

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Факультет української й іноземної філології

та мистецтвознавства

До 100-річчя Дніпровського національного університету

імені Олеся Гончара

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина 3

Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів

та викладачів

Дніпро
Акцент ПП
2018

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 Філологічні науки. Збірник наукових праць студентів та викладачів факультету / Упорядник О. І. Панченко. – Дніпро: Акцент ПП, 2017. – 347 с.

ISBN 978-966-921-186-6

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

УДК 80

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

**МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ
ПОЛИ МІЕН «THE STATUE OF THE VIRGIN AT GRANARD SPEAKS»**

Пола Міен – відома ірландська поетеса і драматург, яка поєднує безліч явищ у своїй поезії. Вона порушує складні теми соціального, релігійного та національного характерів. Це є виразною особливістю поетеси, що символізує її творчість та робить її дуже актуальною.

У вірші під назвою «The Statue of the Virgin at Granard Speaks» авторка за допомогою оживлення неживого критикує соціальні та релігійні установи, що може здатися дивним, адже Пола була вихована у католицькій родині. Цей просторовий твір з його напруженою полемікою та палким ліризмом говорить про віру, осквернення, жінок та трансгресію, одночасно увіковічуючи пам'ять про п'ятнадцятирічну Енн Ловетт з її ненародженою дитиною, чия смерть у підніжжя святині Діви Марії в окрузі Лонгфор сприяла ще сильнішому пробудженню ірландських дебатів щодо законів про аборти.

У цьому вірші наявний натуральний ритм письменниці з довгими монотонними рядками, у якому розмовний ритм несе значення протягом всього рядка аж до самого його кінця, що може здатися незручним, проте призводить до голосових та ритмічних модуляцій.

Вірш розпочинається описом несприятливої погоди, що від самого початку налаштовує читача до сприймання серйозного та важкого тексту:

*«November wind sweeping across the border
Its seeds of ice would cut you to the quick»*

У цьому уривку Пола Міен застосовує уособлення, аби увиразнити образ вітру та додати йому характеристики людини, яка сіє лід з метою завдання шкоди. Завдяки вживанню таких прийомів читач перебуває у прохолодній осінній атмосфері. Незважаючи на такі обставини, статуя залишається непохитною.

Далі вона описує місто, наївно забуваючи про навколишній світ:

«The whole town tucked up safe and dreaming».

Тим не менш, згодом можна вловити натяк на заздрість з прикрістю до того, що вона застрягла в цьому гроті: *«stuck up here in this grotto»*. Це ще один

влучний приклад уособлення від Поли Мієн, де вона робить статую живою з можливістю болісно переживати все, що відбувається навколо.

З лексичної точки зору, саме слово «*stuck*» («застряти») – розмовне і є не зовсім доцільним для такої витонченої мови. Складається таке враження, що мешканці міста без вагань та найдалших переживань помістили статую в таке непривабливе місце.

Недоцільну роботу віпру помітно навіть з гроту – дерева змушені весело проводити час в агонії «*cavort in agony*», оксюморон, що поєднує веселощі з нестерпним болем і проводить паралель з сумними роздумами статуї. Також тривожною є фраза щодо різних імен Бога («*the various names of God*»), яка виступає своєрідним натяком на атеїстичний погляд на релігію. Тим не менш, статуя не приховує свого презирства до релігійних почуттів людей, коли каже, що люди звертаються до Бога лише задля отримання благословення на скоєння лихих речей. У той же час статуя ясно бачить своє навколишнє середовище. Влучний опис Поли Мієн викликає жахливу картину перед очима читача:

« I hear fish drowning.

*I taste the stagnant water mingled
with turf smoke from outlying farms».*

Також наявний оксюморон з відтінком гіперболи заради ефекту драматизму під час згадування риби, яка тоне в воді, адже це цілком неможливо.

У третій строфі героїня твору ототожнює себе, якою вона представляється в очах народу. Тут дуже вирізняється вживання Мієн асонансу, алітерації та співзвуччя:

*«They call **me** Mary – Blessed, Holy, Virgin.*

*They fit **me** to a **myth** of a **man** crucified:*

the scourging and the falling, and the falling again . . .

*They name **me** Mother of all this grief*

*though **mated** to no **mortal man**».*

Такі повтори звуків надають значної сили майже прозаїчним віршам Мієн. Застосування такої техніки підсилює гіркий тон звучання промови статуї, коли вона відмовляється від ролі, яку їй обрали інші та яку вона супроти бажанням повинна виконувати.

Окрім цього, на графічному рівні наявне вживання великої літери, аби експресивно вичленувати важливий предмет зі структури поетичного рядка внаслідок його написання у такий спосіб. Також у цьому випадку велика літера

може означати авторську іронію, негативне ставлення до вчинків людей, дії яких несумісні з принципами загальнолюдських ідеалів.

Повторне використання статусу безособового займенника «вони» для найменування городян також є значущим і показує, що вірш є громадським, закликає до проведення аналогії і розуміння. Письменниця відділяє їх в окрему групу, котра має геть різні цінності і сприйняття дійсності, не таке, як вона. Також наявна велика кількість займенника «Я». Цей займенник автоматично можна прирівняти до іншого – «ми», як історичне співтовариство. Ми у цьому разі, і тільки в наших силах все виправити. Навіть зі своєю іронією, вірш звертається до усього світу.

Відсутність співчуття до людей стає ще більш страхіливою, коли вона ставить під сумнів співчуття Бога та Його існування взагалі в таких рядках, використовуючи влучні епітети та порівняння:

*«They kneel before me and their prayers
fly up like sparks from a bonfire
that blaze a moment, then wink out»*

Постійне вживання та повторення епітетів виконують експресивну функцію. Це означає, що письменниця наголошує значення слів, використовуючи асоціації та описуючи події, які б їй кортіло змінити:

*«Or the grace of a midsummer wedding
when the earth herself cries out for coupling
and I would break loose of my stony robes,
pure blue, pure white, as if they had robbed
a child's sky for their colour. My being
cries out to be incarnate, incarnate
maculate and tousled in a honeyed bed».*

Образ, який вона використовує, – сексуальний, посиляючись на язичницький обряд родючості Белтейн, котрий відбувається в середині літа і означає весілля майських бога і богині. Їх союз символізує пробудження природи, початок любові та радості [1]. Крім того, статуя також звертається до самої землі («the earth herself»), фраза, яка є прикладом лексики зі старої релігії. На мить її презирство до християнської іконографії повертається, коли вона описує своє вбрання, котре ніби намальоване дитиною. Схоже, вона гадає, що сприймання Діви Марії у людей дитяче, наївне та недоречне, та сама вона ніби є безглуздою карикатурою того образу.

Повторення фрази оповідачкою *«tucked up»* / «ховатися» відгомінюється своїм попереднім використанням у вірші (*«tucked up safe and dreaming»*). Очевидно, це повторення слугувало нагадуванням читачеві про дрібну наївність та невігластво жителів міста, що дало змогу трагедії трапитися. На відміну від Діви Марії, п'ятнадцятирічна дівчина помирає під час пологів. Оповідач, чия раптова зміна до коротких рядків вірша виділяє її емоції, промовляє:

«and though she cried out to me in extremis

I did not move,

I didn't lift a finger to help her,

I didn't intercede with heaven,

nor whisper the charmed word in God's ear».

Ці рядки неоднозначні і говорять про те, що вона просто нічого не може вдіяти, адже вона упевнена, що жодна молитва не досягає неба.

З цієї драматичної кульмінації монолог статуї плавно переходить у плач. Однак раптово виникає розрив у вірші. Це сигналізує читачеві, що адресат оповідача змінився. В русі, який одночасно заперечує трансцендентного Бога і підтверджує переконання статуї щодо величі природи, вона називає сонце початком всього: *«molten mother of us all»* / «розплавлена мати всіх нас». Хоча вона благає жалості та пощади для істот, котрі не відають, що роблять, та танцюють «безглуздий танок» життя, її характеристика сонця (*«burning heart of stone»* / «пекуче серце каменю») не залишає багато місця для сподівань. Тут були застосовані епігети, що підсилили поняття сонця, та метафора, — *«heart of stone»*, символізуючи саме сонце.

«Hear me and have pity» / «Почуй мене та поспівчуй» — фінальна фраза вірша, яка залишає читача у роздумах. Здавалося, всемогутня статуя, до якої звертаються за допомогою, сама благає про те, щоб її почули і зжалились над нею та оточуючими.

Проте, можливо, Пола Мієн лише намагалася у такий спосіб достукатися до людей, аби вони згадали цінності, яким повчає християнство: були більш людяними та допомагали один одному. Це можна зрозуміти і з адресування до людей за допомогою займенників, як зазначалося вище. Саме звернення до людей, об'єднуючи усіх під словом «ми», передбачає спільність, непохитну домовленість між поетом та читачем.

Мовні особливості поезії Пола Мієн розкривають нам її художню майстерність. Дійсно, вживані художні засоби у її поезії повністю передають чита-

чеві усі емоції, кожне слово є важливим та має певну ціль: зворушити читача, вплинути на його почуття, спонукаючи бути добршими, замислитися над сенсом людського життя та його цілями.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бельтайн. Традиції і обряди, 2015. <https://black-ialex.livejournal.com/127513.html>.

К. І. Верещак

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ РІЧАРДА ВІЛБЕРА

Річард Вілбер (1921-2017) – американський поет і перекладач другої половини XX століття. У 1947 році виходить перша поетична збірка Вілбера «The Beautiful Changes». Поет весь час поєднує творчу діяльність з викладацькою роботою в університеті спочатку в Гарварді, потім в Уеллслі, а в останні роки в Уеслі. Відомими його збірками є «Advice to a Prophet», «The Mind-Reader» 1976, «New Poems» 1987. Всенародне визнання приходить до поета в 1957 році, коли він отримує Пулітцерівську і національну літературну премії за збірку «Things of This World». У 1989 році він знову був удостоєний Пулітцерівської премії за «New and Collected Poems», куди увійшли всі попередні збірки в зворотному хронологічному порядку.

Річард Вілбер – один із найбільш яскравих представників академічного канону поезії. Він належить до так званих «університетських поетів». Така поезія характеризується філософською спрямованістю, інтелектуалізмом, інтертекстуальністю, використанням тем та образів, що традиційно не підлягають художньому відображенню. Творчість «університетських поетів» орієнтована на наявність читача глибокої ерудиції, без будь-яких поправок на смаки та інтереси широкої публіки.

