місто, за обрисами якого вони спостерігають здалеку. При цьому герої навіть не впевнені в тому, чи існує воно, чи це просто марево на горизонті. Водночас автор змальовує життя, що вирує на примарному острові, – жінка продає себе в рабство задля добробуту своєї родини; чоловік намагається полегшити передсмертні муки матері; мати піддається насиллю, пішовши знайти іграшку, забуту дитиною тощо. При цьому дійсність міста на острові сповнена дії, різких звуків та запахів, в той час як курортне містечко виглядає буденним, безликим та цілком пасторальним.

Дещо подібне можна спостерігати і в романі «Діти з камери зберігання»: тут фантастичний, вигаданий автором Отруйний острів – район столиці, огорожений колючим дротом на тлі сірого й невиразного Токіо видається набагато реальнішим, місцем, де відбуваються жакливі речі, які часто приховані від очей суспільства.

В романі «Місо-суп» американець, який прибуває в Токіо в пошуку розваг, керується книгою-путівником по токійським розважальним закладам. Сто-

лиця Японії, незважаючи на засилля злочинів та розпусти, видається йому безбарвною в порівнянні з образом, який він створив у своїй уяві.

На основі цього можна прийти до висновку, що подібний прийом введення паралельного образу-симулякру використовується автором для створення контрасту та антиутопічної атмосфери. Таким чином, романи Муракамі, незважаючи на чисельні сцени насилля, можна трактувати як романи-попередження та заклик до гуманізму.

І. В. Кропивко

НЕОМІМЕСИС ЯК КАТЕГОРІЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОЕТИКИ

Уява письменників в постмодерну епоху все частіше досягає не реальну дійсність, а простори внутрішньої екзистенції та віртуальні світи кіберпростору. Специфіка неомімесису зумовлена зміною прототипу міметичної діяльності. У постмодерну епоху ним стає те, що було недосяжним для раціоцентричної класичної культури, а саме симулякровий простір знака та екзистенційний досвід Іншого. Обидва апелюють до чуттєвості досвіду реципієнта та неререференційності предмета відтворення.

Симулякровість знака якнайбільш репрезентативна в кіберпросторі комп'ютерної гри, що сполучає чуттєвий досвід гравця в сприйнятті віртуальної реальності та ілюзійнізм самого гіперпростору, позбавленого об'єктивного, «утіленого» існування. З іншого боку, так само чуттєво сприймається текстове утілення свідомості автора чи персонажа як несвідомий слід екзистенції Іншого, що є реальним й ілюзорним водночас. Якщо перше створює «ефект реальності», то друге становить мімесис досвіду, але обидва апелюють до чуттєвості досвіду реципієнта й симулякровості предмета відтворення та витворюють новий тип мімесису в літературі постмодернізму – неомімесис.

Специфіка неомімесису в постмодерністських текстах зумовлена увагою їх авторів до зображення психічних реалій нових форм (без)тілесного існування особистості в постапокаліптичному світі на тлі сюрреалістично змальованої дійсності на засадах віртуальної симулятивності. Щоб досягти ефекту реальності, письменники зберігають реїстичну логіку в конструюванні реальності, позбавленої зразка. Увага концентрується на окремих подіях, а не на розвитку інтриги, котра як така відсутня в обох текстах, зображені події підштовхують чи-

тача до контекстуального прочитання творів. Специфічний тип персонажів можна охарактеризувати як *homo mimeticus*.

Ю. В. Крутась

ПРОДУКТИВНІ МОЖЛИВОСТІ НАВЧАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА ЯК ПРІОРИТЕТНІ ОБ'ЄКТИ КОНТРОЛЮ

Однією з основних проблем освіти зараз є відсутність усвідомленості цілей та мотивації до навчання. Досить часто студенти не розуміють, у чому сенс їх занять та які основи повинна закласти в людині освіта – потяг до критичного осмислення світу, одержання знань, нової інформації та поступу у певній сфері діяльності. Тому значну роль починає відігравати концепція продуктивності освіти, важливість формування навичок студента у практиці самоуправління, саморозвитку та самоконтролю.

Помічено, що діагностика особистісних освітніх здобутків студента виявляє більш ефективний вплив на якість освіти, ніж діагностика та контроль його освітніх результатів у відношенні до встановлених стандартів. Ця закономірність обумовлює зміну визначення пріоритетів у системі об'єктів контролю.

Такі традиційні об'єкти контролю, як знання, уміння та навички втрачають свою вагу, а продуктивні можливості створеного навчального середовища виходять на перший план. Важливим стає те, наскільки успішно навчальний процес сприяє розвитку мотивації навчання, формуванню здатності та готовності до самоосвіти та самовдосконалення особистості. Принципова можливість поєднання інструментів контролю з продуктивною діяльністю дістала своє підтвердження у дослідженнях, що обґрунтовують можливості перетворення ситуацій мовного тестування у ситуації, які навчають самоконтролю, а також трансформації традиційного стандартизованого тестування у навчально-тестову діяльність.

Методи та форми контролю мають сприяти не лише оцінюванню рівня засвоєння певного навчального контенту, але й забезпечувати накопичування студентом досвіду самоуправління та самоконтролю, достатнього для реалізації продуктивної діяльності у визначеній сфері знань.

ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ СУ ТУНА

Су Тун (苏童) – знакова фігура у сучасній китайській літературі, яка неодноразово потрапляла у поле уваги китайських та зарубіжних дослідників, володар багатьох літературних премій та нагород, його твори перекладені кількома європейськими мовами. Твори Су Туна уналежнюють до експериментальної фантастики, модерністського експерименталізму, авангардистської прози. Низка науковців, зокрема Лу Тунлінь, Лео Оуфань Лі, Сючжуан Деппман, досліджує спрямованість літературної творчості Су Туна на боротьбу з домінуванням соцреалізму у китайській літературі. В поле зору дослідників потрапляють спроби письменника деполітизувати літературу, створити нову наративну модель, яка б не мала історичного та соціально-політичного підґрунтя.

Одним з найбільш поширених підходів до дослідження низки творів Су Туна, наприклад, «Дружини та наложниці» («妻妾成群»), «Рум'яна» («红粉») є зосередженість на їх гендерних аспектах. Чуттєве та проникливе розуміння жіночої психології вирізняє Су Туна серед багатьох сучасників. Як зазначає сам письменник: «Ми завжди відчували, що феодальні норми моралі та патріархальний устрій пригнічували жінок, але яким чином власні проблеми жінок (або, скажімо, слабкість) призвели до драми, саме це питання мене цікавить» [3]. Тема скрутного становища та трагічної долі жінки у провінційному Китаї 30-х років минулого століття, зображення жінки як об'єкту чоловічого бажання, тема самотності та самогубства стає предметом досліджень китайських та зарубіжних науковців (Лу Тунлінь, Сючжуан Деппман, Ван Цзяньчжень, Сюн Яньлю).

Осмилення критико-аналітичної рецепції творчості Су Туна на Заході та Сході свідчить про майже повну відсутність компаративних досліджень, присвячених його творчому здобутку. Винятком є праці Мяо Люй [2] та Хуа Лі [1], присвячені дослідженню впливу таких творів Дж. Д. Селінджера, як «Ловець у житті» та «Дев'ять історій» на збірку «Історії вулиці Червоного дерева» («香椿树街故事»).

Отже, творчий здобуток письменника одразу ж привернув до себе увагу критиків та літературознавців по всьому світу через особливості літературного

експерименту та художньої мови, актуальність тематики, однак, незважаючи на численні дослідження та переклади багатьма мовами, в українській науці творчість Су Туна залишається не вивченою.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Li H. Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times / Hua Li. – Boston: Brill, 2011. – 227 p.
2. 苗绿 向塞林格致敬——塞林格与苏童少年小说比较/苗绿。 –
网址 : <https://wenku.baidu.com/view/76419040804d2b160b4ec08d.html?re=view>
3. 周新民 打开人性的皱折——苏童访谈录/周新民。 –
网址 : <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTOTAL-XSPL200402005.htm>

Н. О. Лисенко

ЕКСПРЕСИВНІСТЬ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ АФОРИЗМІВ

На сьогоднішній день у лінгвістиці виявляється цікавим аспект виявлення ознак експресивних стислих текстів та їхніх різновидів, до яких відноситься предмет нашого дослідження – афоризм. Афоризми відрізняються своєю поліфункціональністю, яка зумовлюється авторськими інтенціями, тематичними векторами цих текстів та їхніми стилістичними особливостями. Характерною рисою афоризму виступає його здатність у яскравій формі лаконічно виражати глибокі до ступеня узагальнення думки.

Експресивність англomовних афоризмів досягається за рахунок різноманітних експресивних засобів. Наприклад, *Never mistake knowledge for wisdom. One helps you make a living; the other helps you make a life* (Sandra Carey).

Експресивність наведеного афоризму розкривається за допомогою лексичних засобів, а саме таких лексичних одиниць як іменники *knowledge* (знання) та *wisdom* (мудрість), фрази *make a living* (заробляти на життя) та *make a life* (будувати життя); синтаксичних засобів: наказовий спосіб у першому реченні афоризму, яке також виступає заперечним за рахунок прислівника *never* (ніколи); повтор дієслова *help* (допомагати). Стилiстичні засоби зазначеного афоризму представлено паралельними конструкціями, які є поясненнями до того, для чого потрібні знання, а для чого мудрість.

Таким чином, експресивність сучасних афоризмів найяскравіше розкривається за рахунок експресивних засобів лексичного та граматичного рівнів, а

також стилістичних засобів. Відбір тих чи інших експресивних засобів при будові афоризмів залежить і від стилю автора, що згодом стає відмінною особливістю його творів.

А. О. Литюк

НОВАТОРСТВО В КИТАЙСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Допустити можливість існування новаторства в китайській середньовічній літературі можливо, але за однієї умови: тут, в контексті східної культури, саме слово «новаторство» варто розуміти по-іншому. Отже, новаторство означає зміна. Але змінюватися можна по-різному, чому свідчить існування в китайському літературно-культурному контексті двох понять **зміна** (*бянь*) – 变 та (*і*) – 易.

Зміна *бянь* – не що інше як перерва у поступовості накопичення нового, якісний стрибок, затвердження нової якості, що якийсь час залишається потім незмінною. Інакше, такий варіант змін призводить до розривів в полотні традиційного наслідування, будь то ідеї, політичний устрій або система жанрів у літературі. Зміни *і* не становлять загрози до колись заснованого порядку речей. За умов існування *і*, колись визначена система поглядів передається нащадкам та вшановується ними. Коли зміни *і* вичерпують себе, настає зміна *бянь*, вслід якої приходить сталість (*тун*) – 通; сталість же триває довго.

У ханський ж час ставлення до зміни вбачається хоча б з такої, здавалося б, незначної ознаки, як широке вживання самого слова *сін* – 新 – (новий, нововведення), яке не користувалося популярністю в доханський час.

Б. Л. Ріфтин каже про те, що прагнення затвердити ідею новації навіть в ономастиці свого часу цілком закономірно: адже саме в період Хань було закінчене об'єднання раніше роздробленого Китаю в єдину державу, завершене створення сильної центральної влади, і сучасники не могли не бачити принципово нового характеру своєї епохи в порівнянні з попередньою.

Тобто, цілком зрозуміло, що поряд з ідеєю схиляння перед величию минулого постійно існувала тенденція, що часом надзвичайно підсилювалася, а часом трохи слабшала, вона загострювала увагу на діях сьогоденного дня. І коли в п'ятому столітті Лю Се виступив проти тих літераторів, які рвалися до сучасного, віддаляючись від давнього, отчого добродійного віяння літератури зійшли на ні, а її духовні сили постаріли, коли на протигагу всьому сказаному Ван Чуном, Бань Гу й Цао Пі він з осудом викликнув, що його сучасники тяг-

нуть до близького й віддаляються від далекого – це було реакцією вже на безроздільне торжество новаторів.

Згодом (VIII – IX вв.) це призвело до відомого "руху за повернення до стародавності", і деякі вважають, що вісником його був саме Лю Се. У своїй ретельно розробленій системі основу літературної творчості він бачить саме в традиції. Він зі схваленням озивається про епохи, які "у прояві прагнень і описі свого часу були єдині", і засуджує епоху Ранніх Сун (V в.), яка передувала йому, за пристрасть до літературних нововведень. У літературі "правила встановлюють, звіряючись зі стародавністю!" – затверджує Лю Се, і та дійсно залишалася для Китаю визнаним зразком. Голоса захисників сьогодення, що можна було почути час від часу завжди звучали лише як заперечення – головна партія в древньому китайському хорі належала не їм [1, 115].

«Для нас прошлое приземлено; оно как бы ниже нас; «глубокая древность». – говорим мы о нем. «Высокая древность» (*шаньгу* – 上古), напротив, говорили о самых отдаленных временах древние китайцы, ибо для них она была идеалом, лежащим на почти недостижимом уровне: по отношению к древности много ниже были они сами» [2, 208].

Поняття нове та дійство, яке його упроваджує у життя, – новаторство, щодо китайського культурно-літературного контексту може мати традиційне, щодо світоглядних принципів взагалі (принцип *Інь* та *Ян*), трактування – нове, є узагальнення та втілення янського, радикального принципа (*бянь*), та нове, яке не руйнує, яке існує поруч в однієї площині із зразковим минулим (*і*).

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Эйдлин Л. З. Китайская классическая поэзия / Л. З. Эйдлин // Классическая поэзия Индии, Китая. – М., 1977 – С. 115.
2. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае / Б. Л. Рифтин – М., 1970. – С. 191 – 239.

В. В. Лобанова

К ВОПРОСУ О ТЕКСТОВОЙ ИНФОРМАЦИИ

Інформація, яку можна отримати з тексту, утворюється поєднанням імпліцитно та експліцитно переданими відомостями під впливом вже наявних у свідомості читача (або слухача) тексту знань про дійсність. Аналіз типів інформації, що міститься в тексті, дає змогу виділити такі з них:

- неприхована змістовно-фактуальна інформація;
- неприхована навколотекстова інформація;
- прихована змістовно-концептуальна інформація;
- прихована підтекстова інформація.

Неприхована змістовно-фактуальна (термін І. Р. Гальперіна) інформація завжди відтворена словесно. При цьому лексичне значення слів зазвичай пряме, номінативне. Цей тип інформації не вимагає дешифровки.

До неприхованої змістовно-фактуальної інформації, що міститься в тексті, приєднується неприхована навколотекстова інформація. Її читач може видобути, а може і пропустити у випадку неуважного читання (частіше усього це відбувається при читанні поетичних текстів) або обмеженого кругозору. Отримання інформації такого типу вимагає певних зусиль з боку читача, а саме: уважного, можливо, кількаразового читання тексту, отримання коментарів до нього.

Прихована змістовно концептуальна інформація може виражатися в тексті імпліцитно. Вона може бути фоною або так званим «вертикальним контекстом», що містить історико-філологічний контекст літературного твору.

Фонову інформацію О. С. Ахманова характеризує як «обопільне знання реалій мовцем і слухачем, що є основою спілкування». Фонова інформація у свою чергу може бути поділена на декілька типів. По-перше це загальнолюдські знання (біблійні образи і сюжети, інформація з міфів і казок, відомості з географії тощо). По-друге, це регіональні знання, які мають люди певного регіону (наприклад: снігопад, міраж, тайфун, білі ночі, північне сяйво, прибій, приплив, відплив тощо). По-третє, це країнознавчі знання (їжа, одяг, звичаї країни тощо). По-четверте, це соціальні, професійні, культурні та історичні знання, наприклад, знання лікарів, фінансистів, будівельників, мешканців одного міста, працівників одного закладу тощо.

На думку вчених, інформаційна рівність знань співрозмовників у спілкуванні може бути досягнута у випадку наявності у кожного з них загальнолюдських та регіональних фонових знань. Спільні соціальні, культурні та історичні знання мають, як правило, тільки люди однієї етнічної спільноти, одного соціального та культурного середовища. Загальнолюдські, регіональні та лінгвокраїнознавчі фонові знання дають читачеві змогу зрозуміти загальний зміст тексту.

Прихована підтекстова інформація властива текстам художнього, публіцистичного, розмовного та епістолярного стилів. Вчені відзначають, що вона не характерна для наукової та офіційно-ділової мови. Ця інформація базується на здатності мовних одиниць мати декілька значень, що в свою чергу спричиняє появу у слові додаткової конотативної і асоціативної семантики, створює так звану символіку мовного коду. Така інформаційна здатність багатозначних мовних одиниць змінює контекст і концептуальний зміст усього твору.

Найбільш виразно підтекстова інформація репрезентується в байках, в публіцистиці і, звичайно, в поезії, яка розрахована на створення естетично-пізнавального ефекту. Цим у багатьох випадках пояснюється діалогічність художньої та публіцистичної літератури, що розрахована на привнесення від себе затекстової інформації, що була засвоєна раніше. Письменники усвідомлюють, що без затексту, що додається читачем від себе, їх твори не досягнуть мети, вони сподіваються на читацький талант. І. Р. Гальперін підкреслював, що текст, який позбавлено підтексту, зазвичай не пробуджує співтворчості.

Проблема класифікації інформації, що міститься в тексті, ще далеко не вичерпана, існують інші класифікації, зокрема в науковому та технічному текстах.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Лингвистический энциклопедический словарь [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М., 1990. – 709 с.
2. Федосюк М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте / М. Ю. Федосюк . – М. : МГПИ, 1988. – 234 с.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 186 с.
4. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 608 с.
5. Верещагин Е. М. Язык и культура / Верещагин Е. М., Костомаров Н. М. – М., 1983. – Верещагин Е. М., Костомаров Н. М. – 246 с.
6. Шрейдер Ю. А. Информация и метаинформация / Ю. А. Шредер // Научно-техническая информация. – Сер. 2. – 1974. – № 4. – С. 48-56.

7. Семенюк Э. П. Информационный подход к познанию в современной науке и информатике / Э. П. Семенюк// Научно-техническая информация. – Сер. 2. – 1977. – № 5. – С. 156-167.

Е. В. Максютенко

ПРОБЛЕМА ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ В «СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ ПУТЕШЕСТВИИ» Л. СТЕРНА: ОТ РЕФЛЕКСИИ К ПОСТУПКУ

В 1948 г. в научном издательстве Колумбийского университета увидит свет труд Эрнеста Невина Дилуорта под названием «Несентиментальное путешествие Лоренса Стерна» (“The Unsentimental Journey of Laurence Sterne”). Полемическая направленность исследования заявлена автором уже в заголовке текста. Дилуорт поддержит мнение ряда современников писателя, влиятельных литераторов, биографов Стерна (Колридж, Теккерей, У. Кросс, Р. Патни, С. Ли, Э. Бейкер, Э. Госс), усомнившихся в приверженности английского романиста этико-эстетическому комплексу чувствительности, не только определившему художественный строй произведений писателя, поведение его литературных героев, меланхоличного Тристрама и пылкого Йорика, но и ставшему предметом иронической рефлексии их создателя. В предисловии к монографии Дилуорт напомним читателям о репутации Стерна как великого комического художника, нередко использовавшего маску «плакальщика» в своих романах (“...a great comic artist and also our Master Sniveller”) [1, ix].

Своеобычность текста Дилуорта о Стерне соотнесена с решением автора несколько дистанцироваться от потока литературоведческих работ об «английском Рабле» с тем, чтобы написать свое исследование в форме литературно-критического очерка, «книги о книге», как утверждал Дилуорт, где он выступит в роли тонкого, наблюдательного читателя и поможет вновь побудить аудиторию к заинтересованному общению со Стерном с тем, чтобы осознанно выбрать сторону в споре о художнике, оставшемся равнодушным к открытиям западноевропейцев, вошедших в канон литературы чувствительности (Ричардсон, Руссо, Мариво, Кребийон).

Дилуорт посетует, что даже в середине XX в. литературоведы все еще не пришли к согласию в понимании душевного склада героев Стерна, склонных к аффектам, избыточной чувствительности (“the nature of his sentimentality”) [1,

ix]. Критики находят, что чувства, которые пытается передать Стерн, «изливаются» на читателя сверх всякой меры (“...his sentiment ... tending always to excess”), что порою приводит к сомнению в искренности столь бурного проявления настроения (“Is Sterne’s sentiment sincere or is it affected?”) [1, ix]. Ценители Стерна постоянно возвращаются к мысли о том, насколько стихия эмоций, пронизывающая его произведения, является следствием мастерства художника-психолога либо еще и предметом бесстыдной насмешки (“...is his sentiment only virtuosity, or is it satire...or shameless fun?”) [1, ix].

Дилуорт приведет несовпадающие суждения о психологической достоверности характеров из «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия», отметит, что если одни из читателей восхищаются виртуозным умением Стерна воссоздать стремительную переменчивость душевной жизни, видят в нем тонкого лирика, поэта, другие – ощущают двойственность тона, ироническую интонацию, установку на мистификацию, искажение мыслей и переживаний персонажей, недоверчиво воспринимают уверения повествователя в том, что он чувствителен, участлив, гуманен, превыше всего ценит пристойность поведения и простоту человеческого сердца. Чем упорнее рассказчик уверяет в этом читателей, тем более вызывает недоверие к себе (В. Вулф). Так все же, как описывает Стерн власть чувств над человеком, в какой степени способность осознавать глубину переживаний определяет жизнь героев его романов, открывает их тайны либо, напротив, скрывает их? Вправе ли исследователи неповторимость воплощения писателем антропологической темы соотносить лишь с рамками сентиментализма? [1, xii–xiii].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Dilworth E. N. The Unsentimental Journey of Laurence Sterne / Ernest Nevin Dilworth. – N. Y.: King’s Crown Press, 1948. – 140 p.

Т. И. Манякина

ПЕРЕВОДОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОВЛАДЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКОМ

Сопоставление иноязычного текста и его профессионального перевода имеет многогранное обучающее и развивающее значение для будущего специалиста-инязовца.

Чтение исходного текста, написанного не учебно-упрощенным, а полноценным, культивированным языком, способствует совершенствованию навыков чтения и понимания материалов на изучаемом языке.

Наблюдение над профессиональным переводом, сопоставление его со своим возможным вариантом помогает новичку преодолеть невольную тягу к «буквалистскому» толкованию и расположению элементов переводимого текста, вооружает его осознанием возможной относительной свободы в структурировании перевода, а также ощущением рамок этой свободы.

Сравнение потенциального варианта перевода с реальным тренирует аналитическую зоркость студентов-инязовцев, в том числе и по отношению к родному языку.

Нельзя также не заметить, что занятия таким видом анализа имеют общее развивающее значение, поскольку пополняют познавательный багаж студентов, и не только за счет освоения технологии профессионального перевода, но и просто через знакомство с разнообразной информацией, содержащейся в переводимых текстах.

Сопоставительный переводоведческий анализ может также доставлять своеобразное эстетическое удовольствие, выявляя находчивость, изобретательность переводчика, его высокий уровень владения не только иностранным, но и родным языком, его эрудицию и живое, заинтересованное отношение к предмету переводимого текста. Это проявляется с особой очевидностью в привносимых в текст перевода фактуальных дополнениях и языковых элементах эмоциональной экспрессии.

«Позитивное присутствие» переводчика обнаруживается только в процессе сопоставления оригинала и его профессионального перевода. Такое сопоставление традиционно обеспечивают переводы художественных текстов. Но по многообразию познавательной информации, её актуальности и демократичности определенную конкуренцию художественным переводам как источнику материалов для переводоведческого анализа могут составить параллельные двуязычные (многоязычные) информативные издания. Для будущих специалистов по немецкому языку одним из таких в высшей степени полезных изданий следует назвать журнал-дайджест „Kulturchronik“, выходящий в ФРГ на пяти языках (немецком, английском, французском, испанском и русском).

СУБСТИТУЦІЯ НА ОСНОВІ ТЕМАТИЧНОГО РЯДУ В НІМЕЦЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМАХ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА МОДИФІКАЦІЮ ЕМОТИВНОСТІ

Існування позамовних родо-видових зв'язків дає можливість об'єднувати слова в групи, які називаються тематичними. Найлегше тематичній стратифікації піддається предметна сфера: найменування частин тіла, терміни родинних стосунків, позначення кольорів, предметів побуту, назви видів їжі тощо. Мовним фактором регуляції тематичних об'єднань є прихована або явна присутність у семантиці ряду домінуючого поняття, яке є родовим стосовно своїх видових представників. Члени однієї теми називають поняття одного рівня узагальнення і є поняттями нижчого рівня по відношенню до вищого корелята – родового поняття.

В. Г. Гак, Я. І. Рецкер [1, 8] відзначають, що перейменування по темі є особливо характерними для фразеологізмів, де вони є регулярним засобом формування варіантів або структурних синонімів. Виняткова схильність саме німецької фразеологічної системи до породження не абсолютно нових за складом фразеологізмів, а до утворення шляхом заміни одного з компонентів цілих фразеологічних рядів, що розрізняються за певними характеристиками або за сумою характеристик, неодноразово відмічалася багатьма лінгвістами (І.І. Чернишовою [5], О.Д. Райхштейном [3], Т.М. Федуленковою [4]). Наприклад, на позначення різнохарактерних фрустраційних емоцій (гніву, роздратування тощо) у німецькій мові існує ціла низка емотивних погроз, побудованих за моделлю «зробити з когось страву з відбитого, нарізаного або перекрученого м'яса»: *aus dir mache ich **Frikassee!*** (букв. «я з тебе фрикасе зроблю»), *ich mache **Gehacktes** aus ihm!* (букв. «я з нього фарш зроблю»), *aus dir mache ich **Gulasch!*** (букв. «я з тебе гуляш зроблю»), *aus dem mache ich **Hackbraten!*** (букв. «я з цього м'ясний рулет зроблю»), *ich mache **Schaschlik** aus dir!* (букв. «я з тебе шашлик зроблю»), *aus dir mache ich **Blutwurst!*** (букв. «я з тебе кров'яну ковбасу зроблю»).

При включенні членів предметних груп у фразеологічні ряди інтегруючою засадою служать імпліцитні або експліцитні родові семи – гіперсеми («страви з м'яса, яке пройшли механічну обробку: нарізку, відбивання, подрібнення

тощо»), видо-видові ж відмінності – гіпосеми (наприклад., «спосіб приготування») нейтралізуються.

При субституції на основі тематичного ряду компоненти ФО можуть замінюватися як за ознакою паралельності, так і зростання. У першому випадку семантичний об'єм компонентів приблизно рівний (відповідає формулі: $A = B$, де A – семантичний об'єм субституту, B – об'єм нового компонента), наприклад: *nach dem Mond greifen* (прибл. «бажати місяць з неба») > *nach den Sternen greifen* (прибл. «бажати зірки з неба»). «Логічні відносини між такими чергуваннями зводяться до ... рівних відносин на основі одномірних або полімірних відносин» [2, 167].

У другому випадку йдеться про градаційні заміни, які можна представити у вигляді нерівності: $A \neq B$, де A і B – семантичні об'єми компонентів, що замінюються [2, 167]. Серед фразеологізмів, в яких субститути розташовані за зростанням ознаки, виділяють дві групи, які характеризуються:

а) збільшенням ступеня ознаки, кількості тощо: *über beide Backen strahlen* (букв. «сяяти обома щоками») > *über alle vier Backen strahlen* (букв. «сяяти всіма чотирма щоками»). Обидві одиниці означають: «виглядати помітно щасливим, радісним», проте похідна через гумористичне збільшення кількості виражає емоцію інтенсивніше.

б) підвищенням експресії: *j-n achtkantig hinauswerfen / hinausschmeißen* (прибл. «виставити / викинути когось»).

В обох фразеологічних групах відбувається модифікація інтенсивності вираження емоцій, у першій – за рахунок зміни ступеня, у другій – через вживання маркованого компонента.

Отже, фразеологічна субституція може відбуватися не тільки на мовних засадах (на ґрунті синонімії, антонімії, похідності тощо), а й на основі організації слів, об'єднаних предметно в реальному житті (тематичні групи). Не залежно від принципів, покладених в основу субституції, заміна компонентів у складі стійких виразів сприяє різноманітним модифікаціям значення вихідної одиниці, у тому числі, зсуву в емотивному значенні. При фразеологічній субституції на базі тематичного ряду інтенсивність, у порівнянні з іншими складовими емотивності, модифікується найчастіше.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гак В. Г. О французской фразеологии и французско-русском фразеологическом словаре : Вступ. ст. / Гак В. Г., Рецкер Я. И., Кунина И. А. и др. // Француз-

ско-русский фразеологический словарь. – М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963. – С. 4-14.

2. Диброва Е. И. Вариантность фразеологических единиц в современном русском языке / Е. И. Диброва. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовск. ун-та, 1979. – 192 с.

3. Райхштейн А. Д. Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии : учеб. пособие / А. Д. Райхштейн. – М. : Высш. шк., 1980. – 143 с.

4. Федуленкова Т. Н. Изоморфизм и алломорфизм в германской фразеологии (на материале английского, немецкого и шведского языков) : автореф. дис. на соискание уч. степени док. филол. наук : спец. 10.02.20 „Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание“ / Т. Н. Федуленкова. – Северодвинск, 2006. – 35 с.

5. Чернышова И. И. Фразеология современного немецкого языка / И. И. Чернышова. – М. : Высш. шк., 1970. – 200 с. – (Библиотека филолога).

О. А. Мащенко

ПОЕТИКА НАЗВИ РОМАНУ К. ІШІГУРО “A PALE VIEW OF HILLS”

Осмищення творчості відомого британського письменника К. Ішігуро в українському літературознавстві лише починається. Серед робіт, присвячених вивченню творчості письменника, можна виділити О. Бойніцьку [1], Н. Жлуктенко [3], О. Усенко [4]. Загалом, вітчизняні дослідники обрали цілком виправдану стратегію аналізу його творів, що передбачає визнання належності його творчості саме до англійської – і ширше – західної літератури, не озглядаючись на японське походження письменника.

З іншого боку, інтерпретація творчості К. Ішігуро лише в контексті західної літературної парадигми також видається обмеженою, адже в такому випадку поза увагою залишається вплив художньо-естетичного канону – складно розпізнаваного «художнього несвідомого», що обов’язково «просвічується» у творчості письменника. Серед українських літературознавців найбільш глибоке занурення у японську складову творчості К. Ішігуро було зроблене О. Усенко в дисертації «Японський компонент імагологічної проблематики творчості Кадзуо Ішігуро» (2014) [4].

Для письменника японського походження, беззаперечно, – це естетичні принципи сабі, вабі і моно-но аваре, що неперевірено втілені у хайку Мацуо Басьо. Назва роману “A Pale View of Hills” [5] успадковує недомовленість, су-

гестивність хайку, що створює майже безкінечний асоціативно-емотивний ряд. В тому числі і з філософсько-естетичними ідеями М. Гайдеггера, який визнавав, що поезія – це локус зосередження людини на «Тут-бутті» (“Dasein”), набуття спокою, але не спокою бездіяльності і пустоти думки, але безмежного спокою, у якому дієві всі сили і зв’язки [2].

В українському перекладі назви повен відчуватись світлий, споглядальний сум самотності жінки, яким наповнений текст роману. Жінки, яка рятується від нещасливого сімейного життя і разом з донькою емігрує з Японії до Великої Британії, зберігаючи і навіть плекаючи при цьому емоційний зв'язок з батьківщиною. Слід зберегти співзвучність із ліричністю, тихим радісним смутком і тією зачарованістю невичерпною суттю простих речей, єдністю і гармонією зі світом, який в японській культурі реалізується в естетичному принципі моно-но аваре: «Бачу пагорби в серпанку». Такий переклад буде близький і до того, як українською мовою перекладають хайку: в ньому зберігається семантика словосполучення “pale view”, що виконує у назві роману роль притаманного хайку сезонного слова (серпанок – «літнє/весіннє» слово), і дієслово теперішнього часу в першій особі однини, яке використовується при перекладі хайку, в яких немає особового займенника «я». Пагорби таким чином набувають одночасно і первинного значення – реальні об’єкти, на які задивилась головна героїня, і метонімічного – уособлюють глибоко прихований у її пам’яті образ батьківщини, символізуючи «єдинобуття» і сплетіння героїні і далекої Японії, що існує в її свідомості навіть більш реальною, ніж сьогочасна Велика Британія.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бойніцька О. С. Особиста та суспільна історія в романі Казуо Ішігуро "Залишок дня" / Бойніцька О. С. – Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2012. – С. 74-78.
2. Гайдегер М. Гельдерлін та сутність поезії // Возняк Т. Тексти та переклади. — Х.: Фоліо, 1998. — С. 345–363.
3. Жлуктенко Н. Ноктюрни Казуо Ішігуро: транспозиція у постмодернізм / Н. Жлуктенко // Літературознавчі студії. - 2013. - Вип. 39(1). - С. 367-372. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39%281%29__50
4. Усенко О. П. Японський компонент імагологічної проблематики творчості Казуо Ішігуро: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / О. П. Усенко. — Дніпропетровськ, 2014. — 20, [1] с.

5. Ishiguro K. A Pale View of Hills / K. Ishiguro. – N.Y.: Vintage International, 1990. – 183p.

Л. В. Мірошніченко

ПОСТАТЬ ІВАНА МАЗЕПИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Іван Мазепа є однією з тих знакових постатей української історії, життя та вчинки яких і сьогодні викликають гарячі суперечки. Це політичний діяч, військовий, дипломат, меценат та ін. Упродовж багатьох століть дослідники, історики, літературознавці цікавляться цією особистістю. Мазепа був борцем за інтереси Української козацької держави, будівничим величних соборів, які залишились окрасою багатьох українських міст. Він здобув блискучу освіту в навчальних закладах України, Польщі, Західної Європи, на високому рівні володів поетикою – мистецтвом написання віршів. Державний діяч і політик найвищого ґатунку, Іван Мазепа був одним із найвправніших дипломатів тодішньої Європи, полководцем і водночас поетом, у віршах якого найвідчутніше відлунювали патріотичні мотиви, уболівання за долю України. Різноманітна природна обдарованість поєднувалася в ньому з високою освіченістю.

Історична наука на сьогодні не має єдиної думки в оцінці як діянь гетьмана, так і самої особистості Івана Мазепи. На думку М. Костомарова, «Гетьман Мазепа як історична особистість не був представником ніякої національної ідеї. Це був егоїст у повному розумінні цього слова. Полководець за вихованням і укладом життя, він перейшов у Малоросію і там зробив собі кар'єру» [1, 233]. А Д.Яворницький у свій час зазначав: «...Мазепа, котрий, володіючи, безумовно, розумом державної людини, за своїми симпатіями і за всіма своїми звичками був більше поляком, як українцем, тому він не знав справжнього духу українців, в цьому його найголовніша помилка» [2, 239].

До проблеми відображення постаті І. Мазепи в історіографії і літературі зверталися В.Каллаш, С.Щеглова, проте трактування образу Мазепи в об'єктивному ключі на той час було неможливим. Художня розробка теми козацьких звияг наштовхувалася на певні труднощі, які не давали можливості українським письменникам висловити справедливі думки про незалежність України, представити Гетьманщину як гідний зразок політичного устрою. Твори, де згадувалось ім'я гетьмана, вилучалися з ужитку. Історія української літератури, яка написана до 1917 року або поза межами підцензурної радянської

України, не рекомендувалася до популяризації, була у списку заборонених видань.

Після проголошення незалежності України (1991 р.) в літературі та історії розпочалася реінтерпретація образу І. Мазепи, пошуки об'єктивних критеріїв у трактуванні цієї трагічної постаті здобули новий імпульс. З'являються праці Р. Радишевського, В. Шевчука, В. Сокола, в яких автори намагаються критично осмислити наявну фольклорну та літературну мазепіану. Вагомим внеском в об'єктивне висвітлення образу Мазепи були праці дослідників з української діаспори Є. Пеленського, С. Смаль-Стоцького, Я. Гординського, Р. Млиновецького та ін. Дослідження фольклорної мазепіани потребує подальшого студіювання та коригування у зв'язку із залученням до аналізу нових матеріалів, що були не тільки розпорошеними та малодоступними, але й практично невідомими.

Отже, образ Мазепи вимагає рішучого перегляду, нового осмислення, а традиційне замовчування фактів, які уможлиблюють реабілітацію гетьмана як подвижника національної ідеї, вимагають неупередженого наукового аналізу, пояснення з українських світоглядних позицій.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Костомаров М. І. Мазепа / М. І. Костомаров / – Київ : «Терра – Книжковий клуб», 2004. – 336 с.
2. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків. Т. 3. – Київ: Наукова думка, 1991. – 557 с.

С. В. Нечипоренко

ПОШУК СЕБЕ ЧЕРЕЗ СУМНІВ (ПРО ЗБІРКУ ЖЕНІ НЕЖИВОГО «БЕСФОРМЕННЫЕ РИФМЫ»)

Книжка молодого російськомовного поета із Закарпаття Жені Неживого – нині журналіста за фахом – створена, коли авторові було 17 р. Вірші характеризує пошук сенсу життя, прагнення досягнути «космос слов», разом із тим – юнацькі хитання, щирість поривань і гостре відчуття дисгармонійності світу. Прикметним є самовизначення: «Я – звук. Я – стих» [1, 8], подекуди масштабність світобачення та бажання дотику, що є лише мрією про нездійсненне («Босиком»). Герой поезій осмислює колообіг життя й заперечує нікчемність людського існування (вірш «Немного осталось»), протестує проти сірості «бетонного

Ада домов» [1, 16], прагне «красочных, светлых равнин, Без многоэтажек, без башен и кранов» [1, 19].

Відчутним є трагізм юнацьких максималістських поривань («Кричу безразлично и тихо, и взглядом Уже затянул громогласно петлю» [1, 30], «... ко лбу поднести пистолет, Ведь игры в опасность так интересны» [1, 34], та все ж переважає рішення утриматися від нерозважного вчинку, «осознать тот момент, что себя потеряя Я никого не согрею...» [1, 19]. Ліричний герой категорично проти невизначеності почуттів («Перемен!»), тотальної самотності взагалі («День молчания близких») й «имитации любви» («Стена»), схиляння перед «идеалом несуществующего», проти «уродства в лазури» (вірш «Анорексия»). Він, навпаки, возвеличує кохану («Я в твоём море – только капля, Ты в моём море – это мир» [1, 27], у якій «пресветлый лик» и «мрамор ногтей». Часто поезії супроводжують своєрідні авторські пояснення (іноді – іноземною), що вказують на місце або час написання, на адресата («девушкам»), розкривають зерно образу.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Неживой Женя. Бесформенные рифмы: Стихотворения.– Ужгород : Гражда, 2010.–60 с.

Н. П. Олійник

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ ПОВІСТІ СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ «ПРОВІДНА НЕДІЛЯ»

«Провідна неділя» Софії Майданської (2006) – це повість про час, людину в ньому, вічні цінності, кохання, складні родинні стосунки, філософська спроба осмислити зв'язки часів, збереження та знецінення і втрату нащадками духовних надбань. Повість має виразно автобіографічний характер, розкриває реальний світ самої письменниці, її розуміння вічності й нашого гіркого сьогодення.

Художня концептосфера твору С.Майданської пов'язана із стародавніми віруваннями – провідною неділею, «Великоднем для померлих», коли люди поминають померлих родичів, а ті чекають їх у цей день. Основу сюжетного розвитку повісті становить історія забороненого кохання Делії та Зиновія – двоюрідних брата і сестри. Спроектваність на давні звичаї українців і розкрит-

тя власне долі героїв визначають хронотопічну організацію твору. Його назва й епіграф («Моїм землякам, буковинцям, і в Україні і не в Україні сущим, присвячую» [1, 3]) конкретизують хронотоп, попередньо інформують читача і про своєрідність проблематики твору, й окреслюють його смислові потенції, і ре-трансляють думку про безцінність свого, рідного простору, єдності родини, роду, незалежно від географічного перебування людини.

Історичний хронотоп, і хронотоп дороги і зустрічі, і буденно-побутовий хронотоп, і символічні хронотопічні маркери «сходяться» в одному, чітко окресленому місці – це цвинтар, де живе й мертве переплітаються, певним чином зміщуються у свідомості, але при цьому незмінно домінує життя. Мертве – статичне, а тут, на цвинтарі, вир людських пристрастей, емоцій, кохання двох, «миттєвої і всепоглинаючої радості» [1, 33–34]. Делія і Зиновій після десятирічної розлуки зустрічаються саме на цвинтарі. У підтексті повісті «Провідна неділя» С.Майданської утверджується думка про нерозривний зв'язок часів, про людину, яка проходить крізь час і може бути щасливою.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Майданська С.Провідна неділя: Повісті / С. Майданська. – К.: Факт, 2007. – 112 с.

Г. А. Онищенко

МЕТОДИ НАВЧАННЯ ОРФОГРАФІЇ В СЕРЕДНІЙ ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

Попри поширення в сучасному світі комп'ютерних технологій, завдяки яким усе більшого значення набуває комп'ютерний набір тексту, а не написання його «від руки», зберігається суспільне значення грамотності, зокрема й орфографічної. Молодь може бути скептично налаштована з цього приводу, але зауважимо хоча б те, що не кожна програма-редактор адекватно виконує функції перевірки орфографії та пунктуації, не говорячи про лексичну й граматичну відповідність тексту нормам, тому навіть у друкованій продукції часто трапляються прикрі помилки. Грамотність усного й, звичайно, письмового мовлення – ознака освіченої, мислячої, свідомої своєї національної й культурної приналежності людини.

Загальновідомо, що основи орфографічної грамотності дорослої людини закладаються, безперечно, ще у шкільному віці, починаючи із молодших класів,

однак головне навантаження припадає на середню школу.

Історично існували два підходи до навчання орфографії: граматичний та антиграматичний. На сьогодні широкого поширення й законодавчого утвердження набув перший із них, який полягає в орієнтації на вироблення спочатку свідомих, заснованих на застосуванні правил, умінь, а далі – автоматичних навичок грамотного письма.

Головними методами навчання орфографії в загальноосвітній середній школі є зв'язний виклад учителя, бесіди, зокрема з проблемних питань, спостереження й аналіз мовних явищ, роботи з підручником, алгоритмування, метод вправ (різні види списування, диктанти). Комбінування методів викладання (слово вчителя, бесіда з проблемного питання, організована у формі обговорення «казки», робота біля дошки, ускладнене списування (картки, підручник, вправи з виправлення помилок) дозволило постійно перемикає увагу учнів на новий тип роботи. Розважальний елемент (казка) створює ігрову, невимушену атмосферу. Потрібно зазначити, що такий прийом доречний лише з учнями молодшої ланки середньої школи, учні 7 – 11 класів через свої вікові особливості, вірогідно, сприймуть спробу організувати «ігрову» роботу в такий спосіб негативно.

Звичайно, учитель української мови за всього бажання не може щодня використовувати інтерактивні й ігрові вправи, мовознавчі казки тощо. Однак уміле комбінування відтворювальних і творчих форм навчання орфографії, залучення наочного матеріалу, проблемні питання забезпечать цікавість уроку й результативність засвоєння матеріалу.

Отже, підвищення загального рівня культури українського народу має початися з досконалого опанування всіх орфографічних, стилістичних, орфоепічних, пунктуаційних тощо тонкощів рідної мови якомога ширшими верствами населення. Вважаємо, що саме це складне й масштабне завдання є кінцевою метою викладання орфографії.

И.В. Острецова

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ КАК СРЕДСТВО ВЕРБАЛИЗАЦИИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ЧЕЛОВЕКА

На современном этапе развития лингвистической науки пристальное внимание ученых привлекает проблема фразеологической номинации и анализ языковых средств выражения понятийных категорий.

Фразеологическая номинация внутреннего (психического) состояния человека значительно обогащает лексический состав языка средствами эмотивно-образного отражения соответствующих внеязыковых реалий, обеспечивая вариативность данных фразеологических единиц. Под номинацией понимается «процесс и результат наименования, при котором языковые элементы соотносятся с обозначаемыми ими объектами» [2, 314]. Исследованию устойчивых образований вообще и фразеологизмов в частности посвящено большое количество работ отечественных и зарубежных лингвистов. Значительный интерес для нашего исследования представляют работы Н.Н. Амосовой, З.Н. Анисимовой, И.Е. Аничковой, Г.И. Арбековой, И.В. Арнольд, Е.Ф. Арсентьевой, Ш. Балли, В.В. Виноградова, В.Г. Гака, А.В. Кунина, Н.М. Курикаловой, О.Б. Латиной, А.И. Смирницкого.

В современной лингвистической науке фразеологические единицы характеризуются как языковая универсалия и являются всесторонне изученным языковым явлением. Однако, несмотря на достаточную разработанность основных понятий английской, украинской и русской фразеологии, существуют многочисленные, часто противоречивые подходы к исследованию проблем структурно-семантической спецификации, способов классификации, а также возможностей перевода ФЕ. Следует отметить, что интерес исследователей к проблемам фразеологии и, в частности, фразеологической номинации эмоционально-психологической жизни человека не ослабевает.

Фразеологические единицы хранят и транслируют из поколения в поколение знания о выработанной в обществе системе обычаев, традиций, законов и обыденных представлений о мире. Все это позволяет ученым говорить о фразеологических единицах как «средствах вербализации тех или иных концептов» [3, 98]. По мнению В. И. Шаховского, эмоции как форма переживания человеком определенного ценностного отношения к явлениям действительности, обозначаемые в семантике фразеологического знака, несут информацию о состоянии внутреннего Я говорящего субъекта, его сознания, психики [5, 121].

Во фразеообразовании огромную роль играет человеческий фактор, так как подавляющее большинство фразеологизмов связано с человеком, с разнообразными сферами его деятельности. Человек стремится наделить присущими ему чертами объекты внешнего мира, в том числе и неодушевленные. Еще Ш. Балли утверждал: «Извечное несовершенство человеческого разума проявляется также и в том, что человек всегда стремится одухотворить все, что его окружает. Он не может представить себе, что природа мертва и бездушна; его

воображение постоянно наделяет жизнью неодушевленные предметы, но это еще не все: человек постоянно приписывает всем предметам внешнего мира черты и стремления, свойственные его личности» [1, 221].

Человек – это, прежде всего, биологическое существо, отличительной чертой которого является способность мыслить, то есть познавать как природу внешнего мира, так и свою собственную сущность. Когнитивная деятельность человека реализуется в его коммуникативных возможностях.

Являясь средством выражения понятийно-образной базы, формирующейся в процессе познавательной деятельности человека, язык становится также орудием передачи эмоций, представляющих собой специфическую форму человеческого отношения к миру. Согласно Г. Х. Шингарову, «под эмоциями часто понимают два рода явлений; с одной стороны, это физиологические реакции, а с другой - те внутренние состояния человеческой психики, которые обычно называют переживаниями» [6, 73]. Двойственная сущность эмоций нашла своё отражение также и на уровне ФЕ, описывающих психическое состояние человека. В процессе коммуникативной деятельности человека мысли и эмоции сливаются. Вне зависимости от культурных различий каждая языковая личность переживает идентичные базовые эмоции, и это объединяет представителей разных культур.

В ходе истории общественного и трудового развития люди научились выделять повторяющиеся понятия и находить для них соответствующие наименования. В обществе человек способен познавать не только предметный мир, но и соотносить свои состояния и желания с внешними обстоятельствами жизни. Поэтому социальная функция личности является главным показателем в описании ее характера [4, 123].

Психоэмоциональному состоянию человека как одной из своеобразных форм отражения объективного мира принадлежит исключительно важная роль в жизни человека, в оценочной мотивации и регуляции его поведения и психической деятельности. Этот факт обуславливает особую активность процессов языковой номинации в области внутренней эмоциональной жизни человека. Фразеологическая номинация вносит свои коррективы в языковое деление данной сферы внеязыковой действительности.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли . – М.: Изд-во иностранной литературы, 1955. — 416 с.

2. Гак В. Г. Языковые преобразования/ В.Г. Гак. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. — 768 с.
3. Добрыднева Е. А. Фразеологические средства и способы вербализации эмоциональных концептов в языке и речи / Е. А. Добрыднева // Проблемы вербализации концептов. — Волгоград, 2003. — Ч. 1. — С. 97–100
4. Кунин А. В. Фразеология современного английского языка: [учеб. пособ.] / А. В. Кунин. — М. : Высш. шк., 1972. — 287 с.
5. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В. И. Шаховский — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. — 192 с.
6. Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как форма отражения действительности / Г.Х. Шингаров - М.: Наука, 1971. — С. 73.

В. В. Падалко

СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Перекладацька інтерпретація літературних творів, поезії вимагає багатьох зусиль, і тим більше це стосується пісень за умови збереження ключових культурних одиниць та символічних понять, рими та ритму.

Пісня, яка була обрана об'єктом перекладу, за характером нагадує народні чи козацькі пісні, хоча і представляє сучасну музику. Наслідуючи давні традиції, сучасні українські пісні несуть світові яскраві, приємні образи, передають красу почуттів та відважний, лицарський характер. Саме тому вони варті особливої уваги з перекладацької точки зору, аби могли існувати у вимірах інших мов. Далі пропонуємо до розгляду спробу перекладу пісні «Козаки» авторства Валентина Момота [1]:

Їхали козаки,	Through the fields and meadows
Їхали по полю,	There were Cossacks riding,
І лунала пісня	With a song of fortune
Про їхню долю.	They were never parting.
Про їхню долю,	With a song of fortune,
Про справжню волю.	Song of precious freedom
Їхали козаки,	Through the fields and

Їхали по полю... (2)
 Їхали козаки
 Та й пісню співали.
 Про те, як любили
 І як воювали

 За рідную землю,
 За батьків і друзів,
 І за спів дівочий,
 Що дзвенить у лузі... (2)

 Ой, у лузі-лузі
 Тая пісня ллється,
 А дівоче серце,
 Як пташина, б'ється...

 Віддала кохання
 Хлопцю молодому,
 Їхали козаки,
 Їхали додому.

 Віддала кохання
 Хлопцю молодому
 Їхали козаки,
 Їхали...

meadows
 Horses they were riding... (2)

 There were Cossacks riding
 And the song were chanting,
 How their hearts were loving
 And forever battling

 For their dear homeland,
 For their friends and dears,
 And for song of maidens
 Flying over meadows... (2)

 Oh, it's over-over
 Grasses ever flying,
 Like a little birdie
 From the heart of loving

 To the young and bravest
 Has she love all given,
 Home were Cossacks riding
 Through the fields and mead-
 ows

 To the young and bravest
 Has she love all given
 Home were Cossacks riding
 Through the fields...

Проводячи аналіз перекладу, варто зазначити, що були збережені всі важливі лінгвокультуреми, які тісно пов'язані з українською ментальністю, психологією, наприклад: *поле, луг* – «through the fields and meadows», *пісня* «song of fortune», *воля* – «precious freedom», *кохання* – «has she love all given», *серце* «from the heart of loving», а також реалія «*козаки*», яка вже має свій еквівалент в англійській мові – «Cossacks». Наголос слів та ритм всієї пісні, який є, власне, ідентичним в перекладі, незважаючи на більшу кількість слів, звичайно задають перші рядки. Саме це і зумовлює зміну порядку перших рядків, і в той же час

дозволяє залишити порядок римування, яке збережене переважно у всьому перекладі. З тією ж метою були замінені й деякі слова: «співали» – «chanting», «дзвонить» – «flying», а характерне для української мови повторення іменників («ой, у лузі-лузі») було замінено прислівником «over-over».

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Момот В. Козаки [Електронний ресурс] / В. Момот. – Режим доступу: <http://www.pisni.org.ua/songs/311222.html>

О. С. Палькевич

РОЛЬ ДОМІНІКА БУУРА В КОДИФІКАЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ XVII СТОРІЧЧЯ

В XVII сторіччі Франція, як відомо, переживає значний етап становлення своєї мови, пов'язаний з її унормуванням, який ми називаємо, слідом за Е. Хаугеном, С. Лопесом та іншими, кодифікацією. Саме в цей період складається найважливіший для подальшого розвитку французької мови концепт – «*bon usage*» («правильного узусу»). Поняття «*bon usage*» пов'язане з іменем К. Ф. Вожля, який в своїх «Зауваженнях до французької мови» (1647) визначив його як мову «найбільш добропорядних людей», тобто «найкращої частини королівського двору», і, проаналізувавши їх манеру говорити, визначив зразкове вживання, яке заклало основи французького ставлення до мови і викликало багато коментарів з боку його сучасників і послідовників, аж до тепер. Серед його сучасників і однодумців значну роль грає Домінік Буур (1628 - 1702), що здійснив значний вплив на таких авторів XVII ст., як Н. Буало та Ж. Расін, і вважається одним з найбільш суворих пуристів свого часу (Ф. Брюно, С. Бранка, В. Ейрс-Беннетт). Цікаво дослідити, чому його так визначають вчені, адже він сам себе ніколи не називав пуристом, а лише послідовником Вожля. Крім того, важливо зрозуміти, чи справді його бачення «*bon usage*» співпадає з баченням Вожля і в чому його цінність як кодифікатора.

Як і К. Ф. Вожля Д. Буур пише «Зауваження» і навіть в двох томах, що виходять з різницею в XVII років під назвами: «Нові зауваження до французької мови» (1675) і «Продовження нових зауважень до французької мови» (1692). Його перші «Зауваження» з'являються через 28 років після публікації Вожля. Цей факт пояснює дещо інший мовний контекст і нові вимоги до коди-

фікатора. Сам Д. Буур вважає своїм завданням актуалізацію ремарок К. Ф. Вожля, які відображали суто синхронний стан мовного розвитку, на основі закладеного попередником принципу «*bon usage*». Але його завдання було «посилене» певними мовними факторами. Ж. Сіуффі наводить три основних моменти:

- затягування публікації словника Французької Академії за участю Вожля (який буде виданий лише в 1694, через 47 років після публікації його «Заважень»);

- поява з 1660 «манірних салонів», які практикували вживання «модних слів»;

- значний розвиток з 1670 літературною справи і, зокрема, перекладів.

Ці фактори, по-перше, впливали на необхідність корекції / зміни авторитетів для встановлення зразкового вживання, а по-друге, вимагали від «цензора» не тільки фіксації кількісно збільшеного узусу, але й відділення того, що йде від моди, тобто «ефемерного» (згідно з Сіуффі) від загального й правильного, яке повинно лишитись в мові. Тому Д. Буур, з одного боку, розширює коло мовців, які надають приклад «*bon usage*» за рахунок письменників і перекладачів творів, написаних, як він каже, «найкращими пір'ями» (а не обмежується лише усним мовленням, як Вожля), а з іншого, досить жорстко відкидає все, що не відповідає «генію мови» («*le génie de la langue*»), який він визначає як якість, яка об'єднує мову з нацією й культурою, де мова виступає як одна з найголовніших основ світосприйняття й ідеології. Він пропонує працювати над сенсом слів, обмежувати їх використання, «полірувати» так, аби кожен термін міг бути «чисто» використаним. Кількість слів для нього є менш важливим показником, ніж багатство, витонченість і складність їх змісту. Саме тому його й вважають досить суворим пуристом. А його манера численних підтверджень «правильного узусу», які він найчастіше вибирає, сидячі з олівцем над тим чи іншим твором, бо, за його словами, його «авторитет не такий великий», як у К. Ф. Вожля, дозволила йому створити певну базу зразків, на які будуть часто посилатись у XVIII столітті.

Отже, підсумовуючи роль Домініка Буура як кодифікатора французької мови, зазначимо, що він підтвердив значимість «вожлясіанського» концепту «*bon usage*», актуалізував його, згідно з новою мовною ситуацією, застосував пуристичний принцип відбору й емпіричний принцип зіставлення доказів вживання, продемонструвавши таким чином, що роль кодифікатора значно ширша, ніж записування прикладів вживання.

ПЕСЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ТЕКСТ КРЕОЛИЗОВАННЫЙ

В данной работе мы считаем целесообразным проанализировать возможность отнесения песенного текста к креолизированным текстам. По определению Ю. А. Сорокина и Е. Ф. Тарасова, это «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [6, 180-181]. В центре внимания современных исследователей, занимающихся изучением креолизованного текста, в первую очередь находится соотношение вербальной и иконической, визуальной знаковых систем, то есть невербальные, графические средства, сопровождающие письменную речь. Как указывает Ю. Е. Плотницкий, визуальный компонент может выполнять в видеоклипе следующие функции: 1) быть фоном для вербального компонента; 2) подчёркивать ключевые мысли вербального компонента, служа чем-то наподобие фрагментарного, некогерентного фона; 3) рассказывать визуальными средствами свою собственную историю, чей смысл, символическое значение или ключевые моменты каким-либо образом связаны с содержанием вербального компонента; 4) служить иллюстрацией (с той или иной степенью приближения) содержания вербального компонента... Чрезвычайная популярность таких креолизированных видов текстов, как кино и видеоклип, позволяют сделать прогноз по поводу того, что, очевидно, будущее – за креолизированными текстами [4].

Изображение и слово в креолизованном тексте не противопоставлены, но и не идентичны друг другу. Между вербальной и изобразительной частями устанавливаются различные корреляции. Е. Е. Анисимова говорит в этой связи об отношениях взаимодополнения и взаимозависимости. В первом случае изображение понятно без слов и может существовать самостоятельно. Вербальный комментарий описывает изображение, дублируя его информацию. Во втором случае изображение зависит от вербального комментария, который определяет его интерпретацию. Без комментария смысл изображения неясен и может быть превратно истолкован [1, 12].