Інтертекстуальність проходить скрізним елементом через більшість його віршів. Можна простежити зв'язок заголовків його творів із творчістю інших поетів. Заголовок вірша «A World Without Objects is a Sensible Emptiness» являє собою цитату з поезії англійського метафізичного поета Томаса Траєрна. Вілбер наслідує образність та риму, типову для віршів Траєрна, які були створені в сімнадцятому столітті. Центральна метафора вірша «camels of the spirit», які за-

лишають оазис для пошуку пустелі, перекликається з основною концепцією віршів Траерна постійного пошуку «sensible emptiness». Пустеля традиційно є місцем, де аскет прагне знайти Бога і сам образ ада, сухе місце без води. На противагу виступає оазис – місце відновлення, ціль мандрівника в пустелі, але водночас і місце спокуси.

Назва вірша «The Eye» має посилення до Святої Люсії, покровительки сліпих, яку згадував Данте Алігері у своїй «Божественній комедії». У творі Вілбера вона виступає одним з головних образів, важливих для передачі основного сенсу.

Ще одним важливим інтертекстуальним елементом у творчості Вілбера є епіграф. Поет використовує цитати з французької, американської, англійської літератури, наукових праць або ж Біблії. У вірші «Junk» наявна цитата з англосаксонської поеми «Waldere», яка виконує не власне інформативну функцію, а визначальну, налаштовуючи стилістичний лад та композиційну форму вірша. Вірш «A Christmas Hymn» має епіграф, взятий з Біблії, через яку потім автор спонукає читача на подальше розуміння його вірша. Частіше за все зустрічаються епіграфи з французької та італійської літератури («The Terrace» (Шарль Бодлер), «Complaint» (Марсіліо Фічіно), «Lamarck Elaborated» (Ламарк), «Rillons, Rillettes» (Андре Сімон).

Поруч з цитатами та ремінісценціями, що відсилають читача до наукових теорій або творів інших авторів, у поезіях Вілбера трапляється велика кількість невербальних алюзій, тобто інтермедіальність. Так, живопис визначає характер інтелектуального начала у бігатях його творів. Вірш «Five Women Bathing in Moonlight» – є транскриптом полотна Пікассо. У вірші відбувається характерне для творчого методу художника розчинення образів купальниць в абстрактну форму і далі – просто в колір. Твір «Giacometti» напряму прирівнює людей до скульптур, створених видатним італійським художником і скульптором Альберто Джакометті. У спробі синтезу різних видів мистецтва, які раніше набагато більшою мірою залишалися замкнутими межами власної специфічної сфери, полягає головна риса поезії Вілбера – універсалізм.

Інтелектуальна лірика Річарда Вілбера позначена також широким використанням образів давньогрецької та біблійної міфології, що пояснюється напрямом естетичних пошуків поета. «Міф для нього є джерелом знань про людську природу. Інтелектуальні поезії Вілбера, в яких він використовує біблійні алюзії, різноманітні за художньою структурою та образністю. Це і євангельські сюже-

ти і старозавігні перекази про створення світу» [2,12]. Нарівні з апокрифічними творами, конгеніальними першоджерелу («Peter»), в яких зберігається місце дії Іудея, час (початок першого сторіччя), головні персонажі тих подій (Ісус, апостоли), Вілбер звертається і до міфотворчості. Він інтерпретує давні міфологічні сюжети, трансформуючи їх в сучасну площину. Сам Ісус або апостоли в таких віршах вже не є дійовими особами, зате ліричний герой за допомогою певних ситуативних алюзій і символів проектується на образ Месії чи його учнів (вірші «Water Walker», «Christmas Hymn»). Ці твори ґрунтуються на принципі метатекстуальності – біблійні образи подаються в сучасній трактовці, відбувається їхня модифікація.

Початок творчої діяльності поета припадає на кінець 40-х років – період, коли на зміну формалістичній традиції йде експериментальна поезія. «Однак Вілбер протягом усієї своєї творчої діяльності віддає перевагу класичному віршу. Більшість його віршів написані в метричній формі, в них присутня рима»[3,165]. Іноді поет в якості експерименту використовує в своїх віршах верлібр. Але навіть і в верлібрі він украллює риму.

Якщо в ранніх творах Вілбер «більшу частину своєї уваги приділяє «земному», в його текстах переважають образи природи, то з часом акценти зміщуються. У його нових збірках з'являються вірші, присвячені друзям, близьким, видатним історичним діячам. При цьому, якщо він пише про «земне», то навіть рослини тепер уже наділяє людським характером, думками, проблемами» [4, 304].

Назви тварин часто зустрічаються в заголовках до його творів («Still, Citizen Sparrow», «The Death of a Toad», «All These Birds», «Grasshopper»), і навіть деяких творах, які він перекладав («A Prayer to Go to Paradise with the Donkeys»). Ці звірі були вибрані, тому що вони є саме тим ключом для розуміння людського існування, трагічності та необхідності смерті. Для цього він використовує метафори «Grasshopper urge», «no flower swayed its head», «the wind shrank away», «crickets resumed their chimes» та порівняння «he (toad) lies as if he would return to stone», «peace like a plague».

Одним із провідних тваринних образів у ліриці Річарда Вілбера є птиці. Поезія наповнена метафорами, епітетами та порівняннями, пов'язаними з птахами: «turkey-cock parade», «the song of doves begot the ear», «hawk or heavenly lark or heard-of our nightingale, perform upon the kitestrings of our sight», «dazed starling».

Поезія Вілбера зрілого періоду творчості – 1970- 1980 рр. – стає менш догматичною, «чистота стилю» поступається місцем еклектичності: нарівні з традиційними формами (римованим чотиривіршем, сонетом, баладою) як експеримент поет використовує верлібр (вірші «The Mind-reader», «Walking into Sleep»), хокку («Thyme flowering Among Rocks», «Alatus»), англосаксонський алітераційний вірш («The Lilacs», «Junk»). Він стверджує: «Як поет я дивлюся на революцію в поезії на початку століття очима нащадка, вдячного за все отримане... однак не визнаю ніяких обмежень чи заборон, або відмови від чого б то не було заради чистоти мистецтва»[1, 283].

Подальше дослідження поезії Річарда Вілбера може бути націлене на більш детальне вивчення лінгвостилістичного аспекту: специфіки синтаксису та ритмічної організації.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Уилбер Р. О моей работе//Писатели США о литературе: Пер.с англ. – М.: Прогресс, 1982. – С. 282-286
2. Єрко О. К. Тематика і художні особливості поезії Річарда Уїлбера: /автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. К. Єрко. – Дніпропетровськ, 2002. – 16 с.
3. Edgecombe R. A. Readers Guide to the Poetry of Richard Wilbur/ R. A. Edgecombe. – Alabama: The University of Alabama Press, 1995. – 227p.
4. Hill W. Richard Wilbur / W. Hill. – N. Y.: Twayne Publishers, 1967. – 354p.
5. Wilbur R. P. New and Collected Poems. Harvest book / R. P. Wilbur. – Harcourt Brace Jovanovich, 1989. – 393p.

К. С. Гардаш, І. В. Шишкіна

СТИЛІСТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖ. В. РОЧЕСТЕРА

Англійська література XVII століття – це творче надбання, яке сформувалось під впливом бурхливих революційних та реформаційних подій, які так чи так вплинули на літераторів тих часів та знайшли своє відображення в їхніх творах. Зазвичай велика увага з боку дослідників приділялась головним персоналіям тогочасної літератури, таким як Джон Мільтон та його найбільш значущому твору «Втрачений рай». Проте й досі залишається маловивченою твор-

чість менш відомих авторів, без яких неможливо було б скласти повноцінний та точний образ тієї літературної епохи.

Саме в цьому контексті важливо приділити увагу таким особистостям, як Джон Вілмот Рочестер – ім'я, до недавнього часу знайоме лише у вузькому колі спеціалістів з англійської літератури. Він був майстром сатири та легкої прози, новатором любовної та філософської лірики, представником сміливої течії «лібертинізму», або «лібертинажу», яка кинула виклик проти загальноприйнятих моральних, релігійних та соціальних норм. На думку відомого поета-метафізика, сучасника Вілмота, Джона Обрі, «граф Рочестер був єдиною людиною в Англії, в якого був справжній хист до Сатири» [1]. Та навіть незважаючи на те, що граф мав дурну славу любителя гульби та незчислених любовних зв'язків, а значна частина його творів була вельми непристойного змісту, все ж були деякі твори, що стали неперевершеними зразками оригінальної сатири та ліричних віршів.

Поетична своєрідність творчого доробку Д. Вілмота безпосередньо пов'язана з такою філософською та моральною категорією, як «лібертинізм», який знайшов на англійському ґрунті специфічну форму під назвою «дотепність». У другій половині XVII ст. значення цього слова прийняло виражений антибуржуазний характер. «Дотепність» (англ. «wit») стала синонімом безтурботного життя, присвяченого забавам, гулянкам та розвагам. Цей спосіб життя прийшовся до смаку тогочасному королю Карлу II, з яким після реставрації до Англії повернувся монархічний устрій. Він був відомий як «веселий король» (The Merry King), а його фаворитами стали молоді декадентські поети, названі «веселою бандою» (Merry gang), серед яких виділялись сер Ч. Сідні, граф Дорсет (Ч. Секвіл) та, звісно, граф Рочестер, про якого казали як про «одного з найкрасивіших людей в Англії ... Він був дуже популярний як серед жінок, так і чоловіків, у тому числі в короля» [4, 51].

Розв'язна та розпусна поведінка «Веселої банди» часто розглядається як реакція на громадянську війну та період вигнання. У період повалення монархії владу захопили пуритани, які були настільки суворі та розгнівані на приближених до монархічних кіл, що закривали театри та вводили заборону на такі традиційні розваги аристократії, як танці. Сатира стала основним художнім засобом у поезії «дотепників»; вони висміювали усе, що було пов'язано з буржуазією, в тому числі й її ідеали та норми моральної поведінки [5].

Одним з найвидатніших сатиричних творів графа Рочестера є поема «A Satyr Against Reason and Mankind» (1675), в якій у різкій формі засуджується політика оптимізму та раціоналізму, під гаслом яких правив реставрований монарх Карл II. Схильність поета до скептицизму змушує його сумніватися в тому, чи може мораль керувати правильною поведінкою людей. Якщо традиційні моральні та релігійні обмеження проявляються в неповазі, Рочестер покладається лише на чуттєве задоволення [2, 70-76]. Неминуче його вірші відображають невдоволення поета таким досвідом. Щодо стилістичного аналізу поеми, то її сатиричний мотив проявляється на декількох рівнях.