Принципиальное различие в восприятии вербального текста и изображения состоит в том, что для восприятия текста необходимо время, требуются определенные затраты умственных усилий для осознания содержащейся в

нем информации. Изображение, напротив, характеризуется одномоментностью восприятия, способностью мгновенно передать большую часть заложенной в нем информации. Общее восприятие креолизованного текста осуществляется в результате двойного декодирования информации: при извлечении концепта изображения происходит его «наложение» на концепт вербального текста, взаимодействие двух концептов приводит к созданию единого общего концепта креолизованного текста [1]. Таким образом, в аспекте восприятия изображение первично по отношению к вербальному тексту, роль которого часто сводится к выбору одного из возможных означаемых.

В зависимости от характера связи изображения с вербальной частью выделяются три основные группы текстов.

1. Тексты с нулевой креолизацией: изображение не представлено и не имеет значения для организации текста (сюда можно отнести текст стихотворения).

2. Тексты с частичной креолизацией: вербальная часть относительно автономна, независима от изображения, между вербальными и изобразительными компонентами складываются автосемантические отношения. Как правило, изобразительный компонент в данном случае сопровождает вербальную часть и является факультативным элементом в организации текста.

3. Тексты с полной креолизацией: вербальная часть не может существовать автономно, независимо от изобразительной части – между двумя компонентами устанавливаются синсемантические отношения. Вербальная часть в данном случае отсылает к изображению, а изображение выступает в качестве облигаторного элемента текста [6, 15].

Нами было проанализировано 100 современных песенных текстов, которые сопровождаются клипами. Как оказалось, подавляющее большинство этих текстов (83 %), по нашим подсчетам, представляют собой новый, четвертый тип креолизованного текста, не включенный в существующие классификации, где визуальный ряд существует сам по себе и связан с текстом песни на уровне каких-либо глубинных ассоциаций или не связан вообще.

В качестве примера такого вида креолизованного текста назовем песню «Я – река» (исполнитель – Евгения Власова). Прочитаем следующие слова песни:

На одном берегу в пояс рожь...
И светло, будто с новой луною,
На другом берегу твоя ложь,

С моей раненой душою.

Однако в клипе, с которым исполняется эта песня, показан Египет и египетские реалии, отдаленную связь со словами песни можно усмотреть лишь в ассоциации с Нилом как большой реки в Египте.

Еще более «затерянные» ассоциации, вероятно, положены в основу клипа к песне «Маршрутка» (группа IOWA), где есть такие слова:

Это не шутки, мы встретились в маршрутке

Под номером один, едем и молчим.

Он говорит: "Доброе утро", а я не слышу будто;

Он жал мне руку сильно...

Визуальный ряд представляет собой Эйфелеву башню и другие узнаваемые достопримечательности Парижа. Таким образом, песенный текст представляет собой особый специфический креолизированный текст, который мы назовем текстом с параллельной креолизацией.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Анисимова Е. Е. Креолизованные тексты – тексты XXI века? Взаимодействие вербального и паралингвистического в тексте: [уч. пособие]. – Воронеж: ЦЧКИ, 1999. – 148 с.
2. Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук / Ю. В. Доманский. - М., 2006. – 357 с.
3. Кострюк О. С. Из наблюдений над стилистическим обликом современной популярной песни / О. С. Кострюк // Известия ТулГУ. Сер. Язык и литература в мировом сообществе. - Тула: Изд-во ТулГУ, 2006. - Вып. 11. - С. 169–173.
4. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04 / Ю. Е. Плотницкий. - Самара, 2005. - 183 с.
5. Полежаева А. Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект : диссертация ... канд. филол. наук: 10.02.01. - Иваново, 2011. - 213 с.
6. Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Вып. 7. - Тверь, 2003. С. 13–45.

7. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия / [Н. А. Безменова, В. П. Белянин, Н. Н. Богомоллова и др.]. – М. : Наука, 1990. – С. 180–186.

С. А. Панченко

КОНЦЕПТОСФЕРА В РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОМ ДИСКУРСЕ

Концептосферу, по мнению лингвистов, можно рассматривать в двух направлениях: как взгляд извне, т. е. анализ концептосферы в целом как выражения национально-культурной специфики определенного народа, и как взгляд изнутри, попытку проникнуть во внутренний мир представителей разных социальных групп посредством концептов как многомерных образований [3, 171].

Наши наблюдения позволяют выделить 3 основные концептосферы в КВНовском дискурсе: чувства, политика, культура (материальная и духовная). Компоненты указанных концептосфер представлены в таблице 1.

Таблица 1

Концептосферы КВН-дискурса и их компоненты

ЧУВСТВА	ПОЛИТИКА	КУЛЬТУРА	
		Материальная	Духовная
Любовь	Персоналии	Объекты материального производства (автомобиль)	Литература
Ненависть	Политические проблемы прошлого	Еда	Музыка
Презрение	Политические проблемы настоящего	Реклама	Живопись
			Телевидение

Как известно, наиболее распространенные методики исследования концептов включают анализ их понятийной, образной и ценностной составляющей. В данной статье мы сузим область анализа до ценностной и частично образной составляющей, оставив за рамками исследования понятийную сторону, которая, как правило, получает лексикографическое освещение. Проиллюстрируем рядом примеров перечисленные выше концептосферы. Отметим, что диахрониче-

ские наблюдения над текстами КВН-дискурса свидетельствуют о сдвиге внимания от чувств к политике.

Концептосфера «Чувства» может быть проиллюстрирована следующими примерами:

Любовь графини и слуги испортила много крови знатному роду (любовь).

Немного о моей семье. Некоторое время папа не жил с нами, мама говорила, что это потому, что он летчик и сейчас где-то в Башкирии сидит за двойное убийство (чувства мамы близки к ненависти).

А с кем мне, мама, здесь на льдине общаться?? С оленями? Я их презираю! (презрение).

Концептосфера «Политика», по нашим наблюдениям, является наиболее востребованной практически во всех КВН-передачах, что, по-видимому, объясняется всеобщей политизированностью общества в условиях существующего кризиса. Приведем несколько примеров обыгрывания политических персоналий в КВН-дискурсе:

*Ходят слухи, что ФСБ прослушивает телефоны **Кличко** просто, чтобы поржать.*

*Помер мужик. Идет по длинному-длинному коридору. В конце туннеля виднеется свет. Вдруг на пути его стоит **Чубайс**, широко расставив руки. – Ты куда это собрался?! – На тот свет. – Стой! Ты еще за этот не заплатил!*

В равной мере осмеиваются в КВН-дискурсе политические события прошлого и настоящего:

А Иосифу Виссарионовичу, наверное, понравилось бы слово «гиперссылка»» (репрессии прошлого).

Интересный факт. У многих депутатов дети-индиго. Они с 12 лет содержат родителей и дарят им квартиры.

Чем отличаются неприкасаемые Индии и России? В Индии это низший класс, а у нас высший (коррупция в настоящем).

Проблемы материальной культуры в большинстве случаев сводятся к критике качества той или иной продукции:

У жигулей никогда ничего не отваливается, жигули сами отбрасывают то, что считают лишним.

Недавно в Москве открылась фабрика скрипучих кроваток «Мамонтёнок». Скрипучие кровати «Мамонтёнок» – пусть мама услышит, пусть мама придет!

Еда как неотъемлемая часть человеческого бытия не может остаться вне внимания создателей развлекательного дискурса:

Петрович пил только медицинский спирт и закусывал докторской колбасой, но здоровье почему-то становилось все хуже и хуже.

В супермаркете очень экономная женщина так долго выбирала пельмени, что обморозила себе лицо.

И все это материально «благополучие» рекламируется:

Раньше мои волосы были сухие и неподвижные, но теперь после хэд энд шолдерз они мокрые и шевелятся!

Свинину, крольчатину, осятину и медвежатину предоставит вам фирма Винни-Пух и все-все-все.

В области духовной культуры основное внимание привлекает литература, музыка и живопись:

Гарри Поттер напился из лужи и стал обладателем ещё одной палочки, но теперь кишечной.

Научиться исполнять индийские танцы совсем просто: одной рукой вкручиваешь лампочку, другой гладишь собаку.

Недавно был в Италии. Ща пришлю тебе фотку: я в музее рядом с Аполлоном. Который в шортах, это — я.

Исследованный нами материал позволяет сделать **вывод** о том, что в развлекательном дискурсе в концептосферах «Чувства», «Политика», «Культура» побеждает негативная ценностная составляющая. Более смешным оказывается то, что эмоционально окрашено отрицательно.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / [сб. научн. работ / научн. ред. В. Н. Нерознак]. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
2. Воркачев С. Г. Любовь как лингвокультурный концепт : [монография] / Сергей Григорьевич Воркачев. – М. : Гнозис, 2007. – 284 с.
3. Гунина Н. А. Этноспецифические концепты как отражение национального характера / Л. А. Гунина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – № 97. – 2009. – С. 169–175.
4. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Г. Зусман // Вопросы литературы. – Март – апрель 2003. – № 2. – С. 3–29.

5. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Владимир Ильич Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
6. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология / Ин-т народов России; Моск. гос. лингвист. ун-т; Об-во любителей росс. словесности; Под ред. В. П. Нерознака. — М. : Academia, 1997. – С. 280–287.
7. Павиленис Р. И. Понимание речи и философия языка // Новое в зарубежной лингвистике /Р. И. Павиленис. – Вып. ХУІІ. – М. : Прогресс, 1986. – С. 380–388.
8. Павлова А. А. Концептосфера внутрисемейных родословных : дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : 10.02.01 / Павлова Алина Александровна. – Белгород, 2004. – 211 с.
9. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Юрий Сергеевич Степанов – М. : Академический Проект, 2004. – 992 с.
10. Хазагеров Г. Г. Топос vs. концепт: к изучению топосферы культуры / Г. Г. Хазагеров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2008. – № 3. – С. 6–26.

І. В. Пасько

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОГО РОМАНУ В. ЄШКІЛЄВА «ТІНЬ ПОПЕРЕДНИКА»

Роман «Тінь попередника», вийшовши друком 2011 року, досі не став предметом ґрунтовного літературознавчого осмислення. Цей твір, однак, надає багатий матеріал для осмислення актуальних тенденцій у сучасній українській науковій фантастиці. Порівняно з «класичною» українською науковою фантастикою 60-80 рр. ХХ ст. (В. Бережний, О. Бердник та ін.), сповненою щирої, оптимістичної віри в науковий, гуманістичний, творчий потенціал людства, характерним для сучасного етапу розвитку цього жанру є художнє моделювання «похмурого» майбутнього землян у міжзоряному просторі. Роман «Тінь попередника», на нашу думку, є яскравим зразком масової, «формульної» літератури, а саме жанру космоопери. Його специфічними ознаками є розгортання дії в космосі та на інших планетах, поєднання футуристичного й архаїчного антуражів – наприклад, космічних кораблів та поєдинків на мечях, ядерних технологій і феодальної соціальної структури, авторитарної форми державного правління й

імперського устрою з високими досягненнями науки й техніки. У «Тіні попередника» В. Єшкілева наявна більшість зазначених «формул» жанру: необмеженість влади імператора над підданими; панівне становище верстви дворянства й обмежена вертикальна соціальна мобільність для нижчих станів; наявність «таємної служби безпеки», що стежить за порядком в імперії; антигуманні закони; архаїчні традиції рукопашних поєдинків з холодною зброєю; перебування штучних форм життя в рабстві у людей. Крім того, у творі функціонують інші широко розтиражовані штампи «космоопери»: наявність Зоряного Флоту; антигуманна експлуатація клонів; низький рівень життя непривілейованого населення в житлових «куполах» на непридатних для гуманоїдів планетах; потужний розвій нанотехнологій та робототехніки; наявність ворожої раси «рептилоїдів», «ящерів» (це сюжетне кліше давно стало загальником жанру й удостоїлося неодноразового пародіювання); рух опору; таємні угруповання «Знаючих» та «Обраних», що володіють містичними, не-науковими знаннями щодо устрою всесвіту; пошуки колиски розумного життя – попередників людства – за допомогою древніх артефактів. Незважаючи на активні спроби автора «науково» обґрунтувати технологічний складник презентованої футуристичної моделі світу, роман «Тінь попередника» навряд чи можна віднести до «жорсткої», або «твердої», наукової фантастики (термін П.Ш. Міллера), яка спирається на реальні на момент написання твору досягнення природничих і технічних дисциплін. Схематичність образів персонажів в аналізованому творі, свідомо авторська орієнтація на епатування читача описами еротичних сцен, насильства, убивств, тортур, на нашу думку, дозволяє класифікувати «Тінь попередника» як яскравий зразок масової літератури, «космоопери», що наслідує найпопулярніші, найуспішніші комерційно «формули» західного зразка.

Н. Д. Писаренко

ОСОБЛИВОСТІ СЛОВОТВОРУ У ЛАТИНСЬКІЙ МОВІ

Для латинської мови характерні різні форми словоутворення – класичні: суфіксальний (*cella* – клітка, комірка; *cellūla* – клітинка), префіксальний (*scribere* – писати, *praescribere* – надписувати; *praestitare* – стояти, *praestitare* – стояти попереду), але й характерні для латинської мови. У латинських текстах спостерігаємо поєднання самостійних частин мови і службових, таких як:

1) займенник і прийменник: у фразі *omnia mea **me**cum porto* лексема ***me-cum*** складається із двох частин: ***me*** – займенник *я* у Зн.в, ***cum*** – прийменник *з*,

разом перекладаємо *зі мною*. У художніх тестах зустрічаємо подібні – *tecum* з тобою;

2) іменник і сполучник: *ferro ignique* мечем і вогнем (*ferrum*, *i* – залізо; *ignis*, *is* – вогонь; *que* – і). Сполучник *que* приєднували до основного слова з метою утворення мелодійності латинського виразу, речення.

Нерідко у текстах спостерігаємо злиття декількох слів, коли словосполучення стає стійким – *famarerum*, *paterfamilias* та ін.

У ранній період історії Риму вважалося за мету і головну суть життя громадянина – наявність власного дому та дітей, при цьому сімейні відносини не підкорялися закону, а регулювалися традиціями – *famarerum*. Словосполучення *famarerum* являє собою злиття двох іменників (*fama*, *ae* – громадська думка, *перен.* добре ім'я, слава – N.Sing; *res*, *ei* – справа, діло – G.Plur.). Думається, що поєднання слів відбувалося через їх часте вживання громадянами, перехід їх у стійке словосполучення. Воно стало терміном, який вживали переважно у юридичній лексиці. Таким способом було утворено і слово *paterfamilias*.[©]

У римлян голова родини був *paterfamilias* – батько, який мав необмежену владу *patria potestas*, яка була оформлена законодавчо і розповсюджувалася на всіх членів фамілії, дорослих синів та їх сім'ї: *paterfamilias* – батько родини (*pater*, *tris m* – батько – N.Sing; *familia*, *ae f* – сім'я – Acc.Sing.); *patria potestas* – батьківська влада (*potestas*, *atis f* – влада N.Sing; *patrius*, *a*, *um* – батьківський, а, е).

Такі «злиття» слів відбувалися у різні періоди розвитку латинської мови. Наприклад, словосполучення *respublica* набуло злиття уже у післякласичний період розвитку латинської мови. Більш раннє використання цього словосполучення у юридичних текстах – два слова: *res publicae stress populi* – республіка – влада народу. Навіть у середньовічній студентській пісні «*Gaudeamus*» словосполучення написано окремо *vivat et res publica* – хай живе республіка; (*res*, *ei f* – справа, річ; *publicus*, *a*, *um* – громадський, публічний).

Більшість шлюбів у багатьох багатих сім'ях Стародавнього Риму полягало за розрахунком: для продовження роду, для об'єднання володінь, а також для зміцнення політичних союзів. Шлюб для продовження роду називали *Matrimonium* – у склад цього слова входить слово *Mater*, *tris f* – мати, чим і акцентує, що головне у цьому шлюбі бути матір'ю.

Слово *Matrimonium* вживали у деяких стійких словосполученнях, наприклад, *in matrimonium dare*, яке перекладається як *віддати заміж*.

Римське право передбачало дві форми узяття шлюбу: без руки – ***sine manu***) – форма шлюбу, що частково змінила *cum manu* – з рукою. *Cum manu* – (Manus, us f – рука; *cum* – з ; *sine* – без) – означало з рукою/ владою батька, тобто після весілля донька продовжувала підкорятися батьку. *Sine manu* – без влади/ руки батька. Римське право розширило закон щодо влади батька на заміжню доньку, доповнило новим законом *Sine manu*, де батько уже не міг розпоряджатися долею доньки після того, як вона вийшла заміж.

«Злиття» слів у латинській мові (самостійних частин мови чи самостійних із службовими), на наш погляд, пов'язане насамперед із дотриманням законів мелодійності фрази – таких важливих як для давніх римлян, так і для давніх греків, прабатьків риторики.

Після свята родичі для молодят ставали в інших родинних «ролях»: теща – *socrus*, -us; свекір – *socer*, -erim; свекруха – *socrus*, -us.

Весілля (*nuptiae*, arumf, pl, - від лат. *nubere* - кутатися в покривало) могла передувати церемонія заручин (лат. *sponsalia*, від лат. *spondere* - обіцяти), на якій батьки домовлялися про майбутнє весілля. – *in matrimonium dare*

До речі, у латинській мові існувало два слова *наречена*: 1) *sponsa*, aef – заручена, молода, невістка; 2) *nupta*, aef - а) дружина, заміжня жінка; б) наречена. Що ж до слова *наречений*, то у латинській мові теж є два варіанти: *sponsus*, I, m – 1) заручений, наречений, жених; 2) претендент на руку.

Неодружених називали: 1) *viduus*, a, um- нежонатий, вдівець; 2) *caelebs*, itis – нежонатий, одинокий. Існувала подібна назва і для жінки – *vidua*, вдова, незаміжня, покинута. Аналіз лексем, які називають родинні стосунки, показав, що спостерігається певна відповідність їх в латинській мові і в сучасних мовах, наприклад, Mater, мати, мати, mother. У словах Pater, father бачимо чергування глухий \ дзвінкий (P \ f) приголосний, в російській мові спостерігаємо відповідність в розмовній формі тато. Щодо лексем син / син / son і донька / дочка / daughter слід сказати, що тільки в англійській, українській і російській мовах видно певна відповідність. Що стосується латинських слів Filius, i (m), Filia, ae (f), то дані слова використовують у мовленні з тим же значенням спорідненості, наприклад, філія, філія заводу / або дочірнє підприємство. Латинське Nepos, otis (m) (онук (пізніше племінник) зберегло в англійській мові nephew зі значенням племінник. В українських / російських лексемах мачуха / мачуха, вітчім / вітчим спостерігаємо історична освіта: до слів мати / мама, батько / батько дода-

ється історичний суфікс -ч-. Порівняємо: в давньослов'янських мовами, а також в угорському зустрічаємо *mostoha*, в болгарському *маштеха* - мачуха. В англійських словах *stepmother* \ *stepfather* з'являється слово *step* (крок), тобто не рідна мама, «наступна» мама або «наступний» батько.

Т. Є. Пічугіна

СВОЄРІДНІСТЬ ІРОНІЇ У ТРИЛОГІЇ Г. БРОХА «СНОВИДИ»

Трилогія «Сновиди» Г. Броха є спробою художнього осмислення проблем філософії історії, репрезентує «нешасну свідомість» (Г. Маркузе) та світ, що втратив цілісність і метафізичні орієнтири. Автор протиставляє категорії істинності граничну амбівалентність як постійну єдність протиріч. Важливу роль у конституюванні цієї амбівалентності відіграє іронія, форми якої різноманітні: 1. Наслідуючи реалістичні прийоми оповіді (описовість, увага до деталі, удаваний детермінізм), Г. Брох водночас пародіює їх (зачин та фінал «Пазенова»). У «Сновидах» письменник постійно змінює оповідну перспективу, грає з образом автора (то він усезнаючий деміург у дусі Бальзака – таким є зачин «Пазенова», то, здається, що Г. Брох і автор «Розпаду цінностей» – одна особа, то раптом авторство «Розпаду цінностей» і загалом трилогії, приписується Бертрону Мюллеру). 2. Іронічно переосмислюються у трилогії філософські (філософія історії О. Шпенглера, позитивістський принцип верифікації тощо) та ідеологічні системи. Це здійснюється через пародіювання центральних концептів цих філософських систем. 3. Г. Брох здійснює деконструкцію метафізичних ідеалів, передусім ідеться про християнські цінності (мотив жертви, спасіння, провини, спокути, образи Мадонни, Месії). 4. Письменник іронічно переосмислює образи високої культури («Ізенгаймський вітвар» Грюневальда) й класичної літератури («Фауст» Гете, «Дон Кіхот» Сервантеса). Г. Брох деструє романтичну утопію кохання (сюжетні лінії «Бертран – Елізабет», «Пазенов – Елізабет»). Діалог з романтичною традицією є однією з провідних рис романної спадщини письменника: у «Сновидах» спостерігається як наслідування окремих естетичних положень романтизму (наприклад, теорія фрагмента та романтичної іронії), так і пародіювання романтичних образів і мотивів.

ДО ПРОБЛЕМИ РОЗУМІННЯ СТИЛЬОВИХ ДОМІНАНТ

Для визначення поняття стильова домінанта оповіді необхідно з'ясувати наповнення термінів стиль і оповідь. Оповідь – категорія, що визначає логіку послідовності викладу в епічному творі, а термін стиль характеризує його цілісність та зумовлює принципову єдність засобів образотворення. Обидві категорії пов'язані з категорією художності літературного твору. Отже, стиль впливає на добір художніх засобів і прийомів, з яких складається художній текст і котрі систематизуються і структуруються відповідно до авторських концепцій дійсності (представленої картиною світу) та літературного твору (уявлення про ідеальний твір обраного жанру). Завдяки цим двом поняттям можна зробити спробу поглянути на концептуальну цілісність твору, адже завдяки їм у центрі дослідження опиняються як змістові аспекти дослідження (тематика, мотивна структура, фабула), так і категорії поетики (загальні принципи організації сюжету, композиції, художньої мови, зумовлені свідомою настановою на дотримання певних художніх традицій, стильових тенденцій сучасного письменнику літературного процесу, вироблення власної манери письма, мірою слідування жанровим канонам).

Поняття стильової домінанти було введено ОПОЯЗівцями у 20-х роках ХХ ст. Під домінантою твору чи творчості письменника вони розуміли панівний художній засіб, який підпорядковує собі всі інші. Пізніше цей термін вживався нечасто, і лише в 70-х роках ХХ ст. він знову з'являється в літературознавчих працях, здебільшого на означення провідної стильової течії, художнього методу. У 80-х роках ХХ ст. поняття «стильова домінанта твору» широко використовується для аналізу художніх творів. Зокрема, досліджуючи особливості української оповідної прози 50-60 р. ХІХ ст., наголошуючи при цьому на діалектичному зв'язку між світоглядом і стилем митця, Р. Міщук стверджував: «Залежно від того, як об'єктивна дійсність письменника, як його поетичне світобачення орієнтоване до соціальних запитів часу, до естетичного досвіду літератури і фольклору, до вимог певного читача, складається стильова домінанта твору» [1, 185].

М. Моклиця, спираючись на думки К. Юнга про психологічну домінанту, яка визначає поведінку і життєвий вибір кожної людини, стверджує, що, виявляючи приналежність митця до певного стилю, необхідно шукати стильову й психологічну домінанту. Мета науковців – це не «пошук ярликів чи налічок», це пошук домінанти, яка робить творчість цілісною, при цьому дослідниця наголошує: «Нема домінанти – не об'єктивувалась з усією повнотою неповторність особистості, а отже, нема підстав говорити про самодостатній художній світ. Без психологічної домінанти неможливо визначити рівень митця та його місце в літературній ієрархії» [2, 37] .

Якщо оповідь вважати одним із аспектів стильового аналізу, оскільки оповідні особливості твору визначають його стильову специфіку, то тоді *стильова домінанта оповіді* – це основна ознака стилю як принципу органічності компонентів конкретного твору, зумовлена специфікою його оповіді як принципу організованості цих компонентів відповідно до авторської логіки розгортання сюжету, уявлення про ступінь прозорості смислу, бачення ним функціональності й концептуальної наповненості окремих компонентів та їх місця у стратегії стосовно впливу на реципієнта, у донесенні до нього необхідної з погляду автора художньої інформації.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Міщук Р. Українська оповідна проза 50-60 рр. ХІХ ст. / Р. Міщук – К.: Наук. думка, 1978. – 256 с.
2. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична і психологічна / М. Моклиця // Слово і Час. – 2001. – № 1. – С. 32–38.

Л. П. Попко

ДО ПИТАННЯ ПРО ВИДИ НЕОЛОГІЗМІВ

Одним із найбільш ефективних прийомів збагачення мови є неологізація. **Неологізм** – новостворений термін, авторське слово або фраза, що перебуває в процесі входження в загальне використання і ще не включена до державної та загальноновживаної мови. Немає визначених чітких вказівок, доки слід вважати слово неологізмом, але можна вважати: якщо слово уже не відповідає концепту «новий», воно не є неологізмом.

Існує безліч класифікацій неологізмів, одна з яких, побудована професором Пітером Ньюмарком, представлена нижче.

Отож, неологізмами можуть бути:

1. **Новотвори** – тобто повністю нові слова. Вони – рідкість. Так, наприклад, торгові марки повинні бути транскодовані, або подані у варіанті цього бренду для цільової мови (наприклад, Pampers);
2. **Епоніми** – слова, створені нещодавно на основі власних імен, у тому числі винахідників і назв фірм і міст (Nina Ricci, Dolce & Gabbana);
3. **Похідні неологізми** - формуються за допомогою префіксів/суфіксів (misdefine, non-event);
4. **Нові словосполучення** ('urban guerrilla', 'unsocial hours');
5. **Фразові** (іменники або дієслова) – 'trade-off', 'zero-in'.
6. **Акроніми**, які є аббревіатурою, сформованою з перших літер вихідних компонентів у фразі або слові (NATO, laser);
7. **Гібриди**, тобто комбінації двох слів (bionics, sovkhos);
8. **Семантичні неологізми** – слова, у яких нове значення передається формою, наявною в мові (sophisticated, gay);
9. **Абревіація** (скорочена форма слова) – (bus, metro);
10. **Інтернаціоналізми** – слова-запозичення, які наявні в декількох мовах з таким самим або принаймні схожим сенсом і етимологією (Internet);
11. **Псевдо-неологізми**, в яких загальне слово замінює спеціальне: coffee (ім.) – людина, на яку хтось покашляв.
12. **Неологізми**, створені з існуючих морфем (byte/bite, quark).

У будь-якому разі нове слово з'являється для позначення нового, не існуючого до певного моменту поняття.

О. В. Родный

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ КОМИЧЕСКОГО В РУССКОЙ СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII В.

Комическое в русской смеховой литературе XVII в. связано с особым представлением о смехе, двойная семантика которого отражает, с одной стороны, архаическое происхождение смеха, а с другой – изменение его характера в Средневековье. Особое представление о смехе (прежде всего о смехе, направленном на самих смеющихся) и поэтика изображения мира (главным образом «пародия-перевертывание») в смеховой литературе свидетельствуют о том, что

она теснейшим образом связана с «материнской» народной смеховой культурой и сохраненной в ней особой структурой.

Особенности поэтики комического в смеховой литературе выражаются преимущественно не в сатире, а в «пародии-перевертывании» смеховых произведений XVII в. Сущность «пародии-перевертывания» в смеховой литературе заключается в том, что в ней определенные предметы, явления реального мира заменяются на противоположные, в результате чего создается особая картина мира, образ перевернутого мира. При этом в «пародии-перевертывании» содержится неопределенность противопоставления. Это связано с тем, что хотя принцип «пародии-перевертывания» всегда соблюдается, однако конкретные способы его осуществления разнообразны.

Комическое произведение часто вызывает смех, который может варьироваться от абстрактной улыбки до «полнокровного» смеха, как ответ на значительное разнообразие комических несовпадений, характерных для комедии. Но за чистым комическим призывом может следовать вторая стадия, предлагающая больше комических эффектов и более подходящее прочтение в случае, если читатель узнает многочисленные пародийные аллюзии на другие тексты. Затем может последовать еще одна стадия восприятия, на которой еще большее число комических эффектов обязано своим появлением открытию сатирических отсылок к социальной и моральной внелитературной реальности.

Комическое основано, главным образом, на функции отсылок. Его эффект зависит от нашего знания культурных, социальных или литературных кодов, привычных моделей поведения, доминирующих или традиционных отношений, литературных персонажей, событий или стилей. Комическое творит собственный мир, лишенный утилитарной полезности и не являющийся подражательным или реалистическим; этот мир характеризуется дискурсом комической фантазии и гротеска.

Комическая фантазия, подобно остальным формам комического, основана на оппозиции, на игре нормы и абсурда. Разница в том, что комическая фантазия доводит эти несоответствия до крайности.

Наряду с этим неопределенность «пародии-перевертывания» тесно связана с «энциклопедизмом смеха», содержащимся в смеховой литературе, в произведениях которой предметом комизма является весь мир.

ПЕРСОНОСФЕРА РОМАНУ А. КОКОТЮХИ «ЧЕРВОНІЙ»

Головний герой роману «Червоний» з'являється аж на сотій сторінці, а далі його участь у розвитку сюжету епізодична у першій і третій частині і зовсім символічна у другій. Традиційно літературно-художньому творі другорядним героям приділяється значно менше авторської уваги, але А. Кокотюха сконцентрував проблематику роману на героях, які мають свою особливу точку зору на протистояння руху опору УПА й сталінської машини винищення «незручних» народів. У всіх трьох історіях, представлених у романі фігурує образ Данила Червоного (головного героя), а тих, хто трапляється йому на шляху, ми можемо вважати другорядними персонажами. Вони дуже різняться між собою, залежно від ступеню важливості у розвитку сюжету. Одні з них лише виконують якісь службові функції (Шліхт), інші є «технічними» персонажами (вчителька російської мови), але деяким з них автором відведена дуже важлива роль у розкритті життєвої філософії головного героя (Михайло Середа, Лев Доброхотов, Віктор Гуров).

Роман «Червоний» написаний у вигляді трьох зошитів і від імені трьох другорядних персонажів. Ці троє «акторів другого плану» є безпосередніми учасниками описаних у романі подій (Україна. Волинь, осінь 1947 року, Україна. Волинь, весна 1948 року й Комі АРСР, Воркута, осінь 1948 – весна 1949 року), і розповідачами. Концептуальні засади життєвої позиції другорядних персонажів роману А. Кокотюхи висловлено головним чином у діалогах-роздумах, створених автором у колі «Данило Червоний – другорядний персонаж». Увага автора акцентується на окремих моментах аналізу життєвих позицій героїв, які вступають у відкрите протистояння з Червоним або на їхніх поглядах на дійсність, що суперечать переконанням головного героя. Відстежуючи схему появи персонажів, переконуємося, що в кожному з зошитів мова йде від першої особи.

НОРМА І УЗУС В ДОКУМЕНТНИХ ТЕКСТАХ

Технічні можливості сучасної комунікації значно спрощують і пришвидшують процес ділового спілкування. Якщо в «докомп'ютерну еру», наприклад, очікування відповіді на лист могло тривати місяці, сьогодні фізичні і часові можливості інтернет-комунікації є практично необмеженими. Внаслідок цього спостерігається ціла низка змін у формах і мовних засобах традиційних ділових текстів. Заслугує на дослідницьку увагу аналіз жанроутворюючих рис конкретних типів документних текстів, їх структурно-стилістичних параметрів, нормативності та допустимої стильової варіативності.

Аналіз, наприклад, характеристик та рекомендаційних листів, написаних німецькою мовою, свідчить про те, що в них часто спостерігається порушення загальних особливостей і норм ділового стилю. Традиційні офіційність, точність, чіткість, наявність однозначних формулювань та стандартів форми та змісту — все це поступається впливу інших жанрів і сфер комунікації.

С точки зору композиції у згаданих документах зберігаються основні структурні, інформаційні та аргументативні елементи. Загальна ж стилістика відзначається наступними специфічними рисами: значним порушенням вимоги однозначності формулювань, стислості, лаконічності; свободою авторської імпровізації; певною емоційністю та зменшенням кількості штампів та „канцеляризмів». Не виключається також і використання розмовної лексики. Практика написання підкреслено хвалебних листів та характеристик стримується можливістю для адресата скористуватися сучасними джерелами інформації (телефонним чи електронним) та отримати додаткову інформацію.

Отже спостерігаємо тенденцію до певної розмитості, дифузності окремих жанрів документних текстів, збагачення ділового стилю публіцистичними елементами.

В. Селігей

АМЕРИКАНСЬКА «HER-STORY» У РОМАНАХ Ю ЛІХУА

Творчість Ю Лі-хуа (1931-) складає значущу частину своєрідного чарунку світової літератури, яка визначається як сино-американська література китайсь-

кою мовою. Ці твори, адресовані кількісно незначній китайськомовній діаспорі та потенціальному читачеві з КНР, не надто користуються критико-аналітичною увагою, находячись поза колом уваги англосовітської науки. Китайська наука про літературу зі зрозумілих причин ставиться до цієї творчості з великою обережністю. Зазначена ситуація спричинила вилучення з кругозору читача з КНР роману Ю Ліхуа «Між розставанням й прощанням» (2002), який не згадується ані в періодиці, ані в інтернет-просторі КНР. Між тим у тайваньській критиці цей роман набув славу сучасного сино-американського варіанту «Неофіційної історії конфуціанців», завдячуючи цим порівнянням не скільки гарячому сюжету про стосунки китайських викладачів у американському університеті, а мовному експерименту, який синтезував путунхуа, наративність американської англійської та щільний цитатний зв'язок з китайською класикою. Герої її романів – носії китайської культури інтелектуалів чжиши-фенци, одною з найвиразніших рис якої є наступність у зв'язку з етикою традиційної китайської вченості. Романи Ю Ліхуа про життя китайців в США – це художня лабораторія, в якій простежуються можливості й шляхи формування художнього ідеалу гармонійної китайсько-американської особистості, виробляється унікальна поетика китайсько-американської транскультури, яка дає змогу відтворити шлях від «неукоріненості» до примирення та від заперечення та відчуження до повноцінної, багатогранної гуманістичної китайської людини. Обидва елементи опозиції «китайсько-американськість» розгалужуються у Ю Ліхуа в складні системи, в яких наявні неоднозначні компоненти, зокрема спадщина китайської класики, американськість, тайваньськість, сино-американськість, діаспорність.

Н. М.Семешко

ПРО ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНОЇ КОМПРЕСІЇ В П'ЄСІ О. ВАЙЛЬДА «ІДЕАЛЬНИЙ ЧОЛОВІК»

Специфіка драматургічного твору передбачає зосередженість на людських переживаннях, думках, стосунках. Саме у XVIII-XIX столітті драматурги почали використовувати різноманітні засоби, щоб наблизити діалогічне мовлення в п'єсах до повсякденного мовлення і надати йому, таким чином, більш натурального вигляду. П'єса О. Вайльда «Ідеальний чоловік» (1895) є яскравим прикладом цього феномену. Дослідження діалогічного мовлення багато уваги

приділяють двом протилежним тенденціям в ньому, які пов'язані з конкретними умовами спілкування, а саме компресії і надмірності. В лінгвістичній компресії проявляється принцип економії як процес скорочення структури мовної одиниці без зміни об'єму інформації.

Науковці виділяють три види мовної компресії: синтаксичну, лексико-граматичну, лексичну [2, 50]. Перший вид компресії здійснюється за рахунок опущення в структурі речень надмірних елементів. Засобом реалізації його стає еліпс, комунікативні цілі якого варіюються залежно від типу діалогічної єдності. Це може бути уточнення, підтвердження, нова інформація. Наприклад:

SIR ROBERT CHILTERN: You prefer to be natural?

MRS. CHEVELEY: Sometimes... [3, 610].

За своїми семантико-синтаксичними характеристиками репліки-реакції з еліпсом дуже різноманітні. За структурою вони складаються найчастіше з одного елементу або фрази.

Номінативні односкладні речення мають великий експресивний потенціал. О. Вайльд використовує їх в своїх ремарках на початку п'єси.

Наприклад: Enter Lord Goring. Thirty four, but always says he is younger. A well-bred, expressionless face... A flawless dandy... [3, 599].

Навмисне недомовлення речі в діалозі створює враження повної якості недомовленого, а також небажання договорювати що-небудь неприємне. Графічно це позначається трьома крапками.

Наприклад: Lord Goring: Lady Chiltern, I have sometimes thought that... perhaps you are a little hard in some of your views on life... [3, 622].

Умовчання і близький до нього апозіопезис полягають в емоційному обриві висловлювання, але «при умовчанні репліка персонажу свідомо надає слухачу можливість здогадатися про недомовлене, а при апозіопезисі він дійсно або удавано не може продовжувати від хвилювання або нерішучості» [1, 189].

Наприклад: Lord Goring: [Rising] Lady Chiltern, I will be quite frank with you. Mrs. Cheverly puts a certain construction on that attar and proposes to send it to your husband.

Lady Chiltern: But what construction could she put on it? ... Oh! Not that! If I in-in trouble, and wanting your help, trusting you, propose to come to you... that you way advise me... assist me... Oh! [3,650]. Леді Чілтерн дуже схвилювана, її переповнюють емоції, а тому у неї не вистачає слів.

Зрозуміло, що синтаксичні компресовані конструкції виконують стилістичні функції, оскільки своєю лаконічністю пов'язані зі складом мислення,

який відображається в творі, з характером і особливостями сприйняття персонажу.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Бабкин А. М. Лексикографическая разработка русской фразеологии / А. М. Бабкин. – М., 1964. – 196 с.
2. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке / Е. М. Галкина-Федорук //Сб. статей по языкознанию. – М., 1958. – С. 45-58
3. Collected Works of Oscar Wilde. The plays, the poems, the stories and the essays: Word north Editions, Hertfordshire, 1997. – 650 p.

О. В. Сердюк

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ

Методика комплексного дослідження концептів передбачає інтегрований підхід, який полягає у застосуванні методів аналізу концептів (як кількісних, так і якісних), у використанні методів лінгвосемантики, когнітивної лінгвістики, концептології, лінгвокультурології та дискурсивного аналізу. Існує низка підходів щодо опису концептів, які використовують у своїх дослідженнях науковці. Як зазначає А. П. Мартинюк, «у когнітивній лінгвістиці сформувалося щонайменше сім напрямів аналізу концептів: онтологічний, логічний, лінгвокультурологічний, поетологічний, психолінгвістичний, семантико-психологічний та дискурсивний» [1, 15].

Дослідження концепту включає встановлення мовних засобів вираження концепту; аналіз методів дослідження концептів, серед яких: концептуальний аналіз, дефініційний аналіз як шлях виявлення понятійного субстрату концепту, компонентний аналіз як опис структурної організації значення номінативної лексики концепту, етимологічний аналіз як відображення внутрішньої форми лексики – імені концепту, побудова синонімічного ряду, методика фреймового моделювання, застосування інструментарію теорії когнітивної метафори. Концептуальний аналіз – головний метод логічного аналізу мови й когнітивної лінгвістики, що передбачає моделювання (із застосуванням різних метамов або природної мови) й опис концептів – інформаційних структур свідомості, що є структурованою сукупністю знань про об'єкт концептуалізації, вербальних і

невербальних, набутих шляхом взаємодії різних пізнавальних механізмів [1, 17].

На різних етапах дослідження концептів використовуються такі традиційні методи: метод суцільної вибірки – відбір досліджуваних номінацій, дефініційний та компонентний аналіз залучаються для встановлення базових значень імені концепту, щоб виокремити семи зі значень цієї лексеми; етимологічний аналіз – для встановлення внутрішньої форми імені концепту; контекстуальний аналіз використовується для виявлення мовних засобів репрезентації концепту; структурно-семантичний аналіз застосовується для структурно-семантичної класифікації мовних засобів вираження концепту; кількісний аналіз та компаративний аналіз використовуються для порівняння кількісних співвідношень.

Мовна актуалізація концепту здійснюється за допомогою встановлення сукупності мовних засобів репрезентації конкретного концепту. Пріоритетними серед методик дослідження концептів у сучасній науковій літературі також вважаємо методику фреймового моделювання (М. Мінський, Ч. Філлмор, С. А. Жаботинська) та теорію концептуальної метафори (Дж. Лакофф, М. Джонсон). Побудова фреймової структури дозволяє компактно відобразити інформацію, знання та досвід, асоційовані з досліджуваним концептом.

Отже, застосування названих методів і методик аналізу дозволяє здійснити комплексне дослідження концепту у дискурсі. Методика комплексного аналізу концептів та інтегрованого підходу до їх дослідження дає можливість виявити різноманітні мовні засоби репрезентації концепту, простежити частотність його реалізацій у дискурсі і, як результат, висвітлити особливості змісту і структури концепту.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Мартинюк А. П. Перспективи дискурсивного напрямку дослідження концептів / А. П. Мартинюк // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2009 (б). – № 837. – С. 14–18.

А. В. Тараненко

ХУДОЖНЄ РОЗКРИТТЯ ТЕМИ ПІСЛЯВОЄННОГО ДИТИНСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 70 – 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Важливим набутком письменників 70 – 80-х років ХХ сторіччя є твори, у яких художньо реалізується тема післявоєнного дитинства (повісті «Вогник

далеко в степу» Гр. Тютюнника, «Старий дзвоник» В. Близнеця, «Первінка» М. Вінграновського, роман «Шторм і штиль» Д. Ткача та ін.). У вищезазначених текстах прозаїки презентують маленького героя в непростих обставинах, проте філософічність, екзистенційність проблематики, споконвічні морально-етичні пріоритети залишаються актуальними. Для них важливим є осмислення психології дитини в конкретній ситуації, вираження амбівалентних почуттів, відтворення вчинків тощо. Оповідь у згаданих творах відтінена переважно оптимістичними нотками, зумовленими зверненням авторів до концепту надії на торжество світла, добра, справедливості. Як і у творах воєнної, так і повоєнної тематики, внутрішнє «Я» дитини прозаїки зазвичай «випробували» дорослими проблемами. Безстрашність, ризикованість, відчайдушність, саможертвність логічно анонсують характер внутрішніх рефлексій дитини-індивіда, справжність і природність її поривань.

Автори творів на воєнну / повоєнну тематику, безперечно, і (тут відчувається вплив традицій прози В. Стефаника, М. Коцюбинського, І. Франка та інших) зверталися до проблеми голоду. Вона є проекцією реалістичних буднів тодішнього суспільства, репрезентацією самотнього (сирітського / напівсирітського) існування дитини. Психолог і педагог В. Зеньковський уважав, що усвідомлення дитиною свого сирітства залишає глибокий слід на внутрішньому «Я» особистості «в період першого та другого дитинства» [1, 67], а це орієнтовно вік до 12 (у дівчаток) – 14 (у хлопчиків) років. У такі вікові рамки «вписуються» майже всі герої творів названої вище проблемно-тематичної площини. Недоросла особистість відчуває і внутрішній голод (це й природне бажання поїсти, і нерідко відсутність близької людини, яка б підтримала, зарадила), і зовнішній, що опредмечується в характеристиці героя – через деталі одягу, інтер'єрні акценти тощо. Внутрішній стан голоду унаочнює рефлексії індивіда, що виявляються в зображенні дій, рухів, жестів, міміки тощо. Наприклад, епізоди пошуку Сашком («Мовчун» В. Близнеця) та Миколкою («Первінка» М. Вінграновського) їжі в мишачих норах, вибирання соломинкою черв'яків із сухарів чи доливання Климком склянки молока водою (однойменна повість Гр. Тютюнника). Природними є конкретні деталі у вираженні психологічного стану Яринки («Роман і Яринка» Б. Харчука), яка опікується меншим братиком і тому максимально економить їжу, запропоновану старою жінкою, і Діми («Діти» А. Дімарова), котрий думає про п'ятирічну сестричку Риту. Такі вчинки дітей – прикметна ознака тієї драматичної епохи. Поряд з глибокою акцентуацією на проблемах доби, письменники унаочнювали те людське, природне, генетич-

но «правильне» ставлення один до одного. Психологічно обґрунтовано у їхніх творах поведінку дітей, у яких відчуття голоду настільки сильне, що прогнозує неконтрольовані дії (епізод з оповідання А. Дрофаня «Танці Йоганнеса Брамса», у якому дівчинка вирубує чужі ялинки і продає заради того, аби втамувати відчуття голоду), вияви злості, агресії по відношенню до себе і до тих обставин, у яких опинилася. Такими є порухи голодного, змученого безрезультативними пошуками їжі Сашка Кубенка («Мовчун» В. Близнеця). Багато творів воєнної / повоєнної тематики, психологізація різних проблемних пластів у них, глибина розкриття внутрішнього світу дитини зумовили новий естетично художній рівень літератури для дітей і про дітей.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Зеньковский В. В. Психология детства / В. В. Зеньковский. – М. : Академия, 1996. – 348 с. – (Серия «Философско-психологическая библиотека»).

Л. М. Тетеріна

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ДЖЕРЕЛО КУЛЬТУРНОЇ ІНФОРМАЦІЇ (РОМАН ДЖЕЙН ОСТЕН "ГОРДІСТЬ ТА УПЕРЕДЖЕННЯ")

Художня картина світу є поєднанням об'єктивних і суб'єктивних уявлень про світ. Конкретний текст є відображенням певного авторського бачення, яке опирається на індивідуальну модель світу, що не існує самотійно, а зумовлюється загальною картиною світу.

Суттєвий внесок у вивчення художнього тексту як складного культурно-мовного феномена зробили О. С. Ахманова, І. В. Гюббенет, В. П. Белянін, Ю. Н. Караулов, Ю. А. Карасьов, Л. Н. Мурзин, І. Н. Сафонова, І. Г. Торсуєва, А. С. Штерн та багато інших. Всі дослідники зауважують, що за кожним текстом стоїть мовна особистість, а, оскільки сам зміст поняття мовна особистість переплітається з етнокультурними і національними рисами індивідуальності, картина світу, відображена в художньому тексті, за виразом В.П. Беляніна, є "структуризацією і вербалізацією картини світу автора як особистості".

Треба мати на увазі, що функції художнього тексту багатопланові. Він виступає у якості і основної одиниці комунікації, і засоба збереження і передачі інформації, і форми існування культури, і продукта певної історичної доби і т. ін., що створює основу для множинності описів тексту. Лінгвокультурологічний метод, який використовується у цій роботі, розглядає художній твір в пер-

шу чергу як компонент культури. Основна увага приділяється його національно-культурній приналежності, яка детермінує мову твору і передбачає широке використання екстралінгвістичних даних культурології, історії, соціології, антропології тощо. При вивченні роману Джейн Остен "Гордість та упередження" з усієї сукупності національно-культурних маркерів, виявлених в тексті, нами були виділені дві великі групи: культурно-марковані знаки предметного світу і культурно-марковані знаки не-предметного світу.

Виявлені національно-марковані лексеми (топоніми, антропоніми, реалії побуту, мовленнєві стереотипи, паремії) беруть активну участь у формуванні мовної картини світу британців, виступають ознаками їх життєвого досвіду і акумулюють відомості традиційної культури. Одночасно виявлена роль цих елементів у формуванні індивідуально-авторської мовної картини світу Джейн Остен.

I. B. Тіпер

ОНІРИЧНИЙ ДИСКУРС У ПРОЗІ В. ГАБОРА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «КНИГА ЕКЗОТИЧНИХ СНІВ ТА РЕАЛЬНИХ ПОДІЙ»)

Оніричні картини у творах збірки «Книга екзотичних снів та реальних подій» – це описи снів героїв. Д. Давидов у статті «Нічне мистецтво (сон і фрагментарність прози)» пропонує розмежовувати такі поняття як сновидіння, розповідь про сновидіння та літературний сон [1, 246)]. На противагу сну як такому розповідь про сон є текстом, який може бути дослідженим. Власне літературне сновидіння являє собою текст та, як і розповідь про сновидіння, піддається аналізу.

Відсутність причинно-наслідкового зв'язку між окремими епізодами сновидінь героїв творів збірки «Книга екзотичних снів та реальних подій», невмотивованість переходів від одного образу до іншого, взаємоперетворюваність образів є маркерами «істинності» оніричних картин. Це дозволяє розглядати оніричні картини як описи сновидінь. О. В. Ларіонов та П. О. Ерзяйкін у книзі «Сни та сновидіння» [2, 112] наголошують на значимості кожного символу в сновидіннях, взаємозв'язку образів, що утворюють певні ряди. Одним із основних сновидних образів у новелах збірки В. Габора є образ лісу, що в основному символізує підсвідомість героїв.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Давыдов Д. Ночное искусство (сон и фрагментарность прозы) / Д. Давыдов // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 54. – С. 246–260.
2. Ларионов А. В., Эрзяйкин П. А. Сон и сновидения / А. В. Ларионов, П. А. Эрзяйкин. – Екатеринбург : Изд-во Урал. университета, 1996. – 424 с.

И. И. Турута

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ТЕКСТЫ И СПОСОБЫ ИХ ТРАНСФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ТОРГОВОЙ РЕКЛАМЕ

Торговая реклама, как известно, призвана не только информировать о том или ином товаре или виде предоставляемых услуг, но и побуждать потенциального покупателя приобрести данный товар или воспользоваться определенной услугой. Для этого используются различные вербальные и невербальные средства, направленные на реализацию рекламой воздействующей функции. По утверждению исследователей [7], рекламисты задействуют самые разные языковые средства в рекламных слоганах: фонетические (звуковой повтор), лексические (например, слова с положительной семантикой), словообразовательные (создают окказионализмы на основе наименований рекламируемых товаров), синтаксические (употребляют императивные, эллиптированные конструкции), стилистические (различные тропы, приемы языковой игры).

Среди прочих лексических и стилистических средств, которые часто в рекламных слоганах используются в комплексе, особо выделяются прецедентные тексты (в терминологии В. В. Красных – прецедентные феномены, под которыми понимаются «хорошо известные всем представителям национально-лингво-культурного сообщества (“имеющие сверхличностный характер”); актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане; обращение (апелляция) к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингво-культурного сообщества» [5, 9].

Прецедентные тексты, как и другие языковые средства речевой выразительности, оживляют рекламные слоганы, способствуют усилению их экспрессивности, но они в большей степени направлены на обратную связь со стороны «потребителя» рекламы, т. к. ориентированы на подготовленного читателя, готового включиться в интеллектуальную игру под названием «угадай пословицу, крылатое выражение и т. д.».

В данной статье представим анализ прецедентных текстов в торговой рекламе и способов их трансформации. В современной лингвистике проблема прецедентности рекламных текстов уже получила определенное развитие [6], однако усовершенствование рекламных технологий, постоянное появление новых рекламных текстов побуждает к их исследованию и обобщению полученных результатов.

Изучение свыше ста примеров прецедентных текстов в слоганах рекламы самых разных товаров (продуктов питания, косметики, товаров бытовой техники, лекарственных препаратов и т. д.), а также фирм, предоставляющих различные услуги населению, позволило установить, что только 10% слоганов содержит «готовые» прецедентные тексты, без каких-либо преобразований. Например, «Хлеб всему голова» [2, 249] (реклама торговой марки «Славянские сухарики»), «Орешки Pino – не жизнь, а малина» [8, 234], «Odeon. Всерьез и надолго» [1, 102–103] (в рекламе DVD-плееров “Odeon”). При этом даже нетрансформированные прецедентные тексты включаются в языковую игру, как, например, фразеологическое выражение «Сливки общества» [1, 457], ставшее слоганом рекламы сухих сливок “Completa”, в котором игра реализуется на основе непосредственного названия рекламируемого продукта «сливки» и одноименного компонента устойчивого выражения.

Практически 90% слоганов включают видоизмененные прецедентные тексты, подвергшиеся различной степени трансформации, основной целью которой является максимальное приближение прецедентного текста к содержанию слогана.

Самым простым видом трансформации прецедентных текстов, который является и самым частотным в анализируемой рекламе, можно считать замену в его составе одного компонента. Данным компонентом чаще всего выступает слово, соотносящее прецедентный текст с наименованием рекламируемого товара (из «Держи язык за зубами» [8, 201] в «Держи орех за зубами!» в рекламе украинской торговой марки орехов “Коза Ностра”), однако это может быть и слово, связанное с содержанием рекламы на ассоциативном уровне (например, из «Аппетит приходит во время еды» [9, 26] в «Настроение приходит во время еды» в рекламе майонеза “Слобода”).

Чаще всего единственным компонентом, подвергающимся замене, является существительное (из «Ни дня без строчки» [1, 325] в «Ни дня без супа» в рекламе растворимых супов “Gallina Blanca” или из «Унесенные ветром» [1, 513] в «Унесенные взглядом» в рекламе плазменных панелей и телевизоров

“LG”, “plasma”, “LCD TV”), в том числе и собственное имя (например, трансформация оригинального текста *«Из России с любовью»* [3, 101] в *«Из Норвегии с любовью»* в рекламе норвежской семги “Norge”). Реже замене подвергаются слова других знаменательных частей речи, например, глагол (из *«Мы в ответе за тех, кого приручили»* [9, 379] в слоган сети автозаправок “Фаэтон” *«Мы в ответе за тех, кого заправляем»* или слоган автошколы “Магистраль” *«Мы в ответе за тех, кого научили»*). Но в качестве заменяемого компонента может быть и служебное слово, как, например, в рекламном слогане торговой марки морепродуктов “Угощение от боцмана” *«От тех, кто в море»* (оригинал *«За тех, кто в море»* [9, 219]).

«Подстраивание» прецедентного текста к рекламному тексту путем замены компонента в ряде случаев приводит к смене его частеречной принадлежности (например, вместо субстантива «солнце» в *«Пусть всегда будет солнце»* [1, 415] используется адverbатив «вкусно» в слогане кондитерской фабрики “Махаон” *«Пусть всегда будет вкусно!»* или осуществляется замена междометия «марш» в спортивной команде *«На старт! Внимание! Марш!»* на созвучное название рекламируемого продукта в слогане-названии программы развития, осуществляемой производителем шоколадных батончиков “MARS” *«На старт! Внимание! MARS!»*).

Частичная замена компонентного состава (а это может быть не один, а два и три компонента) часто сопровождается изменением их грамматических характеристик. К таким преобразованиям относится изменение формы числа (например, в крылатом выражении *«В здоровом теле – здоровый дух»* [1, 76] при его трансформации в рекламный слоган жевательной резинки “Orbit Professional White” *«В здоровых деснах – здоровые зубы»*) или родовой принадлежности (из *«Человек создан для счастья, как птица для полета»* в слоган праздничной (к 8 Марта) рекламы автомобиля “Volvo” *«Ты создана для счастья, как Volvo для тебя»*, где замена обобщенно-отвлеченного слова «человек» на личное местоимение «ты» способствует усилению личностного начала и, соответственно, воздействующей функции рекламы), или формы глагола (из *«Десять дней, которые потрясли мир»* [1, 140] в слоган сезона скидок сети универсамов «Фамилия» *«15 дней, которые потрясут гардероб!»*).

К структурным трансформациям прецедентных текстов относится в первую очередь их усечение (сокращение) и расширение. Однако структурная трансформация прецедентного текста в чистом виде – довольно редкое явление в рекламе. Например, расширение лозунга *«Миру – мир»* в рекламе мороженого

фирмы “Чистая линия” *«Миру – мир! Всем – пломбир!»*. Что же касается сокращения, то оно в основном сопровождается (хоть и незначительной) трансформацией, как, например, в рекламном слогане автомобиля “MERCEDES-BENZ GLA” *«Мятежный. Просит бури»*, сконструированном из строчки стихов М. Ю. Лермонтова *«А он, мятежный, просит бури»*. И именно использованный прием парцелляции выигрышно подчеркивает отличительные свойства рекламируемого автомобиля.

Чаще всего прецедентные тексты претерпевают сложную трансформацию, в результате которой оригинальный текст максимально приспосабливается к содержанию рекламы. К таким трансформациям прецедентного текста относится изменение его компонентного состава (одного или нескольких компонентов) и структурной организации (типа предложения, сокращения или расширения оригинала). Варианты данных преобразований могут быть самые разные, при этом более сложным может быть или видоизменение компонентного состава оригинального текста, или его структуры.

Примером замены одного компонента и усечения оригинального текста является слоган рекламы транспортной компании “Ямщикъ” *«Ехать подано!»* (сравни: *«Кушать подано, садитесь жрать, пожалуйста»* [3, 181]).

Понятно, что в каждом конкретном случае особенности трансформации прецедентного текста связаны с решением разных задач, но в последнем примере усечение вызвано как экономией языковых средств, так и причинами эстетического характера.

При создании рекламного слогана в прецедентном тексте может заменяться два компонента и существенно видоизменяться структура (тип предложения, его эмоциональная окраска), как, например, в крылатом выражении *«Плох тот солдат, который не мечтает быть генералом»* [1, 374], трансформированном в слоган рекламы кондиционеров “Tadiran” *«Какой кондиционер не мечтает стать Тадираном!»*.

Особый интерес представляют видоизменения прецедентных текстов, в результате которых происходит не только замена компонентов, но и смена утвердительной конструкции на отрицательную или наоборот, что приводит к полному изменению первоначального смысла. Например: в рекламном слогане компании “Автопрокат 63”, занимающейся прокатом лимузинов и машин, *«Наши лимузины – роскошь, а не средство передвижения»* не сразу узнается литературная цитата *«Автомобиль – не роскошь, а средство передвижения»* [1,

21], но это еще больше должно стимулировать пользователей к расшифровке первоначального текста.