По-перше, поема відповідає основній функції сатиричних творів: викриття негативних ганебних явищ та демонстрація обурення шляхом їхнього зображення через комічну призму. Сатира Рочестера належить до того типу, який побудований на гротескній гіперболізації, що перетворює реальну дійсність на фантастику. У цьому випадку, Рочестер використав образи тварин, порівнюючи їх з людьми, та знецінюючи останню словами, якими запевнює читача, що він би був краще кимось із тварин:

*Were I (who to my cost already am
One of those strange, prodigious 1 Creatures, ban)
A Spirit free to choose, for my own share
What Case of Flesh and Blood I pleased to wear,
I'd be a Dog, a Monkey, or a Bear,
Or anything but that vain Animal,
Who is so proud of being rational* [3, 118].

Також поет застосовує велику кількість алегоричних образів та метафору, формування якої пов'язане ще й з синтаксисом (наприклад, навмисне опущення постійного повторення підмету):

*Whilst the misguided follower climbs with pain
Mountains of whimses, heaped in his own brain;
Stumbling from thought to thought, falls headlong down
Into doubt's boundless sea where, like to drown,
Books bear him up awhile, and make him try
To swim with bladders of Philosophy* [3, 119].

Ще однією особливістю поеми, яка заохочує до роздумів та дискусій, є проблема ідентифікації образу автора. «Сатира розуму и людяності» в традиціях сатиричного пафосу містить велику кількість авторських відступів та вико-

ристання займенників «I», «me», «mine». Через відсутність конкретики, не до кінця яким є, від лица кого поет звертається до читачів (від самого себе чи від зібраного образу лібертинів та всіх невдоволених). Рамки образу є досить розмитими, тому їх можна інтерпретувати по-різному, кожен раз знаходячи нові мотиви в авторських відступах:

*Thus, whilst against false reasoning I inveigh,
I own right reason, which I would obey* [3, 121].

Загалом, за звучанням та структурою цей твір можна охарактеризувати як героїчну поему, на яку вказують його ямбічне віршування, драматичність та епічність. Рочестер був майстром сарказму не лише на політично-соціальні теми, але й навіть любовна лірика була сповнена засобами комічного, а теми творів відповідали традиціям лібертинізму. Наприклад, поема «A Dialogue between Strephon and Daphne», у якій зображене типове для молоді сімнадцятого століття ставлення до кохання. Твердження Стрефона про любов сповнені цинізмом, а звернення до колишньої коханки вирізняються жорстокістю та женоненавистю. Він не тільки насміхається над її гідністю шляхом приниження ('fond Fool, give o'ge'), але й говорить, що їхнє кохання було лише дитячою забавою, висміює саму суть кохання до неї. Іронічність порівнянь (Love – Boys, Hearts – Toys) та метафор допомагають створити сатиричний настрій у цій поемі:

*Love, like other little Boys,
Cries for Hearts, as they for Toys:
Which, when gain'd. in Childish Play,
Wantonly are thrown away* [6].

Проте Рочестер не був би славновісним «дотепником» та гульвісою періоду Реставрації, якби не зробив реверсування та повну зміну загального настрою наприкінці поеми за допомогою промови Дафни, що розкрила усю площину обману в їхніх відносинах:

*Silly Swain, I'll have you know,
'Twas my practice long ago:
Whilst you Vainly thought me true,
I was false in scorn of you.
By my Tears, my Heart's disguise,
I thy Love and thee despise.
Woman-kind more Joy discovers
Making Fools, than keeping Lovers* [6].

Таким несподіваним кінцем Рочестер у традиціях лібертинізму грався не лише з почуттями й гідністю головних героїв поеми, але й з симпатією читачів до героїв, особливо до Дафни. Кохання – це, насамперед, задоволення, і в разі відсутності останнього з'являється цинічне ставлення до першого. Це вказує на гедоністичні прояви особистості самого автора та його світосприйняття.

Отже, наприкінці можна сказати про те, що творчий доробок Д. В. Рочестера формувався під впливом соціокультурних змін у другій половині 17-го століття, які сформували з молодих аристократів представників англійського лібертинізму, ознакою якого стала «дотепність» у творах. Цей мотив Рочестер розкривав за допомогою сатири, в якій поєднував як класичні прийоми (алегорії, метафори, пафос), так і оригінальні для свого періоду гедоністичні та лібертинські мотиви (цинізм стосовно теми кохання, прямотинність та чітку адресованість), які, завдяки оригінальній відвертості в його поетичних текстах, виділяли Рочестера з-поміж інших представників поезії епохи Реставрації.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Aubrey J. Brief Lives with an Apparatus for the Lives of our English Mathematical Writers / ed. Kate Bennett / John Aubrey. – Oxford: Oxford University Press, 2015. – 359 p.
2. Combe K. A Martyr for Sin: Rochester's Critique of Polity, Sexuality, and Society / Kirk Combe. – University of Delaware: University of Delaware Press, 1995. – 186 p.
3. Poems by John Wilmot, Earl of Rochester / ed. By Vivian de Sola Pinto. L: Routledge & Kegan Paul, 1953. – 247 p.
4. Shaw K. Mad, bad and dangerous to know: The extraordinary exploits of the British and European aristocracy / Karl Shaw. – Robinson, 2017. – 416 p.
5. Summers C., Peabworth T.L. The Wit of Seventeenth-century Poetry / ed. Claude J. Summers, Ted-Larry Peabworth. - Columbia: University of Missouri Press, 1994. – 240 p.
6. The Works of John Wilmot, Earl of Rochester / ed. By Harold Love. – Oxford: Oxford University Press, 1999. 6-8 p.

Н. С. Гвоздакова, В. П. Гайдар

МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ ІВОН БОЛАНД «THE HARBOUR»

У статті робиться спроба охарактеризувати стилістичні прийоми створення образності на основі поетичного доробку Івон Боланд «*The Harbour*».³

1 Н.С.Гвоздакова, В.П.Гайдар

Художній текст – це втілений у художній формі фрагмент концептуальної картини світу автора, відображений ним з позицій певного естетичного ідеалу. Зміст літературного твору відображає авторську картину світу, певну систему духовних цінностей письменника, його оцінку дійсності. Цю картину можна досягнути через систему особливих мовних і немовних засобів і прийомів, а також через композицію тексту [1, 56].

Творчість сучасної ірландської поетеси Івон Боланд поступово починає привертати увагу дослідників та критиків. У своїх творах вона завжди привертає увагу до боротьби за політичне та соціальне життя свого народу. Її праці побудовані на ірландській національній ідентичності, а також ролі жінок в історії Ірландії. Івон Боланд – одна з тих, хто мав можливість відчувати на собі вплив політичних та соціальних утисків свого часу.

У ширшому сенсі, як стверджують критики, поетичний розвиток Боланд відображає драматичні політичні та культурні зрушення в Ірландії за останні кілька десятиліть. У своїх працях авторка неодноразово висвітлює тему відчуження та вигнання свого народу. Деякі критики підкреслюють її живописну свідомість, її гостре почуття поетичної етики та використання конкретного прикладу для зображення забутих та прихованих історій в ірландському минулому. Деякі критикують її за суворий феміністичний погляд в своїх віршах, стверджуючи, що це мінімізує її роботу та її внесок у сучасну ірландську поезію. Інші стереотипізують її вірші та звинувачують у міфологізації вітчизняної поезії.

Поезія Івон Боланд пропонує нам унікальний погляд на світ, в якому ми живемо. Історично жінки в ірландській літературі були або затьмарені, або ідеалізовані. Її вірші прагнуть змінити це. Результат – сучасний і жіночий голос, який змушує читача ставити під сумнів відносини з минулим і переоцінити упереджені уявлення про поезію. Дуже часто вона «переводить» поезію з її більш традиційного налаштування до сучасного міського ландшафту, який найбільше знайомий читачеві [8, 123].

Коли Івон Боланд писала вірш «*The Harbour*», вона писала про колонію. Заголовок вірша відображає усю ідею написаного «*The Harbour*» «*Гавань*». Цей вірш належить до збірки «Колонія та остання земля».

«*The Harbour*», яка тоді називалася Кінгстон за британськими правилами, була буквально «даною колонією», на якій були солдати гарнізону, які

прийшли на свої кораблі та де колись королева Вікторія здійснила державний візит до Дубліна. Це було важливо для солдатів, правителів, всіх цих людей, колонії Ірландії. Отже, «*The Harbour*» була дуже сильним емблематичним баченням цього руху еміграції людей. І в кінці, її відчуття бути громадянином цієї серії суперечностей, громадянин колонії, а також тією, хто намагається документувати деякі способи, які зображує через іронію. Боланд має на увазі, що неможливо, щоб той, хто народився в місті Дублін, беручи свою ірландську ідентичність, не міг уникнути того факту, що «*Harbour*» колись називалася Кінгстаун, а потім стала Данлірі. Це ім'я називає зміну сигналів ідентичності, змінивши ці сигнали про нестабільність внутрішнього світу історії країни, яку колись представляли ці непривабливі зовнішні світи каменю, перлини та кораблебудування, яка слугувала гаванню і яка в той час могла поєднувати Ірландію з іншими країнами.

З перших рядків першої строфи Івон Боланд ніби занурює читача у атмосферу вірша, використовуючи художні засоби, ніби допомагає йому намалювати цю «картину» перед очима: «*And holds the sea behind its barrier*» «*less than five miles from my house*» «*І знаходиться море за його межею*» «*мені ніж за п'ять миль від мого будинку*». Використовуючи анафору, авторка привертає увагу до географічного розміщення та назви місця, де проходили події: «*And called Kingstown and afterwards Dun Laoghaire*» «*And holds the sea behind its barrier*» «*Та названий Кінгстаун та потім Дан Лігер*» «*Та має море за межею*».

Боланд асоціює колонізаторів з імовірно довговічними реаліями – граніт та сталь, де ірландці вигнані зі своєї землі, є образом води в різних формах: дощ, океан та ріки «*and witnessed in granite and ugly bronze and gun-metal*» «*і був свідком у граніті та потворній бронзі та металі*».

Також у тексті наявні алегорії, якими авторка вміло володіє і застосовує для того, щоб приховати деякі явища, події під певними образами: «*This harbour was made by art and force*» «*Ця гавань була створена мистецтвом і силою*» «*They came and cut a shape out of ocean*» «*Вони прийшли і викарбували форму океану*» «*signed in water and witnessed in granite and ugly bronze and gun-metal*» «*підписаний у воді і був свідком у граніті та потворній бронзі та металі*».

За допомогою градації вона талановито створює нагнітання, яке підсилює емоційно-смыслову значимість *«the Irish Sea rising»* «зростаючі хвилі ірландського моря».