Определенным стимулом к интеллектуальной работе «потребителя» рекламы является и такой слоган, как «*Не каждый сыр заслуживает право кататься в таком масле*» из рекламы сливочного масла “LURPAK”, в котором прецедентный текст «*Кататься, как сыр в масле*» [8, 294] не «лежит на поверхности», а должен восстанавливаться по частям.

Рассмотренные способы изменения прецедентных текстов в составе рекламных слоганов не исчерпывают всех моделей трансформации, но свидетельствуют об активности данного приема в системе вербальных средств воздействия на потребителя и подтверждают мысль Е. А. Земской, высказанной еще 20 лет тому назад и остающейся актуальной сейчас, что «игра с цитатами разного рода... – излюбленное средство выразительности в современном языке» [4, 30].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Берков В. П. Большой словарь крылатых слов русского языка / В. П. Берков, В. М. Мокиенко, С. Г. Шулешкова – М. : Русские словари, Астрель, АСТ. – 2000. – 624 с.
2. Даль В. И. Пословицы русского народа : Сборник в 2-х т. / В. И. Даль. – Т.2. – М. : Художественная литература, 1984. – 399 с.
3. Дядечко Л. П. Новое в русской и украинской речи : Крылатые слова – крилаті слова (материалы для словаря) : Учебное пособие / Л. П. Дядечко. – К. : Видавничий дім «Комп'ютерпрес», 2001. – Ч. 2. – 199 с.
4. Земская Е. А. Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества / Е. А. Земская // Вопросы языкознания. – 1996. – № 3. – С. 3–31.
5. Красных В. В. Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований / В. В. Красных // Язык, сознание, коммуникация : Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М. : Филология, 1997. – Вып.2. – С. 5–12.
6. Постнова Т. Е. Прецедентные тексты в печатной рекламе (лингвокультурологический аспект) : дис... канд. культурол. наук : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Т. Е. Постнова. – М., 2002. – 189 с.
7. Рябкова Н. И. Языковые особенности современной рекламы / Н. И. Рябкова // Коммуникативные стратегии XXI века. – СПб : СПбГУСЭ, 2009. – С. 73–81.

8. Фразеологический словарь русского литературного языка : В 2 т / Сост. А. И. Федоров. – Т. 1. – М. : Цитадель, 1997. – 391.
9. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / автор-сост. Вадим Серов. – М. : Локид-Пресс, 2003. – 739 с. – Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/encSlov/>

К. В. Устименко

СИНОНІМІЯ У РОЗМОВНОМУ СТИЛІ ІСПАНСЬКОЇ МОВИ

Питання синонімії посідає одне з важливих місць у дослідженні розмовного стилю іспанської мови. Як відомо, міське аргі та молодіжний сленг (*cheli*) є головними постачальниками нових лексичних одиниць для словника іспанського розмовного мовлення. Їхньою лексичною базою, у свою чергу, є мова ромів (*caló*), що розповсюджена на території Піренейського півострова. Аргі та молодіжний сленг є джерелом запозичення експресивно забарвлених лексичних одиниць сучасної розмовної іспанської мови. Поступово з розмовної мови до розмовного стилю іспанської мови проникають жаргонізми та арготизми та закріплюються в ній, займаючи у синонімічних рядах перші (з точки зору експресивно-оцінної виразності) позиції. У результаті тривалого вживання експресивності таких лексичних одиниць поступово стирається, наближаючись до нульової позначки.

Потреби в додаткових експресивно забарвлених лексичних одиницях, що наново виникають, задовольняються розмовною мовою за рахунок залучення нових жаргонізмів. Ці жаргонізми, в свою чергу, займають своє місце в синонімічних рядах стилістично забарвлених класів слів розмовного мовлення. Так, загальна тенденція розмовної лексики до емоційно-оцінної і конкретно-чуттєвої експресії породжує виникнення синонімічних рядів в середині розмовного стилю. Наявність синонімічного ряду і його довжина безпосередньо пов'язані з тією кількістю емоцій, які цей предмет, явище здатне викликати або викликає у індивідуума. Наведемо приклади таких синонімічних рядів, організованих для зручності згідно з лексико-семантичним критерієм в великі класи слів:

- зовнішній вигляд людини та її фізичні дані: нейтральне значення - *ese hombre tiene una apariencia sospechosa* – розмовне значення *ese hombre tiene una facha sospechosa*, нейтральне значення - *ella tiene mala apariencia* – розмовне значення *ella tiene mala catadura*; нейтральне значення - *era un médico muy hermoso* – розмовне значення *era un médico muy majo*, нейтральне значення - *los*

chicos son hermosos – розмовне значення *los chicos son monos*; нейтральне значення - *es fea, pero tiene buen tipo* – розмовне значення *es feúca, pero tiene buen tipo*, нейтральне значення - *un hombre muy feo* – розмовне значення *un hombre muy feúcho* [1].

- характер людини, її морально-етична характеристика: нейтральне значення - *su abuelo es un poco tosco*, – розмовне значення *su abuelo es un poco zulú*, нейтральне значення - *sus amigos dicen que es bastante tosca* – розмовне значення *sus amigos dicen que es bastante macarra*; нейтральне значення - *su niñera fue una mentirosa terrible* – розмовне значення *su niñera fue una trolera terrible*.

- розумова діяльність людини: нейтральне значення - *esta señora está un poco loca* – розмовне значення *esta señora está un poco locatis*, нейтральне значення - *este señor está loco por tu hermana* – розмовне значення *este señor está chalado por tu hermana*.

- фізичні та емоційні стани людини: нейтральне значення - *el deportista estaba cansado* – розмовне значення *el deportista estaba hecho polvo*, нейтральне значення - *estoy cansado de la caminata* – розмовне значення *estoy molido de la caminata*; нейтральне значення - *la gente suele enfadarse* – розмовне значення *la gente suele cabrearse* [2].

Отже, для розмовного стилю іспанської мови є розповсюдженим вибудовування довгих синонімічних рядів, що пов'язане із загальною настановою розмовного стилю мовлення на передачу конкретно-чуттєвої експресії і суб'єктивної оцінки. Досліджений нами матеріал демонструє, що найдовші синонімічні ряди утворюють сигніфікати тих об'єктів і понять, яким надається найбільшого значення у відповідному культурному співтоваристві, а саме тим, що викликають більшу емоційну забарвленість.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Diccionario Manual de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española / red. de C. Planas Vilafranca, C. Morales Ruiz. D. Moran Pérez [et alli]. – Barcelona : LARROUSSE EDITORIAL (VOX), 2007. – 800 p.
2. Diccionario de la Lengua Española (DRAE). 22 ed. – Madrid : Espasa Libros, S. L. U., 2001. – 2448 p.

ВЕРБАЛЬНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРА ЧЕЛОВЕКА ВО ФРАЗЕОЛОГИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Во фразеологии русского языка получили отражение многие черты характера человека, например: щедрость, храбрость, простодушие, доброта, хитрость и др. Наличие или отсутствие этих качеств зависит от уровня образования человека, жизненного опыта, материального благополучия и т.д. [2, 114].

Например, такое качество как «болтливость» в русском менталитете ассоциируется с длинным языком, с пустословием, неумением остановиться – *пустозвонить, птичий лепет, язык без костей, держать язык за зубами, баба и чёрта переговорит, вёдра без дня меж соседями пробежали* [4, 68].

Качество «трусость» во фразеологии ассоциируют с образом зайца – *заячья душа, заячий хвост, труслив как заяц*.

Качество «ворчливость» сравнивают с посудой – *загудел как старый самовар, щерблёная тарелка*.

Качество «жадность» напрямую связана с богатством – *и сам не ам и другому не дам, сколько не дай – как в пропасть, руки загребущие*.

Духовный мир человека раскрывают такие семантические поля как ум, эмоции, воля, память.

Об уме фразеология говорит как о чём-то ценном, что дано всем, но не каждым ним умеет пользоваться – *умная голова дураку дана; обладая факелом знаний, дайте другим зажечь от него светильники, дураку по пояс, а умный сухим пройдёт*. Наличие или отсутствие ума ассоциируется, непосредственно, с головой и мозгом, как органами интеллектуальной деятельности – *шёлков клуб, да семь дыр вокруг, дурная голова ногам покоя не даёт*.

Оппозиция «трудяга - бездельник» опирается на национальные реалии, отражающие уклад жизни народа. Например: *плотники без топоров срубили горенку без углов* (загадка о глиняном горшке); *бить баклуши; сидеть сложа руки; плевать в потолок; валять дурака*.

К группе интеллектуально-речевой деятельности входят интегральные семы «знать – не знать», «говорить-молчать», «понимать – не понимать», «хвалить-ругать». Характеристика мыслительных процессов ассоциируется с органами частями тела (мозг, голова, глаза, уши), и с понятиями которые относятся

к непосредственной интеллектуальной деятельности человека (разум, сознание, понятие, мысль). Например: *мои воюжи до небес достают, а вокруг себя не могут* (о глазах); *соловушка, спой за каменной стеной* (о языке за зубами), *пораскинуть мозгами; ум за разум заходит; ума не приложить; уму непостижимо*.

Группа «социальные отношения» строится с точки зрения этических и моральных норм на оппозиции «хорошо-плохо» [3, 47].

Чаще во фразеологии находит отражение «плохое отношение» простого народа к богатым и имеющим власть. Например: *сытый голодному не товарищ; конь тощий — хозяин скупой; ножик тупой, а хозяин скупой*. О бедном человеке говорят также с отрицательной коннотацией: *как церковная мышь; в кармане — вошь на аркане; ветер в карманах гуляет, финансы поют романсы*. Но при этом встречаем: *бедность — не порок*. Это связано с тем, что в менталитете русского народа, *человек-личность* должен быть, прежде всего, богатым духовно, умственно, а уж потом — материально [5, 194].

Фразеологизмы — это уникальный материал для изучения языковой картины мира, поскольку, как ни какие другие единицы, обладают насколько выраженными национально-специфическими характеристиками и общенациональными представлениями человека об окружающей действительности [1, 26].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Касьянова Л. Заимствование концептов как релевантный фактор обновления концептосферы языка / Л. Касьянова. — Киров, 2006. — С. 26.
2. Леонтьев А. Язык, речь, речевая деятельность / А. Леонтьев. — М.: Просвещение, 1969 г. — С. 114.
3. Лурия А. Р. Язык и сознание / А. Р. Лурия. — М., 2007. — С. 47.
4. Осгуд Ч.Э. Психоллингвистика / Ч.Э. Осгуд. — США, 1956. — С. 68.
5. Попова З. Стернин И. Очерки по когнитивной лингвистике / Попова З., Стернин И. — Воронеж: Истоки, 2001. — С. 194.

Н. А. Черниш

ТЕМИ ТА ОБРАЗИ ПОЕЗІЇ ХАНЬ ЯНЬ (寒烟)[©]

Китай — це країна, де література, як і раніше, займає важливу частину духовного життя людини. Сьогодні пишуть багато та по-новому, нові теми і літературні форми вимагають свого опису й вивчення.

Хань Янь – лауреат літературної премії «Ци Лу», премії за кращі вірші 2007 року «Антологія поезії», поетичної премії «Юй Лу» та ін. У 2014 році отримала «Поетичну премію Хайцзи». Деякі її вірші перекладалися англійською, французькою, іспанською та іншими мовами. У цей час вона є автором збірок «Луна й лінія перетинання» і «Місяць на захід». Її вірші ввійшли в збірки «Торжество нової поезії ХХ століття» і «30 років сучасної авангардної поезії – колекція й родовід». Хань Янь публікується в різних літературних журналах, у тому числі і в американському журналі «World Literature Today». Друзі поетеси називають її людиною, для якої вірою служить поезія. В інтернеті можна знайти кілька невеликих статей про її творчість (Ван Сяолу, Чжао Линьюнь, Лю Гуантао 刘广涛), а також декілька інтерв'ю. Ван Сяолу у своїх замітках про Хань Янь пише, що її поезія приносить натхнення, має лікувальну дію, що навіть й утішає. Таким віршам цілком довіряєш. Хань Янь називають «китайська Марина Цветаєва». У переломний момент життя, по визнанню Хань Янь, їй допомогла вистояти російська поезія срібного віку. «Повороти долі» однієї людини, цілого народу або певної епохи стають предметом роздумів поета, вона скаже: «поет – це той, чий голос боліє за всесвіт» (诗人是为世界喊疼的人), біль – головне слово в її поезії, про це пише китайський вчений Лю Гуантао (刘广涛). Щоб отримати загальну картину літературних процесів у Китаї, необхідно мати уявлення про творчість окремих яскравих представників сучасної поезії.

О. В. Шаф

ЖАНР МОЛИТВИ В ЛІРИЦІ: ПСИХОАНАЛІТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Психоемоційна й смислова «аура» молитви в українській ліриці зумовлена гендерною специфікою едипового досвіду, зокрема ставленням до батька. У психоаналізі зафіксовано лібідозний потяг дівчинки до батька та ворожість, заздрість до нього хлопчика [1, 316 – 317], що в художній творчості наснажують рефлексію Бога як батьківського аналога. У фемінінній поетикальній стратегії цієї рефлексії акцентуються мотиви Божого захисту, турботи, віри в Його піклування, актуалізується лібідозне ставлення до батька (як у рядках: «Простягни мене, Боже, на своїй ласкавій долоні / пташці небесній...» (Г. Паламарчук), «Воля Твоя безмежна / І благодать Твоя... (Г. Тарасюк)). Фемінінну техніку письма увиразнюють а) присвійні займенники типу «мій», що асоціативно означають інтимно-родинний зв'язок ліричного Я з Богом; б) означення Бога як до-

брого, благосного, ласкавого. Змістовою домінантою молитви є звернення до Бога з проханням про допомогу, про захист, про прощення, що експлікують «фемінінну» позицію ліричного Я як слабкого й залежного. Прохання в Бога сили достойно пройти життєве випробування, як у поезіях Ю. Липи («Дай тверде, і спокійне, й послухне словами Твоїм – «я», / Щоб однако приймати і малість, і велич від долі»), В. Стуса («Дай мені, Боже, чесного шляху, / Дай мені, Боже, гордого лику!»), презентують маскулінну позицію ліричного Я, орієнтовану на активне самоутвердження у світі, випробування сили й мужності, отже, характерні для маскулінної техніки письма.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Фрейд З. Лекція 21. Развитие либидо и сексуальная организация // Собр. соч. в 10-ти т. / под общ. ред. М. Аграчевой и др. – М.: ООО «Фирма СТД», 2006. – Т.1. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл. – С. 303 – 321.

М.Ю. Шевченко

РЕФЕРЕНЦІЙНІ ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ КОЛЬОРОНАЗВ У ІТАЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Мовне вираження хроматичних показників становило об'єкт лінгвістичних студій таких науковців, як Ю. Д. Апресян, А. Вежбицька, А. Фрумкіна, В. Ф. Старко, Н. Б. Бахіліна, О. А. Шеховцова та інших. Їх цікавили насамперед лексико-семантичні, семантико-стилістичні, ономасіологічні, культурологічні аспекти кольоропозначень.

Зазвичай основною одиницею кольоропозначень визначається базисний (основний спектральний) колірний термін, кількість універсальних базисних колірних термінів обмежується спектром [1; 3]. Вчені спираються на стандартні зразки кольорів, що беруться із таблиці Альфреда Манселла, колориметрична система якої визначається трьома значеннями – тоном (відтінком), значенням (яскравістю) та хромою (насиченістю).

У лінгвістичній традиції прийнято вважати колір семантичною універсалією, тобто тим, що відбивається в мовних системах усіх природних мов. Але не всі лінгвісти поділяють цю думку. Як вважає В. Ф. Старко [2], колір не є мовно-когнітивною універсалією, натомість універсальними є мовні візуальні дескриптори. Вважається, що і на побутовому і на нейронному рівні колір є неса-

мостійною категорією. Він зазвичай невідокремлений у сприйнятті від свого оточення, зокрема носія. Велика кількість назв кольорів побудована на предметах-еталонах – в італійській мові це такі відносні колоративи як *blu fiordaliso* (волошковий), *celeste* (небесний), *paglierino/color paglia* (солом'яний). Такі еталони називають прототипами, або референтними взірцями [2, 297]. Візуальні дескриптори відсилають до елементів мовного оточення, які можуть різнитися у мовах, але поширеною є референція до сонця, вогню, неба, рослинності, землі, снігу. Дослідження А. Вежбицької показало, що вибір еталонів залежить від культури й мови і має визначальний вплив на формування системи кольороназв у мові.

Принцип кольороназивання за референтними прототипами є дуже поширеним. Як зазначає А. Вежбицька, уподібнення до еталону є основним семантичним механізмом опису візуальних вражень [4]. Прототипи можуть бути вербалізовані експліцитно в назвах кольорів – ,наприклад, *color albicocca* (абрикосовий), а можуть мати лише імпліцитний зв'язок із колоративом – *verde Caraibi* (синьозелений).

В італійській мові нами було виділено такі групи референтних прототипів.

Елементи рослинності – *verde salvia* (зелений, кольору шавлії), *verde pino* (кольору сосни), *oliva* (оливковий), *menta* (м'ятний), *foresta* (зелений лісовий), *pervinca* (блакитний, барвінковий), *eliotropio* (соняшниковий).

Фрукти/овочі – *color ciliegia* (вишневий), *vinaccia* (кольору виноградних віджимків), *lampone* (малиновий), *testa di moro* (шовковичний), *fragola* (полуничний), *pera* (кольору груші), *prugna* (сливовий), *limone* (лимонний), *anguria* (арбузний), *viola melanzana* (баклажановий), *asparago* (кольору спаржі).

Інгредієнти страв, напоїв – *chartreuse* (жовто-зелений, як одноіменний французький лікер), *color panna, crema* (вершковий), *caramellato* (карамельний), *cioccolato* (шоколадний), *miele* (медовий), *zafferano* (яскраво-жовтий, шафрановий), *senape* (гірчичний).

Живність – *sammello* (кольору верблюжої шерсті), *pettirosso* (кольору пташки малиновки), *salmone* (лососевий), *grigio topo* (сірий мишиний), *blu alice* (блакитний, кольору анчоусів).

Елементи природи – *fiume viola* (блакитний річковий з відтінком бузкового), *rosa conchiglia* (біло-рожевий, кольору мушлі), *color sabbia* (пісочний), *tronco* (кольору деревної кори).

Мінерали, природні барвники – smeraldo (смарагдовий), antracite (сіро-свинцевий), verde malachite (малахітовий), turchese (бірюзовий), terra di Siena (кольору жовтої охри), seppia (кольору сепії).

Метали – поряд із традиційними для більшості мов кольоративами з референтним елементом металів bronzo (бронзовий), oro (золотий), argente (срібний), існує кольористична лексика, що через назви металів вказує на тонкі нюанси кольору: bianco di titanio (світло-рожево-білий), bianco di zinco (світло-рожево-жовтий), ottone (кольору латуні).

Кольоративи та їхні прототипи перебувають у взаємно багатозначних зв'язках. Один дескриптор може бути залучений до кількох кольоропозначень, а вживання однієї такої назви спиратися на різні прототипи.

Отже, оточуючий світ створює нескінченну низку референтів, що відсилають думку адресата до різних форм буття. Колірна номінація набуває символічності і супроводжується «розшаруванням» денотата [2]: окрім власне кольору у межах денотативної сфери кольороназивання опиняється нескінченний ряд паралельних означуваних. Це означає, що лексичні одиниці сугестії кольорового образу можуть контекстуально розширювати свій семантичний об'єм за рахунок чинника довкілля. Італійська мова використовує надзвичайно широке коло додаткових референтів на позначення кольорів і найменших нюансів колірних відтінків.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Мішеніна Т. Мовні засоби відтворення світлотного контрасту в художньому моделюванні імпресіоністичної реальності (на прикладі українського письма) // Лінгвостилістичні студії. — 2015. — Вип. 3. — С. 102—109.
2. Старко В.Ф. Категоризація кольору: між універсалізмом та релятивізмом / В.Ф. Старко // Studia linguistica. — 2013. — Вип. 7. — С. 295—301.
3. Яворська Г.М. Мовні концепти кольору (до проблеми категоризації) / Г.М. Яворська // Мовознавство. — 1999. — № 2—3. — С. 42—45.
4. Wierzbicka A. The semantics of colour: A new paradigm / A. Wierzbicka // Progress in Colour Studies. — Amsterdam, 2006. — P. 1—24.

Ю. О. Шепель

ЩОДО ПИТАННЯ ПОСТАНОВИ БЛИЗЬКОСТІ ЛЕКСИЧНИХ ЗНАЧЕНЬ СЛІВ (ПОЛІСЕМІЯ ТА ОМОНІМІЯ)

Поширена в усіх умовах багатозначність слова може кваліфікуватись як один із універсальних засобів мови. Вона не тільки об'єктивно можлива, але є

необхідною відзнакою мови, що обумовлюється саме сутністю її (мови) матеріального устрою, а також біологічними передумовами мислення людини.

Щодо питання про гомогенність багатозначності в мовознавчій літературі спостерігається двійчасте відношення:

- у зв'язку з труднощами, пов'язаними з додатковим розподілом багатозначності, наголошують на неприпустимість або несуттєвість можливо існуючої диференціації поодиноких видів багатозначності — полісемії та омонімії;
- не зважаючи на певні труднощі, проводиться (проте не послідовно) додатковий розподіл багатозначності на полісемію й омонімію.

Заперечення наявності полісемії є твердженням того, що будь-яка семантична різниця за умови тотожності звукової оболонки слова являє собою випадок омонімії. Так, наприклад, *man* — «чоловік» та *man* — «людина» повинні бути при такому підході визнаються різними словами — омонімами. Морфологічний склад і будова одиниць *man*₁ і *man*₂ є тотожними, а різниця між ними розуміється як чисто смислова, лексико-семантична.

Отже у практичному плані часто-густо виникають різного роду ускладнення щодо визначення ступеня співвідношення / зв'язку ЛСВ похідних слів, які співпадають за написанням або звучанням. Тобто, з'являється потреба з'ясувати, як провести межу між полісемією та омонімією, пор:

*beam*_n — обертання та *beam*_n — промінь;

*blind*_n — штора та *blind*_{adj} — сліпий;

*watch*_v — спостерігати та *watch*_n — годинник;

*revolution*_n — обертання та *revolution*_n — революція та ін.

Логічним буде запитати, чи сумісні у цих слів зазначені значення? Іншими словами, чи тут має місце дезінтеграція семантичної структури слова або слово залишається таки у цих випадках тотожним собі?

Зазначу, що проблема розмежування ЛСВ і омонімів, які постають із одного семантичного центру, залишається і до тепер одним з найскладніших і невирішених завдань сучасної лінгвістики. Розв'язання цього питання вкрай важливе для лексикографії, де на практиці стикаєшся з труднощами опису багатозначного слова як одного знака або як двох чи більше знаків, тобто омонімів (І. С. Тишлер, Д. М. Шмельов, І. М. Мільгоор, М. І. Супрун, Б. Г. Горбань, П. А. Соболева, Г. С. Кличков, Н. А. Кузьменко, М. Л. Вотінцева та ін.).

Суттєва відзнака існуючих підходів щодо цієї проблеми спостерігається в тому, що семантична близькість чи дезінтеграція значень тлумачиться як дис-

кретне протиставлення: до уваги не беруться різні ступені зв'язаності значень та різні ступені утворення омонімів. Питання ускладнюється також тим, що традиційні методи — критерій віддаленості значень слова, словотвірний критерій, наявність у слів різних синонімів, система сполучуваності слова — не зумовлюють підсумкових результатів.

На мій погляд, вирішити це питання можна лише шляхом поєднання усіх методів.

Полісемія спирається на взаємозалежність значень лексеми: усі її значення ґрунтуються на загальному стрижневому значенні. Однак, не усі значення зберігаються однаковою мірою та впливають на вживання лексеми й її словотвірні зв'язки. Це призводить до того, що багатозначне слово розпадається на низку слів, які мають лише спільну загальну звукову форму (оболонку).

На відміну від полісемії, омонімія постає на основі спільності тільки звукової форми: значення слів-омонімів не мають спільного семантичного стрижня. Як полісемія, так й омонімія, з точки зору історичної семантики та системи мови, відбивають різні ступені розвитку багатозначності слова, яка є одним із шляхів появи омонімів. За цих умов омоніми утворюються у мові частіше за все через дезінтеграцію полісемії.

Омоніми характеризуються тим, що вони співвідносяться з будь-яким явищем дійсності незалежно один від одного. Між ними не існує ніякого асоціативного поняттєвого та семантичного зв'язку, який є властивим різним значенням багатозначних слів. Про складність розмежування та чіткого, послідовного визначення цих явищ свідчить також сучасна лексикографічна практика. Так, існує чимало слів, які в одному словнику подаються як багатозначні, а в іншому (або інших) розглядаються як омонімічні слова. Це свідчить, перш за все, про складність проблеми розмежування полісемії та омонімії, а іноді про не досить послідовний підхід до розв'язання цього питання.

Для розмежування полісемії та омонімії належить використовувати якомога більше порівняльних даних, які дозволяють виявити ознаки, що переважають: збіжні над різними або навпаки — різні над збіжними.

У лінгвістичній літературі представлено декілька таких шляхів:

- підстановка синонімів до кожного з омонімів або до усіх значень полісеманта;

- зіставлення між собою підібраних синонімів. Якщо вони виявляються семантично близькими один до одного, то йдеться про багатозначне слово, якщо ні — про омоніми;

- зіставлення словоформ, підбір споріднених (спільнокореневих) слів, тобто виявлення їхніх дериваційних зв'язків. Якщо словоформи є однаковими або тотожними, якщо присутні споріднені слова, які за типом утворення є тотожними, а між ними існує семантична близькість, то можна говорити про явище полісемії;

- наведення етимологічних відомостей про слова;

- зіставлення перекладу англійських термінів-омонімів з еквівалентами перекладу на рідну мову;

- визначення тематичної приналежності слова та виявлення типових моделей лексичного поєднання (мікроконтекст), а також семантики усього контексту в цілому (макроконтекст). Встановлення специфіки поєднання слів. Характеристика синтаксичних можливостей слів дозволяє відзначити їхню семантичну різницю у формуванні більш складних (аніж синтагма) синтаксичних конструкцій з цими словами.

Однак, наріжними ознаками для етапів аналізу (зіставлення синонімічних заміन, підбір словоформ, встановлення дериваційних зв'язків, переклад на інші мови, визначення межі лексичного поєднання та порівняння синтаксичної будови макротекстів) є все ж таки семантичні ознаки. Саме вони повинні бути визнані основними у процесі розмежування полісемії та омонімії.

Досить неоднозначно в лінгвістиці вирішується питання про співвідношення полісемії та омонімії в їх відношенні до контексту, до якого зазвичай апелюють для демаркації явищ полісемії та омонімії.

На цей час у лінгвістиці визначено чотири підходи щодо розв'язання цього питання. Коротко зупинюся на них.

Відповідно до позиції (1) слово зберігає багатозначність поза контекстом. У контексті оточення багатозначного слова усуває цю багатозначність шляхом актуалізації одного зі значень і наступної її конкретизації (В. В. Виноградов, Р. А. Будагов, О. О. Реформатський та ін.).

Вчені, які відстоюють позиції (2), вважають, що багатозначність слова утворюється саме контекстом, а будь-яке вживане слово вже відбиває його значення (О. О. Потебня, Л. В. Щерба, О. Ф. Єфремов, В. М. Марков та ін.).

Х. Вейнрайх, С. Хейс, С. Хаягава та інші дослідники стверджують, що поза контекстом слово взагалі немає значення (позиція 3). Така точка зору багатьма сучасними лінгвістами визнається вкрай жорсткою.

Компромісним варіантом виглядає позиція (4), що належить польському лінгвістові Л. Комінчу. Він стверджує, що розбіжність у поглядах лінгвістів на контекст являється наслідком недиференційованого підходу до плану синхронії. Відповідно до концепції Л. Комінча [1], в діяхронічному плані контекст і концепція є середовищем «породження» нових значень, а в синхронному плані в контексті значення виступають альтернативно завдяки його селекційній функції.

Взагалі, можна сказати, що проблема спільного значення слова в сучасній лінгвістиці переросла з проблеми приватної у проблему загальнолінгвістичну, що пов'язана в свою чергу з проблемою багатозначності та контексту.

Отже, причина розбіжності у поглядах лінгвістів обумовлюється різницею у їхніх філософсько-лінгвістичних поглядах: з одного боку визнання об'єктивного існування слова і мови, а з другого, — їхньої абсолютної релятивності.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Коминч Л. О сопоставительном изучении лексико-семантической сочетаемости / Л. Коминч // Potsdamer Forschungen, Reihe A, Heft 76, Potsdam, 1986. — С. 95-115.

Е. В. Шкурко

ОБРАЗОВАНИЕ ИМЕННЫХ КОНСТРУКЦИЙ НА ОСНОВЕ ПЕРЕРАЗЛОЖЕНИЯ СИНТАКСИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В ГЛАГОЛЬНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЯХ

В современном русском языке активно развивается три вида словосочетаний, которые строятся посредством соединения имени с предложной формой:

1. Беспредложное словосочетание с родительным падежом – предложное словосочетание: *помощь государства – помощь от государства, место строительства – место для строительства (под строительство)* и т. п. Образуются подобные конструкции от глагольных словосочетаний: *получить помощь государства (от государства), определить место строительства (для строительства, под строительство)*.

2. Беспредложное словосочетание с дательным падежом – предложное словосочетание. Конструкции типа *задание заводу, претензии работникам полиции* и др. являются следствием переразложения связей в глагольных словосочетаниях, строящихся на базе двойного сильного беспредложного управления: *дать задание заводу, высказать претензии работникам полиции* и т. д. Подобные словосочетания могут образовывать пары с предложными словосочетаниями: *задание для завода, претензии к работникам полиции*.

3. Предложное словосочетание – предложное словосочетание: *вещи на комиссионную продажу – вещи для комиссионной продажи, участки для строительства – участки под строительство* и т. д. Такие конструкции также образуются от сложных глагольных сочетаний: *принимать вещи на комиссионную продажу, выделять участки под строительство* и т. п.

Новые именные конструкции, появляющиеся в результате переразложения связей в сложных глагольных словосочетаниях, обогащают и усложняют систему словосочетаний, стимулируя появление новых рядов.

О. В. Шкурко

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ПИСЬМА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ МОВ

У вишах України, навчаючи іноземних громадян української та російської мов, навички письма формують на підготовчих факультетах. Чимало труднощів зазвичай виникає в іноземців на початковому етапі навчання. Це спричинено відмінністю в написанні друкованих та прописних літер (наприклад, українські літери г – ɣ, т – т та інші), а також в написанні букв, наявних в рідної та іноземних мовах (укр. л, н, п – англ. l, n, p), невідповідністю в мовах звуків і букв (укр. х, ш – англ. kh, shch), наявністю в рідної та іноземних мовах однакових по зображенню букв, що передають різні звуки (укр. т, р – англ. t, p). Також виникають складнощі під час оволодіння орфографічними навичками, пов'язані з невідповідністю, яка наявна між звучанням слова і можливими способами його графічного зображення. Наприклад, процес грамотного письма російською мовою спричиняє в іноземних студентів великі труднощі, оскільки в мові наявні такі фонетичні явища, як редукція голосних (*окно* – [а]кно, *восемь* – вос[и]мь), оглушення та одзвінчення приголосних (*хлеб* – хле[n], *вокзал* – в[аг]зал), невимовні приголосні (*здравствуйте, солнце*). Подолати ці труднощі

можна тільки шляхом багаторазового повторення і закріплення навичок графічно і орфографічно правильного письма.

При навчанні української та російської мов як іноземних письму відводять роль сполучної ланки між говорінням, читанням і аудіюванням. Такий комплексний розвиток всіх видів мовленнєвої діяльності на початковому етапі навчання створює передумови для формування усного та писемного мовлення на наступних рівнях, де студентів навчають написання конспектів, анотацій, рефератів, проектних і курсових робіт в контексті майбутньої професійної діяльності.

T. V. Aksiutina

WASHBACK AND IMPACT IN LANGUAGE TESTING

It has long been asserted, in a wide range of contexts, that tests exert a powerful influence on language learners who are preparing to take these exams, and on the teachers who try to help them prepare. One common assumption is that teachers will be influenced by the knowledge that their students are planning to take a certain test and will adapt their teaching methodology and lesson content to reflect the test demands. The term '*backwash*' has been used to refer to the way a test affects teaching materials and classroom management, although within the applied linguistics and language testing community the term '*washback*' is more widely used today. *Washback* is generally perceived as being either negative (harmful) or positive (beneficial) [1, 185]. Negative washback is said to occur when a test content or format is based on a narrow definition of language ability, and so constrains the teaching/learning context. Davies offer the following illustration: 'If, for example, the skill of writing is tested only by multiple choice items then there is great pressure to practise such items rather than to practise the skill of writing itself' [2, 267]. Positive washback is said to result when a testing procedure encourages 'good' teaching practice; for example, an oral proficiency test is introduced in the expectation that it will promote the teaching of speaking skills.²⁴

The past ten years have seen a growing awareness that testing can have consequences beyond just the classroom. Tests and test results have a significant impact on the career or life chances of individual test takers (e.g. access to educational/employment opportunities). They also impact on educational systems, and on society more widely: for example, test results are used to make decisions about school

curriculum planning, immigration policy, or professional registration for doctors; and the growth of a test may lead publishers and institutions to produce test preparation materials and run test preparation courses. The term ‘impact’ is generally used to describe these consequences of tests. Some language testers consider washback as one dimension of impact, describing effects on the educational context; others see washback and impact as separate concepts relating respectively to ‘micro’ and ‘macro’ effects within society. Most testers locate both concepts within the theoretical notion of ‘consequential validity’ in which the social consequences of testing are part of a broader, unified concept of test validity. Consequential validity (along with related themes of fairness and ethics) has been extensively discussed among language testers in recent years. Most testers now acknowledge that washback and impact are highly complex phenomena; some take a stronger view derived from critical theory in which language testing is characterized as the exercise of power by one party over another.

Assertions about the nature, extent, and direction (positive/negative) of impact in language testing have often been based on assumptions rather than on empirical evidence. Alderson and Wall argued the need for empirical investigation and were among the first to develop appropriate research hypotheses. Since then, language testers have developed various instruments for measuring washback and impact, and evaluating the degree to which they may be considered positive or negative. Empirical findings from washback and impact studies are now being reported at conferences and published in the literature.

Interest in this important area for teachers, learners, and other stakeholders will undoubtedly grow as tests - especially high stakes tests - are used more widely at regional, national, and international level, and as the consequences of test use - especially the valid and ethical use of test results - come under greater scrutiny in the public domain.

REFERENCES

1. Alderson J. C., Wall D. (1993). Does washback exist? / J. C. Alderson., D. Wall // *Applied Linguistics*. - 1993. – No. 14(2). – P. 115-129.
2. Bailey K. M. Working for washback: A review of the washback concept in language testing / K. M. Bailey // *Language Testing*. – Princeton: New Jersey, 1996. - No. 13(3). – P. 257-279.

CLIL IN THE CONTEXT OF MULTILINGUAL EDUCATION

The continuing growth of individuals and communities that use three or more languages has led many researchers to investigate multilingualism and multilingual acquisition. Identifying the extent to which an individual should be proficient in each of their languages is essential for understanding which goals are attainable in multilingual education and in the process of acquiring a multilingual competence.

Moreover, acquisition of multilingual competence has become one of the key demands of the higher education; this is a competence that a competitive specialist should possess. However, there comes a question how a person can acquire a multilingual competence if the system of education has never presupposed that.

One of the answers to this question is through **CLIL** that is **Content and Language Integrated Learning**. CLIL is usually thought to play an increasingly important part in language education, both as a feature of foreign language teaching and learning, and as an element of bi- and multilingualism. As students develop their language competences, they are able to deal with more complex topics, so teaching material needs to offer learners an interesting and challenging subject matter.

It is worth mentioning that CLIL is generally thought to be a “dual-focused approach” that gives equal attention to language and content; it is an educational approach where curricular content is taught through the medium of a foreign language.

CLIL has been identified as very important by the European Commission because it can provide effective opportunities for students to use their new language skills. It opens doors to languages for a broader range of learners, nurturing self-confidence in learners and those who have not responded well to formal language instruction in general education. It provides exposure to the language without requiring extra time in the curriculum.

It is worth mentioning that there are many evidences that CLIL shares some features with other types of bi- and multilingual education, such as content-based instruction and immersion education. Generally speaking, researchers point out several features typical of CLIL programs worldwide, particularly in Europe:

- CLIL is about using a foreign language or a lingua franca, not a second language, which means that the language of instruction is one that students will mainly encounter in the classroom;
- English is considered to be the dominant CLIL language that reflects the fact that a command of English as an additional language is increasingly regarded as a key literacy feature worldwide;
- CLIL implies that teachers are normally nonnative speakers of the target language;
- CLIL lessons are usually timetabled as content lessons (literature, history etc.) while the target language normally continues as a subject in its own right in the shape of foreign language lessons taught by language specialists;
- CLIL could be interpreted as a foreign language enrichment measure packaged into content teaching.

Traditionally, researchers tend to view multilingual competences as the sum of discrete monolingual competences. At present, however, there are some other points of view presupposing that multilingual competence does not entail a native level of proficiency in each language. Multilingual speakers use different languages for different contexts and purposes, and they are highly unlikely to have equivalent levels of proficiency in all the languages they possess.

To sum up, it is worth mentioning that in an attempt to identify the linguistic capacity of multilinguals, the researchers agree that multilingual competence involves using several languages appropriately and effectively for communication in oral and written language, and CLIL is an effective way that helps the students to acquire and develop a multilingual competence.

A. G. Bilova

SIEGFRIED SASSON AS INNOVATOR IN ENGLISH MODERNISTIC POETRY (ON THE EXAMPLE OF “THEY”)

Siegfried Sassoon was one of the brightest representatives of English “trench” poets. His war experience helped him overcome the fallacious romantic attitude to war. The poem consists of two verses expressing two ways of looking at war, one, that it is morally and practically justifiable, and the other, that is futile waste. The first verse expresses the Bishop’s views. The second verse expresses the views of the soldiers. The style and choice of words emphasize the difference in their views: the Bishop is pompous and bombastic. His use of *boys* is patronizing, *leading attacks on Anti-Christ* and *challenging death* sounds glorious and worthy. The soldiers express

themselves in a much more down-to-earth manner. Siegfried Sassoon democratized his poems: he was one of the first poets to introduce colloquialisms and jargonisms (“*stone blind*”, the word “*syphilitic*”) which were not peculiar to the poetry in general and to the Georgian poetry in particular. Such innovations as pauses in the middle of the line, not stable and abrupt division of words, expressing the Bishop’s uncertainty («*When the boys come back/They will not be the same*», «*for they’ll have fought/In a just cause*», «*you’ll not find/A chap who’s served that hasn’t found some change*»), helped Sassoon show his little sympathy with the views expressed by the Bishop who represents the Establishment. The poet scorns the nation that can send its men off to die, he considers war to be political cruel slaughter. Siegfried Sassoon’s innovation lies in the fact that his poems are full of horrifying truth about war, of human suffering («*George lost both his legs; and Bill’s stone blind*», «*Poor Jim’s shot through the lungs*», «*Bert’s gone syphilitic*»). Uncovered realism of his anti-war poems greatly influenced the development of English modernistic poetry.

L. O. Glukhova

SOME PECULIARITIES OF THE FRAME *FINANCIAL* ACTIVITY IN MODERN ENGLISH EDUCATIONAL DISCOURSE

The modern system of higher education is a very dynamic field. It is constantly developing, changing and transforming. That may be explained by various factors, including an attempt to unify and harmonize the European Higher Education Area and implement the Bologna process components into the academic process of higher educational institutions. Besides, the process of globalization that characterizes not only the modern sphere of higher education, but also all the other branches of social life, also plays its part here. Moreover, it influences the general conception of higher education management and the system of management of every particular higher educational institution as well.

The branch of science that investigates the peculiarities and principles of running the system of education as a whole and every educational institution in particular, defines the functions and qualities of a modern manager is called *educational management*. A number of studies within the branches of pedagogics, psychology and management are concerned with researching this new sphere of scientific knowledge.

It should be emphasized that *educational management* is not only a lexical unit verbalizing the process of running an educational institution in Modern English; it is

* Glukhova L. O., 2017

a concept having a ramose semantic structure and including different images, associations and processes connected with the process of running an educational institution.

It should be emphasized that *educational management* is not only a lexical unit verbalizing the process of running an educational institution in Modern English; it is a concept having a ramose semantic structure and including different images, associations and processes connected with the process of running an educational institution.

One of the components of this concept is the frame FINANCIAL ACTIVITY.

The factual material of the research contains 725 lexical units verbalizing the frame FINANCIAL ACTIVITY in Modern English singled out from brochures and official web-sites of 50 leading higher educational institutions (25 HEIs of Great Britain and 25 HEIs of the USA) within the 10-year period (2005-2015).

A thorough analysis of the factual material allows us to state that the means of verbalization of this slot are identical in both varieties of the English language: British and American.

The lexical units representing this frame in Modern English are peculiar not only to the sphere of education. The majority of lexical units verbalizing this slot refer to the general vocabulary of English and are used in other specific spheres of the English language having a common seme *finance*. In other words, the central notion of this slot is *financial activity*. The analysis of the dictionary definitions of lexical units verbalizing this slot has shown that their semantic structure and content fully correspond to their dictionary definitions. Within the sphere of education they acquire only one additional conceptual feature – *in the sphere of education*.

It is worth mentioning that the leaflets and official web-sites of the selected HEIs have such a branch as *financial reporting*. The notion *annual reporting* is verbalised by the following linguistic means: *annual budget*, *annual costs*, *annual expenditures*, *annual expenses*, *annual funding*, *annual operating plan* etc. All these means have a common seme – *annual report*.

Thus, the frame FINANCIAL ACTIVITY is verbalized in Modern English by a great number of linguistic means. In the process of the investigation it has been identified that all the lexical units verbalizing the frame in British and American varieties of Modern English refer to the general vocabulary of the English language, not the special one. The only specific cognitive feature that they have is *the sphere of education*.

The prospects of further research are seen in defining the cognitive and linguistic features of some other frames composing the structure of the concept EDUCATIONAL MANAGEMENT in the Modern English language.

LITERATURA EN CLASE DE IDIOMAS: ANÁLISIS RETROSPECTIVO

La literatura siempre ha estado presente en el aula de las lenguas extranjeras, pero su papel, su importancia, las peculiaridades de su aprovechamiento, igual que las de su desaprovechamiento, varían considerablemente dependiendo del enfoque metodológico empleado en distintas épocas a lo largo de la historia. Como bien señala Albaladejo García, «para analizar las causas por las que los textos literarios quedan muchas veces al margen de los planes de estudios de las lenguas extranjeras es necesario hacer un resumen retrospectivo del uso de la literatura como instrumento didáctico dentro del marco de diferentes métodos de enseñanza de idiomas» [1, 3].

Si nos remontamos al siglo XIX, vemos que la literatura ocupa un lugar exclusivo dentro del llamado método tradicional, también conocido como método de gramática y traducción. Se crea un modelo de aprendizaje basado exclusivamente en la lectura de las obras clásicas consideradas canónicas cuyo único objetivo era leerlas y traducirlas desde la lengua meta a la lengua materna del estudiante. Esta tendencia se debía en gran medida a que la posibilidad de establecer interacciones comunicativas con la lengua que se aprende no se consideraba como el propósito principal del aprendizaje, es decir, la lengua se estudiaba para cultivar el espíritu y ejercitar el intelecto, a través del conocimiento de las estructuras lingüísticas para leer autores clásicos en su lengua original. Paradojicamente, el texto literario constituía el principio y el fin del aprendizaje aunque no se tratase de enseñar literatura como tal.

En la primera parte del siglo XX cambia del objetivo principal del aprendizaje de idiomas extranjeros lo que lleva a la aparición de una nueva corriente metodológica: el estructuralismo. Dentro del estructuralismo la lengua es considerada como conjunto de estructuras ordenadas de forma jerárquica por lo que se le da prioridad a la lengua oral y al desarrollo de las destrezas orales. Como consecuencia, la literatura se percibe como un modelo alejado de los usos cotidianos y deja de ser considerada un referente lingüístico. Los textos literarios quedan excluidos y reemplazados por textos creados expresamente para la enseñanza de idiomas. Sin embargo, como afirma María Sequero Ventura, «estos textos que se creaban, que normalmente eran diálogos, presentaban usos lingüísticos que escasamente se correspondían con la realidad» [2, 19], por lo que en raras

ocasiones los estudiantes podían ponerlos en práctica en las situaciones de comunicación real. Desde el estructuralismo, la literatura era considerada innecesaria ya reflejaba un uso lingüístico complejo y de escasa rentabilidad oral comunicativa.

La situación de la literatura se empeora todavía más con la llegada del método comunicativo. A partir de entonces el énfasis recae totalmente en la lengua hablada y en la adquisición de la denominada competencia comunicativa por parte del alumno. El enfoque hacia los aspectos comunicativos del lenguaje del nuevo modelo provoca un marcado rechazo hacia la literatura. El marcado carácter utilitario del método comunicativo de los años 80 favorece la exclusión de todo aquello que no tenga un propósito práctico y la lengua literaria se considera como una norma alejada de las expresiones utilizadas en la comunicación diaria. Por consiguiente, el texto literario queda relegado a un segundo plano y se usa exclusivamente para el aprendizaje y asimilación de aspectos relacionados con la cultura en los niveles avanzados.

Solo con la llegada del enfoque por tareas empieza el proceso de recuperación de la literatura como herramienta didáctica en el aula de lenguas extranjeras. Con la práctica de la negociación de sentido se logra el objetivo de integrar textos literarios, aunque de forma desigual y asistemática, y no en los niveles iniciales de aprendizaje. Después de más de medio siglo de abandono la literatura poco a poco deja de ser considerada como un impedimento para la adquisición del idioma y empieza a formar parte de los planes de enseñanza.

BIBLIOGRAFÍA:

1. Albaladejo García, M. D. Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica. Режим доступа: <http://marcoele.com/como-llevar-la-literatura-al-aula-de-ele-de-la-teoria-a-la-practica>
2. Ventura Jorge, M. S. El texto literario en el aula de ELE: Estado de la cuestión / María Sequiero Ventura Jorge. – Madrid: AEA, 2014. – 84 p.

S. I. Halazdra

QUELLE METHODE D'APPRENTISSAGE CHOISIR

Beaucoup de méthodes pédagogiques nous sont présentées aujourd'hui et elles s'appuient sur quelques idées intéressantes, mais prétendent résoudre, à elles seules, la plupart des problèmes.

En parlant couramment des modèles pédagogiques, des styles pédagogiques, des profils pédagogiques, on les qualifie généralement comme les apprentissages par

transmission de connaissances; les apprentissages par imitation ; les apprentissages par actions téléguidées ; les apprentissages passant par la recherche et l'expérience.

Généralement on nomme les pédagogies de transmission des savoirs comme traditionnelles. Par exemple, les étudiants travaillent beaucoup en réalisant des exercices et le rôles des enseignants consistent à préparer et commenter les activités de ceux qui apprennent. Il existe les savants qui comptent que cela empêche les élèves de se construire leurs propres savoirs, cela freine aussi le développement de la personne qui va acquérir ces savoirs. D'une certaine manière, la transmission des connaissances n'induit pas le savoir mais la docilité et le besoin de dépendance.

Il faut dire que lorsqu'on veut fournir à un ensemble de personnes une somme d'éléments dans un temps limité, cette forme de pédagogie peut être satisfaisante. Et on aurait tort de considérer qu'un étudiant est automatiquement passif quand il écoute. En effet, un cours magistral peut le placer en état de recherche s'il ne se contente pas de suivre. Il semble donc important de faire précéder un cours magistral d'une situation qui étonne, qui fasse émerger un questionnement, qui incite à élaborer une problématique. On compte qu'en réalité, toute l'énergie que les étudiants veulent bien dépenser passe dans les tentatives faites pour deviner ce que l'enseignant veut leur faire dire, et non à construire un savoir quelconque.

La pédagogie d'imitation est assez mal considérée. Il est vrai que suivre méticuleusement un mode d'emploi ne favorise pas une appropriation en profondeur de beaucoup de connaissances. Pourtant, il faut tenter de faire quelque chose «à la manière de», en se mettant en situation de se poser et de résoudre un ensemble de problèmes apparaissant à une véritable situation de recherche. Pour les étudiants cela peut être les tâches à réaliser une vidéo, écrire un reportage «pareil à» etc.

Quant à l'apprentissage par actions téléguidées, il s'agit d'atteindre un objectif terminal en le découpant en une grande quantité d'unités qui devront se suivre. Il faut que l'enseignant analyse dans le détail l'ensemble des étapes qui sont à la base de l'objectif général à atteindre. Dans ce cas, on considère qu'en fin de parcours, ceux qui auront suivi toutes les étapes maîtriseront le processus dans son ensemble. Cet aspect interactif est, évidemment, très intéressant, il présente l'avantage de motiver les apprenants. Il permet d'être plus libre et plus accessible. On compte que cette méthode peut être plus valable pour certaine formation de savoir-faire de base.

Les apprentissages passant par la recherche et l'expérience mettent l'étudiant en situation de chercher, d'inventer et de découvrir plus ou moins librement les réponses aux questions qu'il se pose. On peut demander aux étudiants d'analyser des situations simples puis, par comparaison, de mettre en relation un ensemble d'éléments abordés

isolément. En effet, l'enseignant doit aider l'étudiant à se construire leurs propres savoirs en le plaçant dans la situation la plus propice pour qu'il puisse lui-même apprendre.

Se préparer à aider l'étudiant consistera, pour l'enseignant, à s'appropriier un éventail de possibles sur le plan pédagogique, ce qui lui permettra de proposer la situation ou les outils les plus pertinents.

En conclusion, il faut dire qu'aujourd'hui aucune des méthodes présentées ne semble totalement satisfaisante. D'où l'idée de puiser dans chacune d'elles certains éléments qui, associés entre eux, pourraient être avantageusement utilisés.

L. Kim

LA PEAU DE CHAGRIN DE LA LINGUISTIQUE

Depuis le début des années 1970, le rapport de l'informatique à la terminologie a presque exclusivement concerné les systèmes de bases de données relationnelles visant au stockage, au traitement et à la diffusion des termes. Cette coopération s'est déroulée dans un ciel sans nuages. Les grandes banques de terminologie de la Communauté européenne (EURODICAUTOM), de Siemens AG (TEAM), de AFNOR (NORMATERM) sont le plus souvent citées pour illustrer l'odyssée terminologique. Inspirés par cette success story, les meilleurs spécialistes de la terminologie appellent de leurs vœux l'utilisation la plus large des techniques informatiques pour le traitement et le stockage des termes [1,15]. En cela ils suivent les préceptes de Wüster qui considérait l'informatique comme l'un des domaines constitutifs de la terminologie.

Cependant, au vu du bilan décevant des résultats obtenus, aussi bien en lexicographie spécialisée, en ingénierie documentaire qu'en intelligence artificielle (I. A.), les spécialistes de ces domaines font de plus en plus appel aux techniques de la linguistique de corpus en vue de l'extraction semi-automatique de termes et de contextes. Ce virage méthodologique a créé une onde de choc qui ébranle les fondements de la doctrine wüsterienne. Entre les principes sémiotique à l'œuvre dans les banques de données terminologiques et ceux qui sous-tendent la linguistique de corpus, il y a visiblement une fracture épistémologique qui met la doctrine en difficulté. Nous cherchons d'abord à préciser les raisons pour lesquelles cette rencontre entre terminologie et systèmes de bases de données relationnelles, au-delà de la conjoncture historique, a donné lieu à un compagnonnage aussi exemplaire. Nous comptons dégager de cette analyse les éléments d'une plate-forme épistémologique commune à la terminologie et à l'informatique qui concernent directement la problématique de la signification.²⁷

Nous voyons avec l'I.A. que les réseaux sémantiques supposés à représenter des contenus linguistiques étiquettent les concepts par des termes qui, devenus symboles, cessent d'être des expressions linguistiques : « Un terme n'est pas en relation avec un contexte mais avec un domaine qui constitue son champ conceptuel » [2, 21].

Le terme, en tant que signe, y est supposé présenter une double face : celle de l'expression, de la dénomination, et celle du contenu, le concept, auquel renvoie la dénomination. La linguistique y est donc bornée par une approche onomasiologique stricte se résumant à l'acte de dénomination. Au demeurant, rien n'est moins clair. Le mot « terme » sert en effet à désigner l'unité terminologique complète (dénomination plus concept) en même temps qu'il fonctionne comme synonyme de « dénomination ».

La terminologie relève de la linguistique dans la seule mesure où elle dispose des mêmes ressources et des mêmes mécanismes que le lexique général pour forger un mot nouveau. Dès lors que la fonction du terme se réduit à la dénomination des concepts, la terminologie ne retient de la langue que le lexique. Et encore sous un angle très limité puisque Wüster précise que la terminologie n'est concernée ni par la morphologie ni par la syntaxe. D'où la lemmatisation comme forme canonique.

Sager en tire comme conséquence que « les termes qui ont une référence spéciale dans une discipline sont des termes, tandis que les items qui ont une référence générale sont des mots » [1,25], les propriétés référentielles des mots étant vagues et générales.

Il est significatif que l'obsession de la terminologie classique ait été de fonder la différence entre termes et mots et que cette différence ait pour enjeu la signification.

REFERENCES:

1. Sager, J.C. (1990). A Practical Course in Terminology Processing. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
2. Wüster, E. (1976). La théorie générale de la terminologie (un domaine interdisciplinaire impliquant la linguistique, la logique , l'ontologie, l'informatique et les sciences des objets. Essai de définition de la terminologie. Actes du colloque international de terminologie. Québec : L'Editeur officiel du Québec.

N. A. Khabarova

LES EMPRUNTS LEXICAUX ET LEUR ADAPTATION DANS LA PRESSE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

A notre époque où il apparaît tous les jours de nouveaux concepts, de nouveaux matériaux, de nouveaux produits, tout le monde est frappé par l'afflux spectaculaire

de nouveaux mots (soit les emprunts soit les néologismes). Avant d'apparaître dans les dictionnaires, les emprunts peuvent courir les rues depuis assez longtemps. Mais c'est surtout grâce aux médias (la presse, la radio, la télévision, l'Internet) que nous en prenons les premières notions. Mass media ont contribué à la créativité lexicale, cédant la forme écrite au faveur du contenu, habituant le public cible à la néologie et aux emprunts [2].

Dans notre article, nous nous sommes concentrées sur la lexicalisation des emprunts et leur apparition dans la presse française contemporaine. Selon la définition du dictionnaire «un emprunt est un mot ou une expression qu'un locuteur ou une communauté emprunte à une autre langue, sans le traduire, mais en l'adaptant généralement aux règles morphosyntaxiques, phonétiques et prosodiques de sa langue (dite « langue d'accueil »)» [3, 336].

L'emprunt est un phénomène sociolinguistique, le résultat des contacts en synchronie des langues et le processus de ses contacts en diachronie. Le mécanisme de l'emprunt suppose des contacts entre les langues et entre les personnes. Un emprunt est d'abord accepté par un locuteur individuel ou par un groupe; certains sont ensuite adoptés par la langue, d'autres disparaissent. Quant à la lexicologie synchronique elle s'intéresse au résultat de l'emprunt, aux effets produits dans les langues et enfin étudie les emprunts actuels.

Avant tout l'emprunt lexical est une source externe de l'enrichissement du lexique. Un mot étranger après avoir pénétré dans le vocabulaire, il doit s'adapter. La question de l'assimilation est étudiée à la lexicologie aux niveaux différents voilà pourquoi les facteurs linguistiques internes entrent en jeu.

Le processus de l'adaptation d'un terme étranger s'appelle la lexicalisation. Les mots bien lexicalisés ne sont plus sentis comme des emprunts. En ce qui concerne les classes des mots, selon H. Walter, on emprunte surtout «des substantifs, les verbes et les adjectifs sont moins courant, tandis que les adverbes, les interjections, les prépositions et les conjonctions apparaissent empruntés un petit nombre de fois et enfin les pronoms personnels et démonstratifs, ainsi que les articles sont très rarement empruntés» [4, 71]. Il arrive également qu'une langue emprunte par exemple un pronom à une autre langue pour en faire un nom, etc. Il s'agit de la transition d'une partie de la langue en autre.

Tous les emprunts cités ont été tirés des articles de la presse française contemporaine et touchent des domaines très variés et de différents niveaux de la langue. Au niveau de la langue porteuse et source d'emprunt, on distingue: 1. L'emprunt direct – c'est-à-dire qu'une langue emprunte directement à une autre

langue, p. ex. actuellement, le vocabulaire concernant l'informatique emprunte directement à l'anglais – *blog, site, Web, cyberspace, cyberguerre, cybernaute...*

2. L'emprunt indirect – c'est-à-dire qu'une langue emprunte à une autre langue par l'intermédiaire d'une ou plusieurs d'autres langues, «p. ex. *avocat* – mot qui provient originairement du *nahuatl* mais le français l'a repris moyennant l'espagnol» [1, 125].