Боланд чуйна до природи своєї країни, а тому використовує вдалі епітети *«the opulent horizon and obedient skies»* «розкішний горизонт та покірне небо» *«City of shadows and of the gradual»* «Місто міней і поступовості».

Авторка неодноразово звертається до Бога та закликає його допомогти. Це зображується повторами, які наявні у деяких строфах: *«Lord be with us say the makers of a nation»* «Господи, будь з нами та скажи, хто творці нації». *«Lord look down say the builders of a harbour»* «Господи, подивись вниз, скажи хто є будівникам гавані» [7, 171].

Отже, Івон Боланд широко відома і шанована ірландська поетеса, яка володіє способами бачення, радикальними та незалежними, які є знаком її відмінності як поета. Вагомий вплив на лірику Івон Боланд справила історія Ірландії, яка і є головною темою вірша. У віршах Івон Боланд є сучасний і жіночий голос, який змушує нас ставити під сумнів наше ставлення до минулого і переоцінити наші упереджені уявлення про поезію. Також характерною рисою для поезії ірландської поетеси є те, що всі корінні поетичні поняття знаходять у Боланд свій неповторний націоналістичний та історичний сенс.

Щодо написання віршів, помітною рисою є те, що поетична техніка є унікальною, якою володіє сама Івон Боланд. Поетеса використовує різні художні засоби такі як епітети, метафори, алегорії, гіперболи. Особливістю є те, що у вірші немає рими і це робить його більш цікавим. Ця форма породжена прагненням розкрити ідею без гарної оболонки.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і художній текст. Івано-Франківськ, 1997.
2. Єщенко Т. А. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посібн. К. : Академія, 2009.
3. Загнітко А. П. Лінгвістика тексту : Теорія і практикум : наук. навч. посібник Донецьк : ДонНУ, 2006.
4. Зернецький П.В. Лінгвістичні параметри тексту. Мовознавство. 1984.
5. Ковалик І. І., Мацько Л. І., Плющ М. Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. К.: Вища школа, 1984.

6. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : навч. посіб. 2-ге вид., перероб. і доп. К. : Знання, 2008.
7. Комиссаров В. Н., Рецкер Я. И., Тарахов В. И. Пособие по переводу с английского языка на русский. Ч. I. Лексико-фразеологические основы перевода. Москва, 1960.
8. Radolph A. Eavan Boland: A Critical Companion/ J. A. Randolph// New York: Norton, 2008.

О. С. Гржибовська, В. П. Гайдар

МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ ІВОН БОЛАНД «THE WAR HORSE»

У статті робиться спроба дати характеристику стилістичним прийомам створення образності на основі поетичного доробку Івон Боланд «*The War Horse*».

Для художнього стилю мови характерна розгалужена система зображальних мовних засобів, надзвичайна різноманітність використання словесних засобів у специфічній образно-естетичній функції [1, 103]. Специфіка мови художнього твору творилася поступово, обґрунтовувалася у низці концепцій. Найдавніша з них вбачала цю особливість у тому, що в мовній тканині твору є образні засоби (тропи і стилістичні фігури). Розглядаючи питання про мовну образність, треба мати на увазі, що вона найповніше виявляє себе у слові. Усі мовні одиниці, взаємодіючи в системі художнього твору, створюють багатоплановий образ, який впливає на свідомість людини, її розум, почуття [1, 104].

Івон Боланд – одна з передових фігур сучасної ірландської літератури. Лірична глибина і щирість її поезій у поєднанні з особливим «жіночим поглядом» на світ визначає основні риси творчої концепції поетеси. Багато віршів Івон Боланд писала під впливом реальних ситуацій, саме осмислення цих подій та втілення у поетичних рядках забезпечує правдивість зображуваного у творі.

Основне питання у вірші «*The War Horse*» розкрито навколо опозиції сили та формальності. Вірш було написано під час проблемних часів 1970-х років в Ірландії. Контекст цього вірша полягає в назві: історично військовий кінь – це сильний, потужний кінь, на якому лицар або солдат веде бойові дії. У вірші вій-

ськовий кінь – великий звір, який відбився від мандрівників, з якими він знаходився, і з'явився у доглянутому штучному приміському саду поетеси.

Надзвичайна реалістичність описуваних поетесою подій обумовлена тим, що під час її мешкання у передмісті Дубліна вона особисто переживала наближення коня із важкими залізними копитами та наслідки його приходу: «Він повертався чотири-п'ять разів. Кожен раз, як він відходив, його величезні копита все руйнували. Крокусові цибулини були вирвані. Саджанці витягнуті. Усе насіння було розкидане. Через кілька місяців я почала писати вірш. Я назвала його *«The War Horse»* [2].

Аналізуючи вірш *«The War Horse»* Івон Боланд, варто приділити велику увагу глибокому змісту та мовностилістичним особливостям, які широко використовуються поетесою від початку до кінця твору. Власне заголовок викликає уявлення про насильство та конфлікти, перші рядки вірша приносять нас у приміське розташування далеко від війни і хаосу. Вірш починається тим, що нічого незвичного не сталося в цьому тихому місці. *«This dry night, nothing unusual / About the clip, clop, casual»*. У цих рядках поетеса використовує ониматопію: *«clip, clop»* передає звук важких залізних копит коня, що проходить повз селище, що одразу залучає читача в описані події.

У наступних рядках поетеса використовує порівняння: *«...he stamps death... Like a mint...»* / *«...він утатпує смерть... як м'яту...»*. Вона зіставляє кожен крок коня із принесенням, насіюванням смерті серед звичайних, невинних мешканців. Поняття смерті та прикметник *«casual»* / *«звичайний»* співставлені в одному реченні. Це привертає увагу читачів до ідеї, що смерть стала випадковою в цьому середовищі.

Боланд певною мірою залучає себе, відкриваючи вікно. Вона зацікавлена: *«I lift the window, watch the ambling feather / Of hock and fetlock, loosed from its daily tether»*, але не вживає заходів для зупинки коня. За допомогою перенесення в рядках вірш немов би рухається вперед і безпосередньо відображає рух коня, пробіжні лінії передають свободу, тепер кінь може блукати по волі. Для поглиблення смислового зв'язку у рядках використано асонанс (повторення звуків *«th»*, *«ck»*).

Поетеса використовує епігети для свого опису: відсутній лавровий лист лише викликає *«distant interest»* / *«віддалений інтерес»*, проте це тим не менш асоціюється з *«maimed limb»* / *«розшматована кінцівка»*. Загалом рядки сповнені образності та символів. Мертва роза є *«expendable»* / *«невідновною»*, і це є

не що інше, як «*mere line of defence*» / «*просто лінія оборони*» проти важких копит коня. Роза розглядається як «доброволець», який, імовірно, буде щасливий померти в своїй ролі захисника. Поетеса проводить паралелі із тими, хто відмовляється від свого життя заради своєї країни і розглядаються як більш ніж бажаною це зробити.

На початку 17-го рядка Боланд міркує над тим, як ми намагаємося сховатися заради своєї безпеки. Вона ставить риторичне запитання «*Why should we care?*» / «*Чому ми повинні дбати?*». У кожного з нас є страх перед тим, що потрібно ставати на якусь сторону, який полегшується, коли небезпека проходить повз нас і залишає нас неушкодженим. У наступних рядках поетеса безпосередньо порівнює знищені рослини із військом:

*If a rose, a hedge, a crocus are uprooted
Like corpses, remote, crushed, mutilated?*

Використання епітетів «*crushed*» / «*подрібнений*», «*mutilated*» / «*знебарвлений*», що є характерними для використання під час опису воєнних дій, знову ж таки створюють у сприйнятті читача відчуття близькості війни та небезпеки.

У 21-му рядку кінь знову повертається у вірш тепер уже як безпосередній символ війни. Тепер він як фізичний кінь, так і метафоричне втілення війни. У цих рядках Боланд використовує різноманітні стилістичні засоби:

*He stumbles on like a rumour of war, huge
Threatening. Neighbours use the subterfuge
Of curtains. He stumbles down our short street.*

«*He stumbles*» – повтор – використовується двічі для того, щоб імітувати рух коня, що спотикаючись ступає також метафорично. Неможливо точно зрозуміти, чи кінь спотикається, як війна, передчуваючи своє завершення, чи підходить до провалу для того, щоб постати знов ще більшою загрозою. Таку загрозу характеризують вжиті *enimeti* «*huge*» / «*величезний*», «*threatening*» / «*погрожуючий*». Порівняння коня і відголосів війни «*like a rumour of war*» / «*як чутки війни*» надалі підкреслює асоціацію між постійним важким рухом коня і натяком на те, що сучасна військова справа руйнує життя невинних.

Поетеса використовує алюзію, коли згадує «*illicit braid*» / «*заборонена стрічка*». Це поняття стосується «*Ribbonmen*», членів таємних селянських організацій, що діяли в Ірландії в 19 ст. до 70-х рр. Їх емблемою слугувала стрічка зеленої тканини. Англійська влада жорстоко переслідувала організацію.

Івон Боланд показує високу майстерність і талант разом із багатою та живою уявою. Вірш «*The War Horse*» є яскравим прикладом використання стилістичних засобів, таких як порівняння, епігети, метафора тощо, для творення образів у поезії. Своєрідність мови Івон Боланд полягає в багатстві словникового складу та способів його використання відповідно до предмета зображення та психічного стану поета, зокрема його психічного типу й темпераменту.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : навч. посіб. / І. М. Кочан. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Знання, 2008. – 423 с.
2. Boland E. (1995). Outside history. Object lessons: The life of the woman poet in our time. – New York : Norton. – pp. 123–153.
3. Jan Garden Castro, ‘The Voice of Eavan Boland’ [interview], Tampa Review 10 (1995), pp. 35–38
4. Randolph J. A. (1993). An interview with Eavan Boland // Irish University Review. – № 23(1). – pp. 117–130.
5. Villar-Argáiz Pilar. The Text of it: A Conversation with Eavan Boland. New Hibernia Review, 2006. – №10 (2). – pp. 52–67.

М. Ю. Добрушина, І. В. Шишкіна

СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ В АНГЛОМОВНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ ЖАНРІ

На сьогоднішній день стилістичні особливості детективного жанру ще малодосліджені. Це мотивується посередністю стилю детектива, шаблонністю його мови, запрограмованістю його персонажів і сюжетних ходів тощо [1].

У цій статті розглядаються стилістичні фігури в англomовному детективному жанрі на прикладі новели Г. К. Честертонa «*The Three Tools of Death*».