Selon le degré de l'assimilation les emprunts peuvent être bruts et assimilés

1. Si le mot adopté conserve sa forme originelle il s'agit d'un emprunt brut, p. ex. *coatching, crach, cool, come back, clip, check-up (vérifier), chat, chatter, bug (défaut d'un logiciel)*. 2. Si le mot emprunté subit pendant le processus d'intégration une sorte de l'adaptation, il s'agit d'un emprunt assimilé. C'est-à-dire qu'il est plus ou moins adapté à la phonétique et à la morphologie françaises, p. ex.: *rafteur* provenant du mot anglais *rafter* qui a adopté le suffixe bien français – *eur*, *cracker* – «personne qui force le système de sécurité d'un réseau informatique avec une intention criminelle»; *collapser* – s'écrouler. L'adaptation des emprunts assimilés se fait aux niveaux phonologique, morphologique, sémantique et enfin par la formation des dérivés.

L'assimilation phonétique a lieu si l'accent est placé sur la dernière syllabe: *villa* (it.) ; *bronca* (esp.) – disputer, gronder, manifestation bruyante du public en signe de désapprobation ou mécontentement; *chicano* (esp.) – mexicain établi aux États-Unis. *chergui* (ar.) vent d'est, vent chaud et sec qui souffle du sud-est (au Maroc). Dans le cas où ce mot contiendrait un phonème étranger au français, il est substitué par un phonème français. C'est ainsi que les diphtongues des mots anglais [dj] sont remplacé par les sons français simple [j]: *jungle, jokey*; [e] au lieu de [ei] *valley-ball, cocktail*.

Le plus souvent, les mots empruntés subissent diverses adaptations *morphologiques*, en particulier lorsque le terme emprunté donne lieu à des dérivations. Il s'agit de l'adaptation *morphématique*. Tels sont les calques des suffixes italiens « - esque » *chevaleresque, grotesque*; des suffixes anglais «- isme», *illustrisme, généralisme, meeting, jumping*. Le suffixe anglais «- er » s'assimile à «- eur» et sert à représenter des noms d'agent ou d'objet: *speaker, scooter*. Parfois, deux niveaux d'intégration sont en concurrence (*rocker* ou *rockeur*). Le mot anglais *man* emprunté avec des anglicisme (*barman, cameraman*) commence à fonctionner comme suffixe dans *recordman* et *rugbyman* formés en français.

L'assimilation *grammaticale* est envisagée au niveau du genre et de pluriel de nom. Lorsque certains mots sont depuis très longtemps dans notre langue, on accepte

qu'ils aient un pluriel «à la française»: *un concerto, des concertos; une pizza, des pizzas*. D'autres gardent le pluriel dans la langue d'origine: *un match, des matches ; un gentleman, des gentlemen*. Pour certains, les deux pluriels sont possibles: *un maximum, des maxima ou des maximums, un sandwich, des sandwiches ou des sandwichs*. Certains noms sont invariables au pluriel. Ce sont surtout des mots latins: *un post-scriptum, des post-scriptum, un credo, des credo, un massmedia, des massmedia*.

L'adaptation *sémantique* se fait des façons différentes. Parfois la langue d'accueil n'adopte que certaines significations du mot emprunté. Il s'agit de la restriction de la signification du mot emprunté dans la langue d'accueil. Ainsi, par exemple, le mot *meeting* provient du verbe anglais *to meet* (rencontrer) dans la langue prêteuse peut désigner toutes sortes de rencontre tandis qu'en français *meeting* n'a que deux significations: 1) réunion publique organisée pour discuter une question politique et sociale; 2) réunion sportive. Il arrive que le mot emprunté peut acquérir des significations nouvelles dans la langue d'accueil. Le processus aynat pour le resultat l'extension de la signification lexicale est observé plus rarement. A titre d'exemple on cite le mot un/une *people* qui signifie une personne connue alors qu'en anglais la traduction serait «des personnes/des gens» (pas connus). Les emprunts en français peuvent recevoir des connotations péjoratifs tels que *reître, rosse*, alors que *toubib, business, donzelle, moukère*, ont une connotations stylistique.

Le calque représente un type d'emprunt lexical particulier, «l'emprunt de sens». Comme le nom déjà sous-entend, il se base sur l'action de copier, en ce sens qu'un terme est traduit littéralement d'une langue à une autre. Ils sont appelés aussi les emprunts structuraux et sémantiques. Dans le dictionnaire Le Nouveau Petit Robert le calque est défini comme: «traduction littérale d'une expression complexe ou d'un mot en emploi figuré dans une autre langue» [3, 336]. Citons les exemples des locutions ou des mots français calques: *skyscraper – gratte-ciel; walkman – baladeur; white collar – col blanc; honeymoon – lune de miel*.

L'autre type d'emprunt lexical représente *le xénisme*. A la différence de l'emprunt proprement dit, qui se signale par l'effet durable, le xénisme consiste

à prendre occasionnellement ou accidentellement un terme ou une locution à une langue étrangère: *No comment – Sans commentaire ; The end – C'est fini; Time is money – Le temps, c'est de l'argent; Nobody's perfect – Nul n'est parfait*.

Le français, ainsi qu'il l'a toujours fait, emprunte de nouveaux mots à des langues étrangères. Au niveau des langues auxquelles le français emprunte les mots, nous pouvons bien nous apercevoir que c'est l'anglais qui prédomine. Ce qui ne

représente de nos jours aucune surprise vu la position qu'il occupe dans le monde. On notera cependant que de nombreux termes ne font que passer dans la langue et sortent de l'usage courant après quelque temps: *dressing-room*, *public relations*, *dancing* sont moins courants aujourd'hui que: *salon*, *relations publiques*.

Il est cependant difficile de limiter les nombreux mots nouveaux empruntés à l'anglais avec les objets, les pratiques y correspondant, dans un monde où la communication est internationale et souvent offerte en temps réel par intermédiaire de la presse. D'autres mots issus des langues européennes ou plus lointaines, des langues régionales, des langues des cités, etc. font également régulièrement leur apparition dans l'usage courant: *le panini* (italien) – *le pistou* (provençal) – *l'aikido* (japonais). A travers les échanges de toute nature, des mots venus d'ailleurs se sont intégrés petit à petit dans la langue française, tout comme certains mots français se sont glissés dans d'autres langues. Et cela continue aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

- 1.Brunei S. D'où ça vient? Inventaire étymologique du français quotidien / S. Brunei. – P., Mots et Cie, 2000. – 125 p.
2. Gaudin Fr., Guespin L. Initiation à la lexicologie française: de la néologie aux dictionnaires / Fr. Gaudin, L. Guespin. – Bruxelles: Duculot, 2000. –350 p.
- 3.Rey-Debove J., Rey A. Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française / J. Rey-Debove, A. Rey. – Paris, Dictionnaires.Le Robert, 2003. – p. 336 – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/>
- 4.Walter H. L'aventure des mots français venus d'ailleurs / H. Walter. – Editions Robert Laffont, 2014. – [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/>

ILLUSTRATIONS

1. <http://www.lefigaro.fr/>
2. · <http://www.lemonde.fr/>
3. · <http://www.lepoint.fr/>
4. · <http://www.lequipe.fr/>
5. · <http://www.lexpress.fr/>
6. · <http://www.libération.fr/>

POLITICAL METAPHOR AS THE CONSTITUENT OF THE POLITICAL DISCOURSE OF GREAT BRITAIN, THE USA AND UKRAINE

Political metaphor within political discourse is closely connected with the definite type of political thinking and thus with political preferences of society. Metaphors used in the speech of politics are not simply “rhetorical decorations”, they may be said to reflect definite way of political events’ perception, and this way influences the nature of corresponding decisions and actions, political dialoging manner.

One of the most productive sphere of concepts in relation to political metaphors’ creation still remains the sphere of “war” concepts. Political metaphor within political discourse is closely related to the type of political thinking and thus to the political preferences of the society. Interpretation of political activity in terms of “war” metaphor (policy as conduct of military operations, political success as defeat of enemy, political program as weapon, opposition of parties as soldiery collisions, situation in Ukraine as hard-line, etc.) results in the conflict nature of public policy. Similar interpretation in metaphorical terms – reference to the militaristic line of thoughts – is illustrative of this category’s negative evaluation in public consciousness. Some examples of such metaphorical interpretation appear to prove it:

At the barrel of a gun

President Obama uses the war metaphors in order to emphasize the seriousness of the political conflict and ensure the audience in what he is saying:

*“And we call upon others to join us on the right side of history -- for while small gains can be won **at the barrel of a gun**, they will ultimately be turned back if enough voices support the freedom of nations and peoples to make their own decisions” [8].*

Get a barrel

Ukrainian ex-PM, Mr. Yatseniuk used the following metaphor to represent the aggressor as an enemy:

*“The PM emphasized that this government was ready for an open dialogue. “We extended our hand to Russia, but instead we **got a barrel**” [7].*

Russian military boots

In this case **the boots** denote the meaning of an entire army, to make the speech more dramatic:

*“Twenty years ago, Ukraine abandoned nuclear weapon. We possessed the third-biggest arsenal in the world. As we relinquished our nuclear power arsenal in Budapest, Ukraine got guarantees of territorial integrity and sovereignty. And Russia was a co-signer and co-contributor of this memorandum. Instead of security guarantees in 20 years, we received **Russian military boots** on Ukrainian soil” [7].*

David Cameron, also constantly uses war metaphors speaking about Ukraine-Russia conflict.

*“Russia appears to be trying to force Ukraine to abandon its democratic choices **at the barrel of a gun**,” Cameron told parliament, warning Moscow its relationship with the rest of the world would be “radically different” in future if it continued with its current policy on Ukraine” [7].*

To be born out of revolution – the following phrase is used metaphorically in the meaning **to appear**:

*“We were **born out of revolution** against an empire. We were founded upon the ideal that all are created equal, and we have shed blood and struggled for centuries to give meaning to those words — within our borders, and around the world ”[4].*

The flames of division – the concept of flame is used in the indirect meaning to express sudden and unpleasant situation:

*“I know there are many — Muslim and non-Muslim — who question whether we can forge this new beginning. Some are eager to stoke **the flames of division**, and to stand in the way of progress” [5].*

Having analysed the public speeches of some prominent political figures of Ukraine, England and the USA it is possible to come to the conclusion about the extensive use of metaphors from different spheres of concepts. But the sphere of war and military battles still remains one of the major sources of political metaphor. It is predetermined by the fact, that the war language is clear to any constituency and does not have either age or national and racial qualifying requirements. Unfortunately, the war language is understood by everyone, thus the speech of politicians and officials of any levels is likely to include the war motifs forever.

REFERENCES

1. Андрейченко О. І. Метафора театру в сучасному політичному дискурсі: когнітивний аспект / О. І. Андрейченко // Дніпропетровський національний

- університет ім. О. Гончара. Вісник № 11, Т.19 : Серія Мовознавство / Відп. ред. Т. С. Пристайко. – Д.: Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. 17, Т. 1. – С.9– 14.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья/ Н. Д. Арутюнова// Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 190.
 3. Баранник Д. Х. Актуальні проблеми дослідження мови масової інформації // Д.Х. Баранник / Мовознавство. – Дніпропетровськ: ДНУ, 1983. – С. 13 – 17.
 4. Transcript of Obama's 2016 State of the Union Address [Електронний ресурс] – Режимдоступу: <http://hollywoodlife.com/2016/01/12/state-of-the-union-transcript-address-final-president-obama/>
 5. Transcript of Obama's Syria speech [Електронний ресурс] – Режимдоступу: http://articles.chicagotribune.com/2013-09-10/news/chi-transcript-of-obama-syria-speech-20130910_1_chemical-weapons-sarin-gas-assad
 6. Transcript: Discussion with Ukrainian Prime Minister [Електронний ресурс] – Режимдоступу:<http://dev1.atlanticcouncil.org/news/transcripts?start=100>
 7. Ukrainian prime minister addresses General Assembly, says Ukraine 'knows what terrorism means' [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.praguepost.com/world-news/41744-full-text-arseniy-yatsenyuk-s-speech-at-united-nations>
 8. Remarks by President Obama in Address to the United Nations General Assembly [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2014/09/24/remarks-president-obama-address-united-nations-general-assembly>

G. V. Lipin

TRANSMUTATION AS TRANSLATION TECHNIQUE IN AMY LOWELL'S "PICTURES OF THE FLOATING WORLD"

The paper focuses on the research of almost unknown historical and literary material – the "discovery" of Japanese culture in the West in the early 20th century, and the role of Japanese classical tradition in the process of modernization of Anglo-American poetry. The artistic interiorization of Oriental cultural context through translation involves transformations in the inner structure of Anglo-American poetry at the beginning of the 20-th Century. The analysis centers on the impact of the Japanese culture and Japanese poetry that effected Amy Lowell's modernistic poetry, who after Ezra Pound became the spokesperson of imagism. The paper introduces into discussion a much understudied literary material – Amy Lowell's translations of

Japanese poetry – and devises new methodology for the study of aesthetic and linguistic contacts of these phenomena. The emphasis is laid on congeniality of imagery in the poetic collection of Amy Lowell's "Pictures of the Floating World" with the genre of Japanese haiku as well as on investigation of the origins of its artistic proximity, which is viewed as an aesthetic phenomenon of translation into "internal language of culture" (Lotman). The name of the collection is a direct intercultural reference to ukiyo-e (浮世 絵, "pictures of the floating world") – a prominent trend in Japanese visual art during the Edo period with miniature landscapes and scenes of urban life as its main subject. It consists of 174 poems where the first part "The Lacquer Prints" incorporates the main principle of haiku – minimalist form, tension of remote associations of unrelated concrete and precise images, inspiration of the moment.

Amy Lowell (1874 – 1925) is a key figure in American literature who after Ezra Pound became a spokesman of imagism. Amy Lowell excelled in translations of Chinese and Japanese classical literature with the help of the specialist in the East – her friend Florence Ayscough and "a native informant" Nung Chu. In the opinion of experts, it was a rare case of professional approach to literary translation. If for Ezra Pound it was important in his translations to convey "a live tradition in the air", which could lead to a significant transformation of the poetics of the original, Amy Lowell's main task of translator was authenticity, fidelity to the eastern poetic idiom.

A prominent comparatist Earl Miner in the book "Japanese Tradition in British and American Literature" (1958) defines her early poems as conventional "imitations". Her later poems he views as "emulations", accentuating a fundamental distinction from imitations in the degree of convergence with the poetics of the original, underlining her aspiration to be "equal" to the original.

Lowell intentionally departs from the syllabic Japanese verse, emphasizing the main poetic idiom – brevity and understatement. The poet captures the dominant features of Japanese haiku. And it is neither exoticization, nor imitation, nor Orientalist descriptiveness.

In the paper her Japanese endeavors are analyzed as a specific form of transmutation – the combination and transformation of one artistic form to another while retaining its main unique features – refined Japaneseness. In the classical poetry of the East she found her quest for new poetic expression. For literary historian it is important not to neglect this important Oriental source of European modernism that through translation became a constitutive element of this literary movement.

RE-FACEMENT IN AMERICAN POSTMODERNIST AUTOBIOGRAPHY

The paper illuminates one of the most vexed problems of American postmodernist autobiography that is usually viewed through the lenses of poststructuralist theory of the death of the subject and the theory of de-facement. The paper shifts the focus by accentuating the problem of autobiographical re-facement as a mode of contemporary postmodernist prose that proceeds with multiplying experimental “realistic” techniques, challenging the concept of autobiographical de-facement advocated by Paul De Man.

The field of contemporary American fiction, where autobiographical re-facement (the term I suggest to apply), is the core of its poetics, offers many avenues of exploration. The analysis of autobiographical writings reveals the difference between poststructuralist tenet of impossibility to create autobiography as life-writing and the art of the writers who restored the author as a man and as an artist in their autobiographical texts. John Barth, who is the ardent advocate of the literature of replenishment, created autobiographical texts with a recognizable author's presence, rendering his personal experience directly. John Barth transgresses from the biographical author to the hero of the text as if questioning Roland Barthes's belief articulated in his anti-autobiography “Roland Barthes par Roland Barthes” that “in the field of the subject there is no referent”. If Roland Barthes starts with declaring the impossibility to describe himself, John Barth, on the contrary, provocatively implements his project, creating his own “life-in-letters” as innovative postmodernist autobiographical replenishment. John Barth, who like Stephen Dixon in his novels “I.”, “The End of I.” and Joseph Heller in “Portrait of an Artist as an Old man”, as well as many other postmodernist writers, realizing that the author cannot be omniscient in his knowledge of reality, that Balzac's principle of universality is naïve and false, discovered new techniques of “coaxial esemplasy” to make himself visible. Only such prose, as Barth states, can be essentially sincere and true to life.

“MULTILINGUAL PROGRAMS” AS A SLOT OF THE FRAME STRUCTURE OF THE CONCEPT “MULTILINGUAL EDUCATION”

The notion “concept” is complex and multifold, causing polemics among the researchers in modern linguistics. In our research we agree with the definition that “concept” is an abstract idea, representing the fundamental characteristics of the notion, unit of our memory, mental vocabulary, conceptual system, the whole worldpicture and a quantum of knowledge [2, 185].

So as to unfold the concept “Multilingual education”, to describe the structure and the peculiarities, we applied the theory of “Frame semantics”, which was introduced by Ch. Fillmore [1, 212].

The notion “Multilingual education” is closely connected with the notion “Multilingualism”. By Multilingual education we presuppose a variety of educational programs that apply the usage of more than one language as media of instruction, aiming at proficiency in more than two languages [3; 4].

We have singled out about 150 lexical units to be the factual material for our research. These lexemes verbalize different aspects of Multilingual education. The concept “Multilingual education” not only possesses a complicated mental formation, but also has quite a multifunctional structure. Having carried out the research we singled out 6 slots, composing the basic structure of the concept “Multilingual education”: **“Multilingual communities”** standing at the head of the chart, **“Organization of learning and teaching process”**, **“Administration of Educational Institution”**, **“Structure of Educational Institution”**, **“Multilingual programs”**.

Having analyzed the factual material we came to the conclusion that the slot which is named as **“Multilingual programs”** is a final result, a derivative of such previous ones as: “Multilingual communities” and “Organization of learning and teaching process”. This slot comprises about 40 lexemes and it is verbalized in Modern English by the following lexical units: *multilingual literacy, medium of instructions, multilingual instruction, multilingual acquisition, communicative competence, simultaneous acquisition of the language, consecutive acquisition, cognitive flexibility, metalinguistic awareness, communicative sensitivity, multilingual development, optimal conditions, educational extension, instructional strategy, immersion classroom, indigenous language, educational alternatives etc.* The current slot is quite diverse. Moreover, different scientific works analyzed by us include various verbal rep-

representations of the same notions. Such a phenomenon can be explained by the fact that the concept “Multilingualism” has not been investigated profoundly by scholars. Thus, researchers vary in terminology they use.

Thus, having applied the frame analysis to represent the concept “Multilingual education”, it is possible to claim that in the Modern English language the concept is generally verbalized by a large number of lexical units of basic notions dealing with “Multilingual education”. Moreover, the research has also made it possible to register some unique lexemes with the help of which the concept “Multilingual education” is represented in the language. The majority of the most conspicuous lexemes deal with the concept “Multilingualism”, which has not been entirely investigated. Therefore, the scholars do not have the unanimous point of view regarding Multilingualism, various scholars use different lexemes in their scientific works.

REFERENCES:

1. Дейк Т. А. ван Язык, познание, коммуникация / Т.А. ван Дейк. – М. : Прогресс, 1989. – 311 с.
2. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова. – М. : Филологический факультет МГУ, 1997. – 245 с.
3. Cenoz J. Beyond Bilingualism: Multilingualism and Multilingual Education / J. Cenoz, F. Genesee. – Clevedon : Multilingual Matters, 1998. – 269 p.
4. Edwards J. Multilingualism: understanding linguistic diversity / J. Edwards. – London : Continuum International Pub. Group, 2012. – 256 p.

L. N. Lukianenko

SOME IDEAS FOR TEACHING VOCABULARY TO INTERMEDIATE EFL STUDENTS ON THE BASIS OF THE TEACHING COMPLEX ”UP-STREAM INTERMEDIATE”

The importance of vocabulary in communication cannot be overestimated. The acquisition of an adequate vocabulary is essential for EFL students because without it they will be unable to use the structures and functions they have learnt for comprehensible communication. Without learning new words, they will not be able to develop their listening, speaking, reading and writing vocabularies and consequently improve their comprehension and production in the target language.

Among the problems that EFL teachers encounter while teaching vocabulary to intermediate university students is an apparent lack of a perfect textbook which could be the means of education. Even at intermediate level there is an enormous amount of vocabulary for first-year students to learn and no manual can hope to cover it all. Although such modern textbooks as “Upstream Intermediate” offer development of learners’ vocabulary skills through a wide range of stimulating and interesting interactive tasks, they do not suggest a variety of ways of dealing with the meaning and use in communication of new words, do not offer ways of reactivating and continuing to work on previously introduced vocabulary.

If not everything in the textbook is wonderful and teachers want to bring their own personality to the teaching task, *addition*, *adaptation* and *replacement* of the coursebook activities are very important. *Addition* is a good alternative for teachers who want to add activities and exercises which extend the students’ engagement with the language or topic. The teaching complex “Upstream Intermediate” offers a number of monolingual ways of presenting vocabulary. Among them are *visual techniques* and *verbal means* of conveying the meaning of unfamiliar words, including *synonyms*, *opposites*, *explanation*, *word-building*, *matching* words to their definitions and using dictionaries to check the meaning of unknown words. However, such ways of presenting vocabulary as *guessing from context*, *familiar or famous words*, *translating* into mother tongue and *decoding*, when students try to decode abbreviations using the target language, are not presented in the coursebook “Upstream Intermediate” and can be added to what it provides in enjoyable and useful ways in the form of games or game-like activities. Also, the number of exercises which can be used while assimilating and retaining new words in learners’ memory is limited. If the lesson is rather boring, the teacher may add activities which extend the students’ engagement with the language or topic.

Another option is for teachers to adapt what is in the book. If a reading text in “Upstream Intermediate” is dealt with in a boring or uncreative way, teachers can adapt the lessons, using the same basic material, but doing it in their own style. Thanks to *adaptation*, working with words can be enjoyable and satisfying for learners. There are many ways of dealing with the use in communication of new words. Teachers should encourage students to be involved in such communicative processes as information sharing, negotiation of meaning and interaction. Adapting materials of “Upstream Intermediate”, teachers should include information-gap or opinion-gap activities as well as role plays, simulations, improvisations, debates, presentations and project work.

When EFL teachers decide that some of the activities of the textbook are not appropriate for extending their learners' vocabulary and developing their speaking skills, they can replace them. *Replacement* activities completely change the atmosphere of the lesson and its unusualness makes it memorable. Materials used in Communicative Language Teaching can be authentic, not specially designed for educational purposes. They include newspapers, magazines, notes, e-mails, advertisements and songs. Doing various communicative activities on their basis, learners can fix the new words in their memory and use them in the process of communication in different situations.

In conclusion, *addition*, *adaptation* and *replacement* of activities in the textbook "Upstream Intermediate" are very important if teachers are concerned about how to make the process of teaching interesting and not to stop themselves as teachers going backward.

E. I. Panchenko

MULTILINGUAL DICTIONARY OF NEW WORDS AS A SOURCE OF RESEARCHING NEOLOGISMS

Our investigation is based on Multilingual dictionary of new words which is regularly published by European Parliament whose documents are published in all the official languages of the European Union (Dutch, French, German, Italian since 1958; Danish, English since 1973; Greek since 1981; Portuguese, Spanish since 1986; Finnish, Swedish since 1995; Czech, Estonian, Hungarian, Latvian, Lithuanian, Maltese, Polish, Slovak, Slovene since 2004; Bulgarian, Irish, Romanian since 2007; Croatian since 2013). The Parliament displays an impressive degree of multilingualism. Nowadays 24 languages are official for the European Parliament and new European words appearing in them are collected in the dictionary mentioned above.

The appearance of a new word may lead to misunderstanding. A neologism which is unknown is able to draw attention, to make a speaker catch its meaning, denotative and connotative, it may sometimes puzzle or bewilder a listener. We have analyzed the English words which are included into the dictionary under consideration and marked as the most productive way of their formation blending (*Blogetariat*, *blogotariat* – collective noun denoting habitual bloggers or their writing; *chugging* – raising money for charity by approaching people in the street, especially using aggressive techniques (sarcasm, negative language, refusal to let a person go, etc.); a

blend of ‘charity’ and ‘mugging’: *daycation* – a trip or short vacation which lasts only one day (cf. staycation). The list may be continued only to prove that new words keep appearing and need to be explained and learned.

K. M. Pererva

EFFECTIVE APPROACHES OF TEACHING INTERCULTURAL COMPETENCE

Clearly, if foreign language learners are to become successful intercultural communicators, it is essential to provide them with a thorough and systematic intercultural training, and not only of the culture of the main English speaking countries. Students will benefit by gaining solid knowledge of the different world cultures, and they must also develop the ability to compare their native culture to other cultures, to evaluate critically and interpret the results of such comparisons, and to apply this knowledge successfully in both verbal and non-verbal communication.

Among the most effective boosting intercultural competence methods are:

1. Exploration short films to develop intercultural competence.
 2. Studying about their own country and the other countries.
 3. Making associations with similar situations in their own countries when discussing or working in group or in pairs at the working sessions.
 4. Practicing different games.
 5. Experiences of teachers developing intercultural competence in foreign language education.
 6. Using videos, CD-ROMs or the Internet to illustrate an aspect of the foreign culture.
 7. Using role-play situations in which people from different cultures meet.
 8. Decorating the classroom with posters illustrating particular aspects of the foreign culture.
 9. Asking the students to compare an aspect of their own culture with that aspect in the foreign culture.
 10. Talking with students about stereotypes regarding particular cultures and countries or regarding the inhabitants of particular countries.
-
11. Supporting awareness-raising in the area of intercultural competence for officials, educational policymakers: this would assist in creating an underlying and proper appreciation of the nature of intercultural competence.

12. Supporting researches developing and assessing intercultural awareness in school settings.

Thus developing intercultural competence is about developing the ability to be effective in life and career in general. In other words, the potential effects of intercultural training include creating more intercultural trained citizens to a society. The function of intercultural training is not to attempt to transform trainees fundamental personalities or basic character, but to add on knowledge and coping techniques, and consequently, to enhance professional skills as well.

E. I. Schtatnaja

ZUR GESTALTUNG LANDESKUNDLICHER AUFGABEN IM DEUTSCHUNTERRICHT

Landeskundliche Kompetenz ist eine der didaktischen Kategorien, deren Ziel Aneignung von Wissen über Geographie, Kultur, Geschichte, Politik, Gesellschaft des Zielsprachenlandes, Menschen und ihre Verhaltensweisen sowie Alltagssituationen ist.

Auf diese Zielstellung hin müssen landeskundliche Aufgaben gestaltet werden.

In den Fremdsprachenlehrbüchern dominieren textproduzierende Aufgaben mit dem Ziel der Festigung oder Kontrolle landeskundlichen Wissens. Dieser Funktion dienen auch Wissenstests, die vom Lerner fordern, die richtige Antwort auf vorgegebene Fragen aus einem Antwortangebot auszuwählen, außerdem Zuordnungsaufgaben, die z.B. verlangen, Bilder mit den jeweils richtigen Begriffen zu versehen, die in vorausgehenden Texten vermittelt wurden.

Dort, wo Dialog- und Diskussionsfähigkeit ausgebildet werden soll, rücken in den Lehrbüchern gern globale Themen in den Mittelpunkt, ohne dass zu deren Erörterung landesspezifische Kenntnisse gezielt erweitert werden müssen. Solche Aufgaben fordern daher oft nur eigene Lebenserfahrung; z.B. „Fünf Fragen reisen um die Welt – die Fragen, die jungen Menschen in verschiedenen Erdteilen gestellt wurden: Worauf legen Sie im Leben besonderen Wert? Worauf können Sie verzichten? Worin besteht Ihrer Meinung nach der Sinn des Lebens? Was bedeutet für Sie Glück? Wovon träumen Sie?“ (nach „Themen 3 aktuell“).

Zunächst aber müssen konkrete Vorstellungen über den Raum ausgebildet werden, in dem sich der Lebensprozess des jeweiligen Staatsvolkes vollzieht; ob die Fläche groß oder klein ist, welche Landschaften das Land prägen, welchen klimati-

schen Bedingungen es ausgesetzt ist, wie es mit der Bevölkerungsdichte bestellt ist usw.

Deshalb muss der Arbeit mit der Landkarte eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Auch einfache Aufgaben können die Entwicklung von Raumvorstellungen wirkungsvoll unterstützen, z.B.: „Wie viele Nachbarländer hat die BRD und wie heißen sie? Welche drei Bundesländer sind auch Städte? Welches Bundesland liegt ganz im Norden, an der Grenze zu Dänemark? Nennen Sie die Bundesländer, durch die der Rhein fließt? Welcher Fluss fließt durch Berlin? In welchem Bundesland im Osten sind die Städte Dresden und Leipzig? Welche Bundesländer haben eine Grenze zu Frankreich?“ usw.