Найпоширенішими мовними фігурами детективного жанру є парадокс та саспенс. Парадокс у художньому тексті створює ефект обманутого очікування [1]. Саме на цьому ефекті засновується будь-який детектив, бо читач очікує певного розвитку подій, які постають в його уяві, але перериваються в найнесподіваніший момент.

Головна особливість парадоксу – його сильний стилістичний вплив: несподіванка, незвичність, вміння змусити читача по-новому поглянути на вже відоме. Найбільш важливим у читачькому сприйнятті є контраст з тим, що читач очікував, і що в результаті сталося. Чим більше цей контраст, тим сильніше

задоволення, яке отримує читач від детективу [1].

Для детальнішого ознайомлення зі стилістичними фігурами англomовного детективного жанру розглянемо їх на прикладі новели Г. К. Честертонa «The Three Tools of Death».

Найпоширенішою стилістичною фігурою тут виступає **антитеза**. Так, в більшості випадків вона використовується задля зображення характеристики персонажів: «There was something absurd and unseemly about secret violence in connection with so entirely entertaining and popular a figure» [1]. Зазначимо, що прикметники *absurd*, *unseemly* та *entertaining* не є антонімічними, але під час зображення загальної картини, де присутні антоніми *secret* та *popular*, ці прикметники набувають антонімічного відтінку. У реченні «Doubtless this spectral discomfort in the place was partly due to the very vitality and exuberance of its owner» [1] епітет *spectral discomfort* виступає протилежністю до *very vitality* та *exuberance*, створюючи тим самим контраст між тим, що було насправді, та тим, ким здавалася людина, тим самим створюється ефект нагнітання, що змушує читача в подальшому робити свої висновки щодо злочину та дещо переосмислити стан речей.

Г. К. Честертон використовує таку **антитезу**: «His political and social speeches were cataracts of anecdotes and loud laughter», де читач розуміє, що під час політичних промов діячі не використовують анекдоти та будь-які жарти. Ця антитеза показує нам вдавану, як згодом виявиться, безтурботність, котра є нічим іншим, як психічним розладом. У більшості антитез цієї новели ми спостерігаємо протиставлення життя та смерті, спокою та тривоги, що притаманне детективному жанру. Автор не звертається до зайвих описів, характеристик будь-кого з персонажів. І хоча в читача спочатку виникає враження, що з цією трагічною подією будинок та люди в ньому поринуть у глибоку сірість та безвихідь, то завдяки вищезгаданим антитезам, вже під кінець твору та під час виявлення істини виникає зворотне відчуття. Це відчуття підсилюється тим, що будинок зображено у холодних, сірих відтінках, світло ламп порівнюється зі слабким місячним світлом, немов би всі події відбуваються вночі. У той же час вся ця сірість та смуток зникають разом із настанням світанку, тобто починається новий день та нове життя.

Одним з головних завдань детективного оповідання є створення в читача напруги, після цього повинна наступити розрядка, «звільнення». *Саспенс є важливим стилістичним аспектом*. Мета саспенсу полягає в тому, щоб зберегти

читача в постійному інтересі, відчутті напруженості та тривожності, у стані невизначеності та очікування, а також підготувати читача до логічного завершення висловлювання [4].

Саспенс досягається за допомогою порівнянь та **метафор**, які додають глибини твору. Ці стилістичні прийоми створюють більш детальні зображення [3, 165]. Важливим моментом є підбір **прикметників** та **прислівників**. Автори звертаються до описів, де немає неоднозначності та неясності. Загалом, метафори мають містити досить специфічний опис [3, 165]. **Саспенс** є композиційним прийомом, який полягає в організації частини комунікації таким чином, що менш важливі, "описові", підпорядковані частини – накопичені на початку, а основна ідея залишається нерозкритою до кінця речення: «All those grisly tools, the noose, the bloody knife, the exploding pistol, were instruments of a curious mercy». «The word in this case was «Murder!» – у цьому випадку автор привертає увагу читача й надає елемент моторошності подієвій ситуації, тим самим зберігаючи напругу до кінця новели.

У новелі також присутній **частковий паралелізм**, де частини речень повторюються: «...unless the weapon was too small to be noticed (...) Perhaps the weapon was too big to be noticed» [1]. Цей стилістичний прийом використовується задля акцентування уваги саме на предметі вбивства, також останнє речення є стилістичною фігурою замовчування тому, що стимулює читача до домислювання. У новелі присутня інша **паралельна конструкція** – зворотний паралелізм – **хіазм**: «But if the train had often given a shock to the house, that morning the tables were turned, and it was the house that gave a shock to the train». Ця стилістична фігура побудована на повторі синтаксичного малюнка речення. Тут ми бачимо, що порядок слів одного речення є зворотним порядку слів іншого речення. Це речення допомагає підсилити ефект нагнітання ситуації та ще більше зацікавити читача.

Ще одна стилістична фігура, що зустрічається в цій новелі. – це **адинатон**. Адинатон – фігура мови в формі гіперболи, коли щось неможливе або дуже важке в здійсненні зіставляється. Це риторичний прийом доведення порівняння до неможливого, нерідко з гумористичним ефектом. Так, у фразі «...Sunny Jim had hanged himself; or that Mr. Pickwick had died in Hanwell» ми спостерігаємо неможливість ситуації, бо, Sunny Jim – це веселун, що рекламував віссянку, він був символом радості та сили, а пан Піквік жив у тихому будиночку в околицях Лондона. Саме ефект раптовості, неймовірності та величезного подиву прагнув

досягти автор, порівнюючи з цими персонажами вбивство веселої (на перший погляд) людини.

Варто зазначити, що у новелі присутня **градація**, що використовується під час зображення однієї з дійових осіб: «He was good-natured enough also, but it was a sad sort of good-nature, almost a heart-broken sort – he had the general air of being some sort of failure in life», та іншої дійової особи «...she was shaking with cold and some she was shaking with fear, but I know she was shaking with hate and wicked anger», де автор нашоує читача на роздуми щодо цього персонажу, його ролі в цій драматичній історії.

Отже, ми визначили, що найпоширенішими стилістичними фігурами в новелі «The Three Tools of Death» («Три знаряддя смерті») зі збірки «The Innocence of Father Brown» є: антитеза, адинатон, паралельні конструкції, полісиндетон, саспенс та градація. Новела, через свій невеликий об'єм, не передбачає розгорнутих та детальних монологів та діалогів, саме тому, з метою лаконічного та детального відтворення подій, автор долучає велику кількість антитез та паралельних конструкцій.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Банникова И. А. О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения. М.: Флинта, 2002.
2. Єрмоленко С. Я., Бирик С. П., Годор О. Г. Стилiстичнi (риторичнi) фiгури. Українська мова. Короткий тлумачний словник лiнгвiстичних термiнiв. за ред. С. Я. Ярмоленко. К.: Либiдь, 2001.
3. Cleland, Jane. Mastering Suspense, Structure, and Plot: How to Write Gripping Stories That Keep Readers on the Edge of Their Seats. Writer's Digest Books. Ohio, March 31, 2016.
4. Kemertelidze, Nino. Suspense And Its Classification In Modern English Linguistics. 1st Annual International Interdisciplinary Conference, Azores, Portugal, April 24-26, 2013.

Б. І. Змарко, С. Ю. Гонсалес-Муніс

СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОСТІ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ СИЛЬВІЙ ПЛАТ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ ПОЕЗІЙ «АРІЕЛЬ»)

Як прозовий, так і поетичний твір мають завжди своє формальне і змісто-ве наповнення. Загальновідомо, що ці два складники тексту взаємозалежні. Проте наслідки такого взаємовпливу щоразу інші.

Метою статті є проаналізувати специфіку образного складу збірки С. Плат «Аріель» та виокремити засоби їхнього формального вираження, виділити закономірність і частотність їх використання в тексті.

Дослідженнями сутності понять «теми», «ідеї», «мотиву», «образу», «засобів художньої виразності» серед українських науковців займалися Д. Загайська, О. Тараненко, П. Дудик, А. Тимченко, Л. Мацько. Іноземними дослідниками вищезазначених питань є А. Бем, І. Силантьєв, О. Федотов, М. Амінева, В. Тюхтін, Е. Гомбрих.

Творчість поетеси С. Плат тісно пов'язана з її біографією і відзначається сповідальністю та рефлексійністю. Через це багато критиків оцінюють світобачення поетеси виходячи з її особистого життя [4, 45].

У віршах письменниці мотив особистого переживання вплетений в більш складну драматичну структуру, всередині якої «голос» ліричного суб'єкта належить автору і герою одночасно. У віршах авторське переживання, пов'язане з яким-небудь епізодом з життя С. Плат, трансформується з факту біографічного у факт поетичний [4, 46].

У зв'язку з тим, що поезія С. Плат належить до сповідальної, автобіографічної, важливо звернути увагу на постать авторки, її характер. Як зазначає у передмові до збірки «Аріель» Роберт Ловелл, біограф С. Плат, вона була витонченою, з довгою талією, гострими ліктями, нервова, яскрава особистість, яка ховалася за маскою стриманості. Очевидно, що поетеса постійно перебувала під владою настрою, емоцій, почуттів і змінювала різнохарактерні амплуа, утверджуючи неналежність до жодної статі.

Як зазначає Роберт Ловелл, назва збірки «Аріель» не випадкова, адже в ній криється глибокий зміст і підтекст. Існує три варіанти значення образу Аріель. По-перше, так звали коня Сильвії Плат, на якому вона часто їздила; по-друге, таке ім'я мав дух повітря у п'єсі В. Шекспіра, який перевітілювався то в жіночий, то в чоловічий образ; по-третє, так іменовано Єрусалим у «Старому Заповіті» [6, 4].

Критики поетичної збірки С. Плат «Аріель» виокремили в ній кілька магістральних тем, а саме: мистецтво творення поезії, гендерні колізії, іудаїзм, анімізм, самогубство і смерть, самоствердження і зміни в людині протягом життя.

Під час нашого дослідження ми визначили, що поетична збірка «Аріель» насичена групами образів, до яких належать образи природи (і тварин), почут-

тів і станів людини, тілесності. У кожному вірші помітне домінування тих чи тих названих груп.