Ihre volle Berechtigung haben auch Zuordnungsaufgaben. Eine Aufgabe wie „Ordnen Sie den folgenden Universitäten die richtigen Städte zu“ lässt sich durch die Aufgabe „Stellen Sie den Lebensweg eines Namenspatrons dieser Hochschule dar“.

Aufgaben zu Definitionen oder Erläuterungen von landeskundlichen Begriffen spielen auch eine wichtige Rolle und dienen einer exakten Aneignung landeskundlichen Sachstoffes. Dazu tragen Übungen zur Übersetzung landeskundlicher Texte in die Muttersprache bei. Sehr nützlich sind dabei Hinweise auf Nachschlagewerke.

Bei den Aufgaben zur Erklärung und Begründung landeskundlicher Sachverhalte sorgt dafür die Vielzahl der Warum-Fragen. Oft fordern sie nicht mehr als im vorausgehenden Text dargestellte einfache Kausalzusammenhänge zu reproduzieren. Solche Aufgaben dienen zugleich der Entwicklung der Analysefähigkeit.

Die Wirkungspotenzen von statistisch-rechnerischen („Beschreiben Sie die Grafik! Lesen Sie die Statistik und ergänzen Sie die Sätze! Kommentieren Sie das Balkendiagramm! Verwenden Sie dabei folgende Verben zum Kommentieren von Balkendiagramm!“) und graphisch-zeichnerischen Aufgaben werden immer mehr veranschlagt.

Beobachtungs- und Erkundungsaufgaben sind meist an die Massenmedien und das Internet und das Studium von Primär- und Sekundärquellen gebunden. Innerhalb dieser Gruppe kann man eine deutliche Graduierung feststellen. Die erste Stufe fordert nur eine Ergänzung der im Material gegebenen Information, z.B. „Schreiben Sie einen Bericht über das Thema „Das Schulsystem in der BRD“. Gebrauchen Sie dabei auch zusätzliches Material zu diesem Thema aus Presseberichten und Internet!“

N. Styrnik
Derive benefit from every mistake.
Ludwig Wittgenstein

ERRORS CORRECTION IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING: FOR AND AGAINST

Error correction is one of the most dilemmas among teachers and its importance have received considerable attention among linguists. It is definite challenge to know when to correct the students and how to go about it. It is also of great importance to find the right balance in correcting the errors. There are moments when it is appropriate because some students want to have their mistakes corrected as it gives them a basis for their language skills improvement. On the other hand, there are students who do not like being corrected.

It is worth pointing out that errors are natural part of learning. Making mistakes plays an important role in foreign language learning as it allows the learners to experiment with language and promote their success in language mastering. According to the researchers, mistakes are categorised into errors and slips. Errors occur when learners try to say something that is beyond their level of knowledge. Students cannot correct errors themselves because they do not undersatnd what is wrong. Slips are the result of inattention, worry or other temporary circumstances. Students can make slips because they are not concentrating on what they are saying. Slips are not the result of a lack of knowledge and can be corrected by students themselves.

Mary Spratt emphasizes on two main reasons why the learners make errors. The first reason is influence from the learners' first language on the second language and this is called interference errors. The second one is because learners are unconsciously working out, experimenting with language they have learnt, but this process is uncompleted. This kind of error is called a developmental error. For example, common developmental error in English is the usage past tense instead of present perfect tense or mistakes with past verb forms. Developmental and interference errors can not be corrected and disappear by themselves, as the students learn more and more. But sometimes errors do not disappear and get fossilised. This kind of errors are errors which students does not stop making and which last for a long time.

Every teacher has his/her own views on when and how the students should be corrected. Some errors need to be handled and corrected in order not to become fossilized ones. Being corrected on this stage, students become conscious of them and

will be able to avoid them. Errors which prevent communication are more important than those ones which do not, for example, missing the ending –s with the third person singular of present simple tense is not so significant in understanding each other. But whichever way is chosen, one should try to keep these tweaks as positive as it is possible for the learners. Every educator can find his/her own flexible strategies in error correction which are appropriate to definite group of students. For example, the teacher may take notes during the lesson and then present the mistakes at the end of the lesson. This will ensure students use the language uninterrupted and naturally. Being corrected or over-corrected, can make students lose their fluency when they speak because they can be scared of making mistake, they can also lose their motivation and dispel the desire to learn at all. They become over concerned with grammatically correct responses. They produce lengthy pauses before answering even the most simple of questions.

It is necessary to add, errors are useful not only to the students but also to the teacher. Mistakes can help the teacher watch the students' progress and how well they have learnt definite theme. If there are a lot of mistakes in some material, it can be prepared by the teacher as a guide for future lesson. There is no and cannot be the experience without mistakes and it is difficult not to agree with the saying "we learn from our mistakes".

BIBLIOGRAPHY:

1. Spratt M., Pulverness A., Williams M. The TKT Teaching Knowledge Test Course. – Cambridge University Press.- 256.
2. [Электронный ресурс]: - Режим доступа:
<https://www.usingenglish.com/articles/well-balanced-use-error-correction.html>

V. V. Yashkina

NATURAL PHENOMENA AS CONCEPTS IN POETRY

Concept *Nature* in poetry is complicated and multicomponent one, thus its single definition is hardly possible, because "nature" is a humanistic system without sharp standards or borders (Shevchenko I.S.), while "concept" as a notion is always connected with a definite field of knowledge and concrete thematic field (Koudynova N.A.). As a theoretical ground helping to outline structural components of *the concept "Nature"* in Dickinson's poetic works the approach offered by O.O.Zhykhareva

has been chosen. It has been stated that “the world of material objects” in the poems of E. Dickinson is not widely presented. The examples are: *barn, rut, fortress, train, fence, roof, fregates*. At the same time “natural world” is represented by the following constituents: *morning’s beam (beam), cloud, fire, waters, gale, storm, extremity, whirl, flakes of snow, dew* etc. We also concluded that these two variants closely correlate with each other because for Dickinson material is also natural and vice versa. Emily Dickinson’s poetic language uniqueness allowed us to pick out numerous components which build up “an untouched natural landscape”: *land, sea, river, brooks, hill, bog, mould, wood, pools, grass, flower, daisy, twig* etc. The largest lexico-semantic variant of *the concept “nature”* on the grounds of analyzed Dickinson’s poetic works is “the world of living creatures”: *bird, robin, bumble-bee (bee), insect, fish, mermaid, peacock, spider, butterfly, dog* etc. This variant is mainly represented through birds, animals and insects, but very few human beings, though. Twice as smaller as the previous two LSVs is “universe”: *sun, summer, day, night, nature, season* etc. Thus dominant LSVs of *the concept “Nature”* in E. Dickinson’s poetry are “the world of living creatures” (27 linguistic units) and “an untouched natural landscape” (24 units), next by plenitude goes “natural world” (17 units), “universe” (12), “the world of material objects” (7).

Г. Є. Батрак, Т. С. Біляніна ВТІЛЕННЯ ТЕМИ ВІДЛЮДНИЦТВА У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЯПОНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	3
Т. С. Бідноголовко, С. О. Ватченко ПОЕТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА «КРИЛА ГОЛУБКИ»	6
Г. О. Буторіна, Т. С. Біляніна ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ ЯПОНСЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ	9
В. О. Вовк, Л. П. Привалова ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ ЛЕКСИКИ В СОНЕТАХ ФІЛІПА СІДНІ	12
В. І. Вовк МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ У ТВОРЧОСТІ ПОЛІ МІЕН (НА ПРИКЛАДІ ВІРШІВ «WELL» ТА «MY FATHER PERCEIVED AS A VISION OF ST FRANCIS»)	16
В. А. Гончаренко, І. В. Тіпер СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ УРБАНІЗОВАНОГО СОЦІУМУ В РОМАНІ А. ДНІСТРОВОГО «МІСТО УПОВІЛЬНЕНОЇ ДІЇ»	19
В. С. Гончаренко СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ ПОВІСТІ Т. КАПОТЕ «СНІДАНOK У ТІФФАНІ»	22
О. В. Горячкін ПРОБЛЕМАТИКА МІСЦЬ ПАМ'ЯТІ У РОМАНІ УВЕ ТІММА «JOHANNISNACHT»	25
М. В. Губко ТВОРЧИСТЬ ІЕНА МАК'ЮЕНА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ	29
С. В. Гуріна ПОНЯТТЯ І ВИЗНАЧЕННЯ АФОРИЗМУ, ЙОГО ОЗНАКИ	33
К. О. Долгих, А. О. Литюк ЛІТЕРАТУРА ШРАМІВ: ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ	37
Я. О. Дудар, В. В. Селігей МІФОЛОГІЧНІСТЬ ЯК ПРОВІДНА РИСА ЗРІЛОЇ ПРОЗИ ОЕ КЕНДЗАБУРО	40
В. О. Івченко ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ АФРОАМЕРИКАНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ ТОНІ MORRISON «ДЖАЗ»	44
Н. В. Ісабекова, А. В. Тараненко КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ ПОРТРЕТНОЇ ДЕТАЛІ У ТВОРАХ ЗБІРКИ БОРИСА ХАРЧУКА «ШКОЛА»	48
А. В. Ісаєва СВОЄРІДНІСТЬ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ РОМАНУ О. ВАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»	52
М. В. Карапетрова, Л. В. Мірошніченко СВОЄРІДНІСТЬ РОЗКРИТТЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В РОМАНІ Г. ТАРАСЮК «ЛЮБОВ І ГРІХ МАРІЇ МАГДАЛИНИ»	55
В. І. Копач, С. В. Полякова ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ МОТИВУ САМОТНОСТІ В РОМАНІСТИЦІ Б. ХАРЧУКА	60
А. А. Копытько, О. А. Воеводина СЕМАНТИКА ЗАГЛАВІЯ В СТИХОТВОРЕННІ АРСЕНІЯ ТАРКОВСКОГО «МІЩЕНИЕ АХИЛЛА»	65
А. В. Корхова, С. В. Нечипоренко ТЕАТРАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ М. КОЦЮБИНСЬКОГО М. МЕЛЬНИКОМ НА СЦЕНІ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ТЕАТРУ «КРИК»	69
А. С. Лук'янчикова, В. І. Ліпіна ОСНОВНІ НАПРЯМКИ СУЧАСНИХ КОМПАРАТИВНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА СХОДІ ТА ЗАХОДІ	73
Д. Е. Максютенко, С. В. Нечипоренко ПРОБЛЕМА ДУХОВНОГО І ТІЛЕСНОГО В МОНОВИСТАВІ М. МЕЛЬНИКА «ТАБУ»	77
Ю. С. Мехеда, Н. П. Олійник СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС «ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ»	81
В. С. Ослам, Т. В. Ворушко ПСИХОЛОГІЧНІ КОЛІЗІЇ РОМАНУ М. МАТІОС «МАЙЖЕ НІКОЛИ НЕ НАВПАКИ»	84
С.І. Покровкова, М.О. Кравець ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ВОЄННОЇ	89

ПОВІСТІ ГУНКІ ТА ЇЇ ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ	
Ю. А. Садковая «ГОВАРДС-ЭНД» Э. М. ФОРСТЕРА: ВЕДУЩИЕ ОБРАЗЫ И ТЕМЫ	94
Д. А. Семенюк ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ НІМЕЦЬКОЇ НАРОДНОЇ КНИГИ «ФОРТУНАТ»	97
А. А. Смик, А. В. Тараненко МІФОЛОГІЧНІ МАРКЕРИ ЧАСОПРОСТОРУ В ПОВІСТІ В. РУТКІВСЬКОГО «СТОРОЖОВА ЗАСТАВА»	103
В. Ю. Соловйова, Г. В. Ліпін ОКІНАВАГО В ЯПОНСЬКОМУ МЕДІА-ПРОСТОРІ	106
Н. Б. Сухомлин МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ СИЛЬВІЇ ПЛАТ	109
Д. М. Тлєпова МОТИВ ТУГИ В ВІРШІ ЙОЗЕФА ФОН ЕЙХЕНДОРФА «SEHNSUCHT»	113
А. О. Токар, Г. В. Дашенко ЖАНР ЦИХУА ЯК ПРИКЛАД СУНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ	117
Ю. В. Томарева, А. Г. Білова НОВАТОРСЬКІ РИСИ В ЗОБРАЖЕНІ ВІЙНИ АНГЛІЙСЬКОГО ОКОПНОГО ПОЕТА ВІЛФРЕДА ОУЕНА(НА ПРИКЛАДІ ВІРША «ГІМН НА СЛАВУ ПРИРЕЧЕНОЇ МОЛОДОСТІ»)	120
О. В.Торкай ПОЕТОЛОГІЧНА МЕТАФОРА В ЛІРИЦІ ШЕЙМАСА ХІНІ	123
Т. Т. Тохтамиш, К. М. Циганок ВПЛИВ АНГЛІЦИЗМІВ НА СЛОВНИКОВИЙ СКЛАД НІМЕЦЬКОЇ МОВИ	126
А.П. Хамурда ЕКРАНІЗАЦІЯ ПОВІСТІ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА «ПОВОРОТ ГВИНТА» ДЖЕКОМ КЛЕЙТОНОМ У ФІЛЬМІ «НЕВИННІ» 1961 Р.	130
Л. Н. Хуснутдинова, С. А. Ватченко «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ» Г. ДЖЕЙМСА: ПРОБЛЕМАТИКА И СЮЖЕТ	134
К. Ю. Чабаненко, В. В. Селігей СВОЄРІДНІСТЬ ОПОВІДІ У ПОВІСТЯХ ЦЗЯ ПІНВА	137
Л. Г. Чаус, Л. В. Мірошніченко ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ЗБІРЦІ НОВЕЛ Є. КОНОНЕНКО «ПОВІЇ ТЕЖ ВИХОДЯТЬ ЗА-МІЖ»	142
Є. А. Чимшит, А. В. Тараненко ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ЛИСА «МАСКА»	148
А. К. Чічук ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ-ІНТЕРВ'Ю СВІТЛАНИ ГОРБАНЬ ТА НАТАЛІЇ ЛАПІНОЇ «НАДІЯ: СПЛУТАНІ ПАЗЛИ»	152
В. С. Алексєєв ДЕЯКІ ПРИЙОМИ ЗАПАМ'ЯТОВУВАННЯ НОВОЇ ЛЕКСИКИ З ВИКОРИСТАННЯМ МЕТОДІВ КОМУНІКАТИВНОГО ПІДХОДУ	156
Ю. С. Андруша МАТРИЧНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ СЛОВ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ	157
Н. А. Баракатова СПЕЦИФІКА ПАРАДИГМАТИЧНОЇ НЕПОВНОТИ УКРАЇНСЬКОГО ДІЄСЛОВА	158
О.М. Бесараб ЗЕЛЕНИЙ КАРЛІК (“THE GREEN DWARF”) – ЧАСТИНА НЕПІЗНАНОЇ ТВОРЧОСТІ Ш. БРОНТЕ	159
Ю. И. Беднова НЕИССЛЕДОВАННЫЙ ФУЛК ГРЕВИЛЛ	160
Т. С. Біляніна ФЕНОМЕН ДВОМОВНОСТІ У ТВОРЧОСТІ КЬОКО МОРІ	161
В. П. Біляцька ЖАНРОВЕ НОМІНУВАННЯ РОМАНУ У ВІРШАХ ГРИГОРІЯ ЛЮТОГО «МАМА-МАРІЯ»	162
В. Ю. Блошко СПЕЦИФІКА ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ «СІМ'Я» У ТВОРІ ФІЛІПА ЛАРКІНА “AFTERNOONS”	164
С. А. Ватченко ЖАНР РОМАНА В ФОКУСЕ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ БРИТАНИИ	166
О. А. Воеводина ПРИЕМ КОНТРАСТА В ПОЭМЕ А. АХМАТОВОЙ «РЕКВИЕМ»	166

Є. В. Гавриленко СПОВІДАЛЬНО-МЕМУАРНА ПРОЗА СТЕНДАЛЯ ЯК АВ- ТОТАНАТОГРАФІЯ	168
В. І. Голяк ФУНКЦІЇ ОКАЗІОНАЛЬНИХ ОДИНИЦЬ В ТЕКСТАХ НІМЕЦЬ- КОМОВНИХ ЗМІ	169
С. Ю. Гонсалес-Муніс ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ СИЛЬВІЇ ПЛАТ «TULIPS»	171
Е. П. Гончаренко, Кривошея А. В. НЕОЛОГІЗМИ ТЕМАТИЧНОГО ПОЛЯ «ТЕРОРИЗМ, БОРОТЬБА З ТЕРОРИЗМОМ»	173
О. В. Гонюк СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ В РОМАНІ СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ «СПОДІВАЮСЬ НА ТЕБЕ»	177
О. В. Гурко СПІВВІДНОШЕННЯ КАТЕГОРІЙ СТВЕРДЖЕННЯ ТА ЕПІСТЕ- МІЧНОСТІ	178
В. М. Дядя ЯВИЩЕ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ ПРИ ВИВЧЕННІ ІСПАНСЬКОЇ МОВИ	179
Є. І. Желтобрюхова, Чень Чжунчан ОСОБЛИВОСТІ ВСТУПНОГО ЗАНЯТТЯ З КИТАЙСЬКОЇ МОВИ	181
Н. І. Заверталюк ОБРАЗ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ В РОМАНІ-БІОГРАФІЇ М. СЛАБОШПИЦЬКОГО «ПОЕТ ІЗ ПЕКЛА (ТОДОСЬ ОСЬМАЧКА)»	182
Н. В. Калиберда РИЧАРДСОН И ЕГО ЧИТАТЕЛЬ. К ИСТОРИИ ПУБЛИКА- ЦИИ ПРОДОЛЖЕНИЯ РОМАНА «ПАМЕЛА, ИЛИ ВОЗНАГРАЖДЁННАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ»	184
Т. В. Кедич ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ «НЕЙМОВІРНИХ ОПОВІ- ДАНЬ» П. А. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО	185
І. С. Кіркоська МОДАЛЬНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ ПРОСПЕКТИВНИХ ВИСЛОВЛЮВАНЬ НА МАТЕРІАЛІ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ	187
Е. К. Ковалева ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕТАТЕКСТА В «ИСПОВЕДИ» Ж.-Ж. РУССО	189
Я. В. Ковальова ПРИНЦИП ДИСКУРСНОГО АНАЛІЗУ У ВИВЧЕННІ ХУ- ДОЖНОГО ТЕКСТУ	191
М. С. Ковальчук МОВНА ГРА В СУЧАСНІЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ	192
Н. Ю. Козырева ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ РКИ СТУДЕНТОВ- АЗЕРБАЙДЖАНЦЕВ	194
Н. М. Косенко ПОНЯТИЯ ПЕРВИЧНОЙ И ВТОРИЧНОЙ НОМИНАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ	196
Н. М. Коцай РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ У СОНЕТНІЙ ТВОРЧОСТІ САЙМОНА АРМІТІДЖА	198
О. М. Крайняк СИНТАГМАТИЧНІ ТА ПАРАДИГМАТИЧНІ ВІДНОСИНИ В ЛЕКСИЦІ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ	200
М. О. Кравець СИМУЛЯКРИ МІСТ У ПРОЗІ РЮ МУРАКАМІ	201
І. В. Кропивко НЕОМІМЕСИС ЯК КАТЕГОРІЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОЕТИКИ	203
Ю. В. Крутась ПРОДУКТИВНІ МОЖЛИВОСТІ НАВЧАЛЬНОГО СЕРЕДО- ВИЩА ЯК ПРІОРИТЕТНІ ОБ'ЄКТИ КОНТРОЛЮ	204
В. А. Лебедева ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧО- СТІ СУ ТУНА	205
Н. О. Лисенко ЕКСПРЕСИВНІСТЬ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ АФОРИЗ- МІВ	206
А. О. Литюк НОВАТОРСТВО В КИТАЙСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРА- ТУРІ	207
В. В. Лобанова К ВОПРОСУ О ТЕКСТОВОЙ ИНФОРМАЦИИ	208
Е. В. Максютенко ПРОБЛЕМА ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ В «СЕНТИМЕНТА- ЛЬНОМ ПУТЕШЕСТВИИ» Л. СТЕРНА: ОТ РЕФЛЕКСИИ К ПОСТУПКУ	211

Т. И. Манякина ПЕРЕВОДОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ В КОНТЕКСТЕ ПРО-	212
ФЕССИОНАЛЬНОГО ОВЛАДЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКОМ	
Н. А. Махонина СУБСТИТУЦІЯ НА ОСНОВІ ТЕМАТИЧНОГО РЯДУ В НІМЕ-	214
ЦЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМАХ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА МОДИФІКАЦІЮ ЕМОТИВ-	
НОСТІ	
О.А. Машенко ПОЕТИКА НАЗВИ РОМАНУ К. ІШІГУРО "A PALE VIEW OF	216
HILLS"	
Л. В. Мірошніченко ПОСТАТЬ ІВАНА МАЗЕПИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРА-	218
ТУРІ	
С. В. Нечипоренко ПОШУК СЕБЕ ЧЕРЕЗ СУМНІВ (ПРО ЗБІРКУ ЖЕНІ НЕ-	219
ЖИВОГО «БЕСФОРМЕННЫЕ РИФМЫ»)	
Н. П. Олійник ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ ПОВІСТІ СОФІЇ МАЙДАНСЬ-	220
КОЇ «ПРОВІДНА НЕДІЛЯ»	
Г. А. Онищенко МЕТОДИ НАВЧАННЯ ОРФОГРАФІЇ В СЕРЕДНІЙ ЗАГАЛЬ-	221
НООСВІТНІЙ ШКОЛІ	
И.В. Острецова ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ КАК СРЕДСТВО ВЕР-	222
БАЛИЗАЦИИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ЧЕЛОВЕКА	
В. В. Падалко СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ	225
АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ	
О. С. Палькевич РОЛЬ ДОМІНІКА БУУРА В КОДИФІКАЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ	227
МОВИ XVII СТОРІЧЧЯ	
В. А. Панченко О СРАВНЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО И ПЕСЕННОГО ТЕКСТА	229
С. А. Панченко КОНЦЕПТОСФЕРА В РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОМ ДИСКУРСЕ	232
І. В. Пасько ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОГО	235
РОМАНУ В. ЄШКІЛЄВА «ТІНЬ ПОПЕРЕДНИКА»	
Н. Д. Писаренко ОСОБЛИВОСТІ СЛОВОТВОРУ У ЛАТИНСЬКІЙ МОВІ	236
Т. Є. Пічугіна СВОЄРІДНІСТЬ ІРОНІЇ У ТРИЛОГІЇ Г. БРОХА «СНОВИДИ»	239
С. В. Полякова ДО ПРОБЛЕМИ РОЗУМІННЯ СТИЛЬОВИХ ДОМІНАНТ	240
Л. П. Попко ДО ПИТАННЯ ПРО ВИДИ НЕОЛОГІЗМІВ	241
О.В.Родный ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ КОМИЧЕСКОГО В РУССКОЙ	242
СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII В.	
Л. М. Ромас ПЕРСОНОСФЕРА РОМАНУ А. КОКОТЮХИ «ЧЕРВОНІЙ»	244
І.П. Сахно НОРМА І УЗУС В ДОКУМЕНТНИХ ТЕКСТАХ	245
В. Селігей АМЕРИКАНСЬКА «HER-STORY» У РОМАНАХ Ю ЛІХУА	245
Н.М.Семешко ПРО ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНОЇ КОМПРЕСІЇ В П'ЄСІ	246
О. ВАЙЛЬДА «ІДЕАЛЬНИЙ ЧОЛОВІК»	
О. В. Сердюк МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ	248
О. В. Тараненко ХУДОЖНЄ РОЗКРИТТЯ ТЕМИ ПІСЛЯВОСННОГО ДИТИН-	249
СТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 70 – 80-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ	
Л. М. Тетеріна ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ДЖЕРЕЛО КУЛЬТУРНОЇ ІНФОРМА-	251
ЦІЇ (РОМАН ДЖЕЙН ОСТЕН "ГОРДІСТЬ ТА УПЕРЕДЖЕННЯ")	
І. В. Тіпер ОНІРИЧНИЙ ДИСКУРС У ПРОЗІ В. ГАБОРА (НА МАТЕРІАЛІ	252
ЗБІРКИ «КНИГА ЕКЗОТИЧНИХ СНІВ ТА РЕАЛЬНИХ ПОДІЙ»)	
И. И. Турута ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ТЕКСТЫ И СПОСОБЫ ИХ ТРАНСФОРМА-	253
ЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ТОРГОВОЙ РЕКЛАМЕ	
К. В. Устименко СИНОНІМІЯ У РОЗМОВНОМУ СТИЛІ ІСПАНСЬКОЇ МОВИ	255
Е. В. Федина ВЕРБАЛЬНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРА ЧЕЛОВЕКА ВО	260
ФРАЗЕОЛОГИИ РУССКОГО ЯЗЫКА	
Н.А.Черниш ТЕМИ ТА ОБРАЗИ ПОЕЗІЇ ХАНЬ ЯНЬ (寒烟)	261

О. В. Шаф ЖАНР МОЛИТВИ В ЛІРИЦІ: ПСИХОАНАЛІТИЧНА ІНТЕРПРЕ- ТАЦІЯ	262
М.Ю. Шевченко РЕФЕРЕНЦІЙНІ ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ КОЛЬОРОНАЗВ У ІТАЛІЙСЬКІЙ МОВІ	263
Ю.О. Шепель ЩОДО ПИТАННЯ ПОСТАНОВИ БЛИЗЬКОСТІ ЛЕКСИЧНИХ ЗНАЧЕНЬ СЛІВ (ПОЛІСЕМІЯ ТА ОМОНІМІЯ)	265
Е. В. Шкурко ОБРАЗОВАНИЕ ИМЕННЫХ КОНСТРУКЦИЙ НА ОСНОВЕ ПЕРЕРАЗЛОЖЕНИЯ СИНТАКСИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В ГЛАГОЛЬНЫХ СЛО- ВОСОЧЕТАНИЯХ	269
О.В. Шкурко ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ПИСЬМА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ МОВ	271
T. V. Aksutina WASHBACK AND IMPACT IN LANGUAGE TESTING	272
A. I. Anisimova CLIL IN THE CONTEXT OF MULTILINGUAL EDUCATION	273
A. G. Bilova SIEGFRIED SASSON AS INNOVATOR IN ENGLISH MODERNIS- TIC POETRY (ON THE EXAMPLE OF "THEY")	274
L. O. Glukhova SOME PECULIARITIES OF THE FRAME FINANCIAL ACTIVI- TY IN MODERN ENGLISH EDUCATIONAL DISCOURSE	275
T. V. Gunko LITERATURA EN CLASE DE IDIOMAS: ANÁLISIS RETROSPECTIVO	277
S.I.Halazdra QUELLE METHODE D'APPRENTISSAGE CHOISIR	278
L. Kim LA PEAU DE CHAGRIN DE LA LINGUISTIQUE	280
N.A. Khabarova LES EMPRUNTS LEXICAUX ET LEUR ADAPTATION DANS LA PRESSE FRANÇAISE CONTEMPORAINE	281
H. Konopelkina POLITICAL METAPHOR AS THE CONSTITUENT OF THE PO- LITICAL DISCOURSE OF GREAT BRITAIN, THE USA AND UKRAINE	286
G. V. Lipin TRANSMUTATION AS TRANSLATION TECHNIQUE IN AMY LOWELL'S "PICTURES OF THE FLOATING WORLD"	288
V. I. Lipina RE-FACEMENT IN AMERICAN POSTMODERNIST AUTOBIOG- RAPHY	290
S. O. Loba "MULTILINGUAL PROGRAMS" AS A SLOT OF THE FRAME STRUCTURE OF THE CONCEPT "MULTILINGUAL EDUCATION"	291
L. N. Lukianenko SOME IDEAS FOR TEACHING VOCABULARY TO INTER- MEDIATE EFL STUDENTS ON THE BASIS OF THE TEACHING COMPLEX "UPSTREAM INTERMEDIATE"	292
E. I. Panchenko MULTILINGUAL DICTIONARY OF NEW WORDS AS A SOURCE OF RESEARCHING NEOLOGISMS	294
K. M. Pererva EFFECTIVE APPROACHES OF TEACHING INTERCULTURAL COMPETENCE	295
E. I. Schtatnaja ZUR GESTALTUNG LANDESKUNDLICHER AUFGABEN IM DEUTSCHUNTERRICHT	296
N. Styrnik Errors Correction in Foreign Language Teaching: For and Against	298
V. V. Yashkina NATURAL PHENOMENA AS CONCEPTS IN POETRY	299