Група образів, яка позначає природні явища і стихії, найчастотніше використана у віршах: «Morning song», «Tulips», «Elm», «The night dances», «Nick and the candlestick», «The couriers». У вірші «Morning song» образи природи реалізуються у вигляді стихійних явищ: «*The cloud distils a mirrow to reflect its own slow effacement at the wind's hand*», «*A far sea in my ear*» за допомогою персоніфікації; тварин: «*Your mouth opens clean as a cat's*» шляхом порівняння частини тіла людини і тварини; небесних тіл: «*The window square whitens and swallows its dull stars*» завдяки персоніфікації. Наприклад, у вірші «Tulips» найбільш вживаними є образи квітів, пір року: «*The tulips are too excitable, it is winter here*», які експлікуються у тексті за допомогою епітетів; стихій (води) та витворів природи (гальки): «*My body is a pebble to them, they tend it as water*», що представлені за допомогою порівняння. Очевидно, що образи природи грають важливу концептуальну роль — окрім функції художнього тла, вони розкривають характер головних образів шляхом зіставлення їх з конкретними рисами людської вдачі, поведінки або зовнішнього вигляду. Тобто в них закладено глибокий підтекст.

Також нами було зазначено, що образів почуття або стану людини використано в тексті набагато більше, ніж образів природи, проте обидві групи часто корелюють між собою, взаємодоповнюючи одна одну, поглиблюючи закладений зміст поезій. Проте, на нашу думку, їм надано перевагу за важливістю висвітлення головної думки того чи того вірша. Прикладами віршів з наявністю вищезазначених образів є «Ariel», «Lady Lazarus», «Elm», «The couriers» «Sheep in fog».

У поетичних рядках вірша «Sheep in fog» наявний повторюваний образ тиші: «*A flower left out, my bones hold a stillness*», яка увиразнюється за допомогою метафори. У поезії «Ariel» використаний образ смерті, який, до речі, супроводжує майже кожен вірш С. Плат: «*Dead hands, dead stringencies*» [6, 26]. Завдяки таким образам авторка увиразнює атмосферу вірша, викликаючи у читача відчуття напруги, страху, переживання. За допомогою риторичних звертань поетеса вводить у текст вірша «Elm» образи безумства та незадоволення: «*Its dissatisfactions?*», «*Or the voice of nothing that was your madness?*» [6, 15]. Гнітючий песимістичний стан переданий образами плачу і брехні: «*How to lie and cry after it?*» теж через риторичне запитання, що додає ще більше негативу,

адже відповіді на нього немає, тобто уникається будь-яке вирішення проблеми. Вже згаданий образ тиші і в цьому, і в попередніх віршах, не оптимістичний, а більше тривожний, адже, судячи з контексту: «*Or shall I bring you the sound of poisons? This is rain now, this big hush*», тиша є «отруйною» [6, 15]. Таке твердження можемо висловити, тому що в цитаті використаний епітет «отруйний», який стосується «тиші».

Образ страху наявний також у вірші «Lady Lazarus» і виражається через той самий прийом — риторичне запитання: «*Do I terrify?*» [6, 5]. Шляхом протиставлення двох кардинально різних станів ліричного героя вірша, тобто усміхненого «*And I am a smiling woman*» і бажаного смерті «*And I like the cat I have nine times to die*» авторка зображує образ життя та смерті.

Тілесність притаманна письму переважної більшості поетес, проте в кожній вона виявляється по-різному за допомогою використання власного «набору» образних та художніх засобів. Так, у С. Плат спостерігається зображення образів частин тіла людини або процесів, функцій, які вони виконують. Вони наявні у кожному вірші збірки, тому звернемося до найпоказовіших випадків їх уживання. У вірші «Gulliver» вжито образ спини та очей: «*You, there on your back, eyes of the sky*», які в тексті експліковані за допомогою метафори. Зазначимо, що улюбленими образами частин тіла є кінцівки і обличчя. Вони часто гармонійно поєднані з образами природи, що додає віршеві витонченості: «*They converse in the valley of your fingers, they are inchworms*», «*This toe and that toe, a relic*» [6, 35]. У цих рядках використано метафору та епітет, які виконують функцію піднесення людини з усіма її перевагами над іншими істотами.

У вірші «Ariel» теж концептуально значимими є образи частин тіла: волосся, колін, шиї, стегон: «*The brown arc of the neck I cannot catch*», «*Something else hauls me through air — thighs, hair; flakes from my heels*», експліковані за допомогою метафори та персоніфікації, які підкреслюють красу жіночого тіла. На противагу попередньому віршу, у поезії «Death and so» на перший план виступає образ оголеного тіла: «*The nude verdigris of the condor. I am red meat*», і родимок, шрамів «*The birthmarks that are his trademark — the scald scar of water*», виражених метафорами та порівнянням [6, 28].

Проаналізувавши поетичну збірку С. Плат «Ariel», можемо зробити висновки, що вона підтверджує свій статус належності до сповідальної тілесної поезії через використання різних тілесних образів (очей, рук, ніг, колін, пальців та інших частин переважно оголеного тіла). Серед досліджених образів, які нале-

жать до однієї з трьох виділених груп, можемо виділити магістральні. У групі образів природи переважають образи дерев, квітів, погодних умов, стихійних явищ, небесних тіл. Клас образів станів і почуттів містить образи страху, розпачу, суму, радості, життя, смерті. Тілесність представлена чи не найширшим спектром образів, серед яких образи частин тіла: ніг, колін, пальців, рук, шиї, губів, очей, волосся. Формальними виразниками зазначених образів є метафора, персоніфікація, порівняння, риторичне запитання, протиставлення, анафора, епітет, гіпербола.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Загайська Д. Л. Співвідношення символу та метафори, алегорії, образу, знаку як засобів художньої виразності / Д. Л. Загайська // Вісн. ХДАДМ. 2016. – Вип. 40. – С. 17–23.
2. Заболотна О. Мовний світ поетичного ідіостилу Сильвії Плат / О. Заболотна // Вид. національного університету «Львівська політехніка», Львів. – 2015. – С. 45-55.
3. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; За ред. Л. І. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
4. Тетеріна Л. Автоінтертекстуальність та її роль у розвитку поетичної мови в поезії Сильвії Плат / Л. М. Тетеріна // Англїстика та американїстика : зб. наук. праць. — Д. : Вид-во ДНУ, 2008. — Вип. 5. — С. 144–148.
5. Ruddick N. The Imagery of Sylvia Plath / Nicolas Ruddick. — Ontario: MacSphere, 1975. — 158 p.
6. Plath S. Ariel / Sylvia Plath. — London: Faber and Faber, 1965. — 86 p.

Є. Р. Іваненко

ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ КОМІЧНОГО В РОМАНІ П.Г. ВУДХАУЗА «КОМАНДУЄ ПАРАДОМ ДЖИВЗ»

У сучасному мовознавстві лінгвостилїстичний аналіз та переклад художнього тексту є одними з найактуальнїших питань, які привертають увагу лінгвістів. Дослідження художнього тексту базується на вивченні матеріалу творів різних жанрів художньої літератури, що характеризується своєрідною структурно-композиційною та мовно-лінгвістичною організацією, яка впливає на процес розуміння креативної ідеї письменницької творчості.

Початок формування основ лінгвостилістичного аналізу художнього тексту було закладено у роботі відомого російського лінгвіста Л. В. Щерби «Опыты лингвистического толкования стихотворений» [4, 59]. У 1960-70-х роках стало цілком зрозуміло, що традиційні методологію та методику лінгвістичного аналізу художнього тексту треба замінити іншими, бо, хоча мовознавство, загалом, і тоді ще ненароджена лінгвістика художнього тексту, зокрема, мають, на перший погляд, один і той же об'єкт дослідження (слово), предмет вивчення у них різний за своєю сутністю: комунікативно-інформаційна функція слова у першого та естетико-образна у другої. Поступово від мовознавства відділилася нова філологічна гілка, яку тоді сприймали як нову науку, але й до сьогодні не має точно визначеної назви: «літературознавча стилістика» у В. В. Виноградова, «стилістика декодування» у І. В. Арнольд, «інтерпретація тексту» у В. А. Кухаренко, А. І. Домашнєва, «стилістичний аналіз» у М. П. Брандес, «лінгвостилістика», «поетичний дискурс» у інших та ще багато назв.

Лінгвостилістичне вивчення художнього тексту – це аналіз специфічної єдності змісту і форми в їхній поетичній цілісності (тобто: що, як і для чого). Ці складові на базі словникових семантичних одиниць, що передають «буквальну», вміщену в них безпосередню інформацію, завдяки індивідуально-авторському їх використанню, відображають ідейно-естетичну концепцію автора, що робить художній твір естетично значущим. За висловом М. Бахтіна, розуміння художності передбачає естетичний аналіз тексту, тобто аналіз сукупності факторів художнього враження.

Предметом дослідження послужили твори П. Г. Вудхауза, що входять в цикл творів про Дживза та Вустера, а саме: «Jeeves takes charge», «The artistic career of Corky», «Jeeves and unbidden guest», які увійшли в збірку «*Carry on, Jeeves*», яка припадає на золотий період творчості Вудхауза. Тексти романів читаються легко, швидко, привертають до себе увагу заголовком, який зацікавлює читача з самого початку читання. Зазначимо, що на цьому рівні автор найчастіше за все використовує гру слів. Тріумфальний успіх романів про Дживза та Вустера – в їх високій художній майстерності. У наявності усі якості, необхідні художній прозі, – чудова історія, ефектні характери та блискучий діалог. Ексцентричні головні герої П. Г. Вудхауза кочують з одного твору в інший, не змінюючись ні внутрішньо, ні зовні, зберігаючи свої комічні риси і навіть свій вік, залишаючись тотожними самими для себе.

В романах Вудхауза час і простір очевидно належать до категорії абстрактних, які не мають чітко вираженої характерності і тому, навіть коли вказується конкретне місто, не роблять істотного впливу на характери та дії героїв. Просторові орієнтири введені автором так, щоб додати до оповідання деякий «місцевий колорит» – через усе наше дослідження проходить ідея, що П. Г. Вудхауз, навіть перебуваючи в Америці разом зі своїми героями, залишався істинним англієм і мав справжній англійський гумор, що дуже істотно для розуміння природи комічного в його творах:

«What is Bertram doing so far from *England, the land he loves so well?*» [6].

Розкриття характеру героя велике значення має в структурі роману, його взаємодію з іншими дійовими особами. Майже усі персонажі несуть певне ідейне навантаження, і, зрозуміло, в першу чергу, це стосується головних героїв – Дживза та Вустера. Дживз як позитивний герой своїм характером, інтелектом, мовним портретом і образом дій протиставлений Бертраму Вустеру – об'єкту осміяння: яскравий інтелектуал, начитаний і освічений Дживз, ідеальний камердинер, психолог, сильна особа, стриманий і небагатослівний, з дуже формальним стилем мови, здатний залишатися непомітним і з'являтися несподівано в найпотрібніший момент, коли потрібна його допомога або порада, завжди ввічливий і незворушний, з одного боку, і посередній, обмежений в плані розумової здібності Берті Вустер. Разом вони представляють перевірений часом знаменитий комічний дует; у їх взаємодії – їх сила, що дає авторові можливість витягати комізм з простих життєвих положень:

«I acted for the best, sir. I think that both you and Lady Florence overestimated the danger of people being offended at being mentioned in Sir Willoughby's Recollections. It has been my experience, sir, that the normal person enjoys seeing his or her name in print, irrespective of what is said about them» [6].

Багато комічних ситуацій у творах П. Г. Вудхауза моделюються за допомогою алогізмів. Яскравим прикладом в зв'язку з цим виступає сам головний герой – Берті Вустер. Комізм полягає в тому, що Берті вважає себе людиною настільки досвідченою в моді, що навіть наділяє себе правом ділитися своїми знаннями з широкою публікою. В той же час, читаючи роман, ми неодноразово переконуємося, що Берті навіть не в змозі одягнутися зі смаком без допомоги Дживза. Таким чином, ми зустрічаємося з прийомом невідповідності між думкою нашого героя про себе і його реальними можливостями, наприклад:

«Oh, Jeeves, I said; about that check suit.

Yes, sir?

Is it really a frost?

A trifle too bizarre, sir, in my opinion.

But lots of fellows have asked me who my tailor is.

Doubtless in order to avoid him, sir».

Вудхауз рясно використовує сленг, характерний для британської молоді 30-х – 40-х років, ніби занурюючи нас в атмосферу того часу:

«An absolute *cinch*!» said Corky. The scheme, in itself a *cracker-jack*...»

«Bertie, I want you to meet my *fiancée*, Miss Singer» [6].

Мова персонажів і самого оповідача сповнена усталених словосполучень, фразеологічних одиниць, кліше, фразових штампів, крилатих виразів, прислів'їв і приказок, іноді нагромаджених один на одного, що утворюють химерні поєднання, і це надає їм комічне звучання:

«*He'd cut me off with a bob*» [6].

«*The chances against my pulling it off seemed about three to two, and the thought of what would happen if I didn't gave me cold shivers down the spine*» [6].

Однак не тільки метафоричні сполучення, що перетворилися на кліше, використовує автор для створення комічного. Ще більше цьому сприяє використання власне метафор і порівнянь, прикрашаючи і оживляючи мову твору:

«*I'd have preferred an undertaker; but I told him to stagger in, and he floated noiselessly through the doorway like a healing zephyr*» [6].

Гіперболи також відіграють значну роль у створенні комічного ефекту. Вудхауз використовує гіперболи майстерно і доречно, через що вони не виглядають грубо і надумано, а, навпаки, виконують своє пряме призначення:

«And when she spoke *she showed about fifty-seven front teeth*. Yet every time I look up and catch that kid's vacant eye, I *suffer agonies*» [6].

Трохи менш частотним є використання автором зевгми та семантично-хибних ланцюжків. Під час сприйняття зевгми у свідомості адресата виникає несподівана зміна неспорідненості та опозиції:

– Oh, Gussie's coming, is he? Well, *give him my love*.

– Very good, sir.

– And a *whisky and soda*...

Комізм в романах визначається і у використанні дієслів:

«*I crawled off the sofa*.

Jeeves! *I yelled*».

Підсумовуючи вищесказане, можна сміливо відзначити, що в творах П.Г.Вудхауза досягає створення комічного ефекту і реалізації іронії не тільки за допомогою ситуаційного рівня, коли становище, в яке потрапляють персонажі, саме по собі кумедне, але й за участю мовних засобів на всіх рівнях: лексичному, фразеологічному, синтаксичному, текстуальному та інтертекстуальному.

Проаналізувавши роман Вудхауза, ми переконалися, що у своїх творах автор любить використати мовну гру, він деформує існуючі одиниці фразеологізмів і майже ніколи не користується їх звичайними, словниковими значеннями. Крім того, автор створює нові слова в мові, використовуючи під час сло-воутворення продуктивні моделі словотворення. Для досягнення комічного ефекту Вудхауз використовує всілякі способи і на рівні тексту. Це і повтор (як лексичний, так і структурний), і вживання алюзій і цитат, і синтез мовних стилів, і пародія. Отже, ми прийшли до висновку, що стиль П. Г. Вудхауза більшою мірою залежить від самої мови, яка, будучи самобутнім «живим» організмом, є одним з персонажів його книг.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Конопелькіна О. О. Англістика та американістика. Випуск 11 / О. О. Конопелькіна // Лінгвостилістичні особливості творів П. Г. Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2014 . – С. 164-167
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин // Лингвостилистический анализ художественного текста - М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
3. Данилевская Н. В. Лингвостилистический анализ художественного текста / Н. В. Данилевская. [Режим доступа]: <http://stylistics.academic.ru/73/>
4. Щербя Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике: В 2 т. /Л. В. Щербя. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та., 1958. — Т.1. — 182 с.
5. Wodehouse P. G. Very Good, Jeeves / P. G. Wodehouse. — London : Penguin Books Ltd, 2000. — 254 p.
6. Wodehouse P. G. Very Good, Jeeves / P. G. Wodehouse. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.225321>

Д. І. Іваницька, В. Ю. Блошко

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ СМЕРТЬ У ПОЕЗІЇ Ф. ЛАРКІНА «NOTHING TO BE SAID»

Вивчення поняття «концепт» є не новим, проте досить поширеним серед науковців. Початок вивчення концепту заклав філолог та філософ С. О. Аско-

⁵ © Іваницька Д. І., Блошко В. Ю., 2018

льдов своєю статтею «Концепт і слово». Згодом число дослідників значно зросло і до Аскольдова приєдналися Д. С. Лихачов, Ю.С. Степанов, З. Д. Попова, І. А. Стернін тощо. Категорія «концепт» фігурує в дослідженнях вчених різних сфер – філософії, логіки, психології, культурології та ін.

За С. О. Аскольдовим: «концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [1, 269-270].

Дмитро Сергійович Лихачов розумів концепт як «своего рода алгебраическое выражение значения, которым человек оперирует в своей письменной речи», оскільки людина не встигає повністю охопити значення у всій його складності, іноді не може, а іноді інтерпретує його по-своєму, в залежності від своєї освіти, особистого досвіду, приналежності до певного середовища, професії тощо [2, 280].

Під час вивчення концепту Юрій Сергійович Степанов приділяє багато уваги лінгвокультурологічному аспекту, де вся культура розуміється як сукупність концептів та відношень між ними. За словами Степанова: «концепт – это как бы ступок культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё » [3, 43]. За умови такого підходу мова виступає лише допоміжним засобом.

Концепт можна визначити як поняття, але поняття, розширене в результаті усієї сучасної наукової ситуації. Поняття без такого розширення – це предмет науки логіки. Поняття «визначається», а концепт «переживається». Він включає в себе не тільки логічні ознаки, але й компоненти наукових, психологічних, емоціональних та побутових явищ і ситуацій [4, 33].

Концепт не укладається в «картинці» або «підписі». Він – у внутрішньому з'єднанні (злитті), яке відбувається у свідомості людини, яка сприймає, читає і дивиться. Тому у багатьох випадках концепт важко або навіть неможливо називувати [4, 137].

Англійський поет ХХ століття Філіп Ларкін займає унікальне місце у післявоєнній літературі та заслужив репутацію великого поета свого часу. Поезія Ларкіна була предметом жвавої критики, а його песимістичний погляд на життя став ключовим у його поезії. Майже усе, що він зображував у своїх творах, існує у реальному житті, і поетична мова була повністю взята із повсякденного життя.

Твір Філіпа Ларкіна «Nothing to be said» входить до збірки віршів «Whitsun Weddings», опублікованої 1964 року. В основі твору лежить ідея неминучої смерті. Цей твір наскрізь просочений думкою про смерть та безглуздість існування. Філіп Ларкін не завжди зображує концепт «смерть» прямо та зрозуміло з першого погляду.

На початку твору є епітет «dark mornings», за допомогою якого поет вербалізує концепт «смерть». Зазвичай прикметник «dark» вживають, щоб зобразити сум та відсутність надії, або щось зле та лякаюче. А для більшості людей смерть завжди є незрозумілою, незвіданою, її бояться, вважають чимось злим. До того ж темні кольори, а особливо чорний, асоціюються у людей саме зі смертю. У творі люди, прокидаючись, зустрічають темні ранки, тобто такі, які не дають надії на щось добре та світле. Варто також додати, що вірш написаний у післявоєнний період, а отже, людям добре знайомі образи смерті під час воєнних дій, втрати близьких та страх. Тож їх свідомістю володіє думка про те, що і вони скоро підуть з життя.

У кінці першої строфи є два слова, які є прямим засобом вербалізації концепту «смерть», і це – «Slow dying». Автор використовує цей рядок двічі, щоб акцентувати увагу читача, що кожен переживає процес вмирання. Але процес вмирання повільний. Перш ніж померти, людина, на думку Філіпа Ларкіна, повинна розчаруватись у житті, перенести страждання цього світу і зрозуміти, що вона також помре, як і усі інші люди. Це повільний процес безглузлого існування.

Використання парадоксу «Life is slow dying» також є засобом вербалізації концепту «смерть». Автор прирівнює життя до смерті, не залишаючи ніякої надії на щасливе життя. Такий художній засіб є парадоксальним, але у цьому творі він відчувається досить природнім. Стає зрозумілим світовідчуття автора – песимістичне, незмінне, яке натякає, що автор прийняв факт смерті.

Ще одним засобом вербалізації смерті є слово «death» у третій строфі: «Hours giving evidence/ Or birth, advance/ On **death** equally slowly.». Воно прямо вказує на процес закінчення життя. У контексті це слово пов'язане із двома натыками на професії, які, на думку ліричного героя, не потрібні людям. Це професії, пов'язані з медичною та юридичною сферами.

«Means nothing» та «Nothing to be said» також є засобами вираження концепту смерті. Вони репрезентують реакцію людей на факт «slow dying». У першому випадку смерть або прийняття її нічого не означає. Люди не фокусуються

на цій думці довго, можуть легко її відкинути та жити щасливим життям. У другому випадку люди, які, усвідомивши факт смерті, настільки вражені, що не можуть знайти слів, щоб описати свої відчуття.

У лексичному наповненні вірша «Nothing to be said» можна виділити відсутність позитивної лексики, наявність побутових та повсякденних слів. Варто зазначити, що Філіп Ларкін створює нові слова шляхом поєднання двох слів: «Small-statured», «cross-faced», «cobble-close» та «mill-towns». Внаслідок такого поєднання утворюється унікальна авторська лексика, яка допомагає розпізнати стиль автора.

Вірш насичений багатьма стилістичними засобами, що допомагають авторові підкреслити важливість своїх думок та краще донести їх до читача. Серед таких допоміжних засобів можна назвати: парадокс («life is slow dying»), риторичне припущення («Nothing to be said»), епітети («small-statured cross-faced tribes», «cobble-close families», «dark mornings» та «separate ways»), перфпен («life is slow dying», «**For** nations vague as weed, / **For** nomads among stones»), порівняння («vague as weed»), алітерацію («**S**mall-statured **c**ross-faced tribes/ And **c**obble-**c**lose families»), еліпс («Hours giving evidence / Or birth») тощо.

Отже, концепт «смерть» простежується протягом всього вірша, що дає змогу читачеві краще зрозуміти його сенс та зробити власні висновки після прочитання твору.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Аскольдов С.А. Концепт и слово// Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279
2. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка// Русская словесность: антология / под ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. – С. 280-287
3. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. - М.: Академический проект, 2004, с. 42-67.
4. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации// Языки славянских культур. – Москва. – 2007. – 603с.

В.О. Ісай

МОВНІ ЗАСОБИ ЗВ'ЯЗНОСТІ У ПОЕМІ «БЕЗПІДНА ЗЕМЛЯ» Т. ЕЛПОТ

Основним засобом вербальної комунікації є текст. За визначенням І.Р. Гальперина текст – це витвір мовленнєвого процесу, що відзначається за-

вершеністю, об'єктивований у вигляді письмового документа, літературно опрацьований відповідно до типу документа, витвір, який складається із заголовка і ряду особливих одиниць об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, і має певну цілеспрямованість і прагматичну визначеність [3, 139].

Текст, особливо художній, на думку А. П. Загнітка, складний і багатоплановий, оскільки завданням його інтерпретації є вияв максимуму закладених у ньому думок і почуттів художника (автора). Однією з **найважливіших категорій тексту є зв'язність**, яка зумовлює розвиток теми та забезпечує цілісність, інтеграцію тексту. Вона виявляється у процесі структурування тексту, поєднання його частин та елементів. Через зміст конкретних речень усвідомлюються взаємозв'язки між частинами тексту, стає зрозумілим його глобальний смисл, головна ідея речення чи складного синтаксичного цілого. Зв'язність — це категорія семантико-граматичного, смислово-структурного аспектів тексту, показниками якої вважаються повтори, синоніми, пароніми, однотемні й дейктичні слова тощо. Зв'язність встановлюється на основі не менше як двох послідовних речень. За дослідженнями психологів, зв'язність розповсюджується, як правило, на 3—5, але не більше 7 послідовних речень, що зумовлено верхньою межею обсягу оперативної пам'яті людини. Формальну зв'язність тексту називають когезією (В. Дреслер), зовнішньою злитістю (К. Кожевнікова); змістову зв'язність — когерентністю (В. Дреслер), внутрішньою злитістю (К. Кожевнікова), інтегративністю (І. Р. Гальперін) .

Існує два види зв'язності: експліцитна і імпліцитна. До експліцитних засобів належать:

- 1) лексичні (повтори, однокореневі слова, однотемні слова);
- 2) граматичні (порівняльні конструкції, сполучники, сполучникові слова, особові та вказівні займенники, узгодження часу і стану, ступені порівняння);
- 3) синтаксичні (порядок слів, порядок поєднання частин, фрагментів).

До імпліцитних засобів зв'язності належать:

- 1) граматична імпліцитність — в одному чи кількох реченнях пропущені слова;
- 2) семантична імпліцитність — у тексті відсутні одне або більше речень, частини речень, які експліцитно містять інформацію, властиву певному тексту;
- 3) поєднання граматичної і семантичної імпліцитності [6, 247].

Усі ці особливості зв'язності тексту ми можемо дослідити у поемі Томаса Еліота «Безплідна земля». Томас Стернз Еліот — американо-британський поет, драматург і літературний критик, представник модернізму в поезії 20 ст. У 1922 р. вийшов у світ, на думку критиків, найкращий твір Еліота, який відобразив інтелектуальні настрої цілої епохи, — поема «Безплідна земля». У цій поемі Еліот поетично реалізує календарний ритуал “смерть-відродження” через метафори [5, 197].

У поемі використовуються такі експліцитні види зв'язності:

1) лексичний повтор (анафоричний):

Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight. / Ta ta. Goonight. Goonight. / Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night;

2) епіфоричний повтор:

A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many;

3) повтор особових займенників:

You know nothing? Do you see nothing? Do you remember?

4) порівняльна конструкція:

- One of the low on whom assurance sits / As a silk hat on a Bradford millionaire...

- Above the antique mantel was displayed / As though a window gave upon the sylvan scene...

- The Chair she sat in, like a burnished throne, / Glowed on the marble, where the glass / Held up by standards wrought with fruited vines...

- At the violet hour, when the eyes and back / Turn upward from the desk, when the human engine waits / Like a taxi throbbing waiting...;

5) повтор звуків:

Summer surprised, dead land, little life, roots rain, winter warm;

6) повторення префіксу *un*, що має дві основні морфологічні функції: як префікс, що виражає заперечення, і як префікс, що виражає зміну:

Unstoppered, unheard, unshaven, unproved, undesired, unlit, undid;

7) ступені порівняння:

- Madame Sosostris, famous clairvoyante, / Had a bad cold, nevertheless / Is known to be the wisest woman in Europe...

- I who have sat by Thebes below the wall / And walked among the lowest of the dead....

Автор використовує в поемі однаковий граматичний час – Present Tense.

Імпліцитність побудови тексту тісно зв'язана структурою з поемою, яка відображає фрагментарність і хаотичність форми, що передають хаотичність досвіду звичайної людини [1, 144] .

Метафоричність є одним із засобів імпліцитної зв'язності тексту, бо вона, як правило, пов'язана з семантичними зрушеннями, що призводить до додаткової експресивної насиченості тексту в цілому [2]. Наприклад, найчастіше автор використовує метафоричний епітет “the dead land” протягом усієї поеми, що демонструє цілий ряд семантичних та стилістичних відтінків. Це разом створює необхідність дослідження поетичного твору Т. С. Еліота “The Waste Land”, де метафори виступають інструментом зв'язку тексту, за допомогою якого побудована композиція твору а також передається його сенс.

Отже, найбільш типовими для поеми Т. Еліота «Безплідна земля» є такі експліцитні засоби зв'язності як анафоричний та епіфоричний повтор, повтор особових займенників, порівняльна конструкція та звукові повтори. А до імпліцитних засобів зв'язності належать метафоричність та повтор тропів (dead land).

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Блэк М. Метафора. Теория метафоры. АН СССР: Серия литературы и языка, 1967.
2. Еремина В. И. Метафорический эпитет (из поэтики фольклора). Москва: Известия, 2001.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Наука, 1981.
4. Томас Стернз Елиот. Вибране. Дніпро: 1990.
5. Мороховский А.Н., Воробьева О.П. и др. Стилистика английского языка. Київ: Вища школа, 1991.

А. Р. Кравченко

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНА ПРИРОДА ПОЕЗІЙ ПОЛИ МІЄН НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ “THE MAN WHO WAS MARKED BY WINTER”

У цій статті робиться спроба критичного огляду поетичного доробку сучасної ірландської письменниці Поли Мієн. Також автор має на меті проаналізувати

зувати стилістичні засоби, до яких вдається авторка в поезії з метою розкриття лінгвостилістичних особливостей у поетичних творах.

Проводячи лінгвостилістичний аналіз поетичного тексту, ми повинні співвідносити зміст тексту, систему його образів, ідейну спрямованість, емоційну забарвленість з його мовною формою, тобто розглянути, якими засобами мови передається те, що закладено в змісті тексту.

Так, цей лінгвостилістичний аналіз базується на поетичних творіннях Пола Мієн “The Statue of the Virgin at Granard Speaks” (“Статуя Діви говорить у Гранарді”), “Buying Winkles” (“Купуючи Лігорину”), “The Pattern” (“Зразок”), які є частиною збірки “The Man Who Was Marked by Winter” (“Людина відзначена зимою”).

Творчість Пола Мієн є дуже актуальною для сьогодення не тільки Ірландії, а й усієї Європи. Вона поєднує у своїй поезії те, що тримає читача у напруженні від самого початку до останнього слова.

Пристрасть до справедливості, яка лежить в основі поетичного доробку Мієн, є тою, яка вимагає відкритості від інших. Але такий стан відкритості виявляється більш складним через труднощі встановлення чіткої точки зору відносно себе, повного розуміння того, що “я” є насправді. Для Мієн, усвідомлення проблемного характеру самопрезентації завжди виходить на перший план.

У всіх трьох поезіях Пола Мієн використовує прийом уособлення (персоніфікації), що чітко простежується від самого початку до кінця. Цей стилістичний прийом є найрозповсюдженішим у її творчості.

У поезії “The Statue of the Virgin at Granard Speaks” персоніфікація є основним стилістичним засобом. Письменниця робить статую Богородиці живою, що дає їй змогу розповісти про те, що її хвилює. Вона критикує релігію (що йде на контрасті з тим, що головний персонаж поетичного твору – релігійна статуя) та соціальні установи людей.

Починається вірш картиною опису погоди, яка вирує в ірландському містечку Гранарді. Тон авторки одразу налаштовує читача на потрібний настрій, вже одразу зрозуміло, що вірш складний та чуттєвий. Одна з особливостей стилю Пола Мієн – похмура атмосфера.

«*November wind sweeping across the border*» / «*Bimep лисмонада перетинає кордон*» – тут авторка вдається до вживання персоніфікації, надаючи вітру більш людської характеристики. «*Its seeds of ice*» / «*Він сіє лід*» – знову розглядається образ вітра, як уособлення людини. Мієн показує, що вітер наче фермер

— сіє лід, який може нанести шкоду. Завдяки таким влучним описам читач одразу опиняється у атмосфері пронизливого жовтневого вітру, який пробирає до кісток. «*On the wind that carries intimations*» — у цьому рядкові знову підвищується сила вітру за допомогою художнього уособлення. Він несе повідомлення з різних куточків країни, міста, він спостерігає за рутинною жителів Гранарда та розповідає про це статуї.

Далі вже з'являється головна героїня твору— статуя Богородиці:

*Even wild things gone to earth, and I
Stuck up here in this grotto, without as much as
Star or planet to ease my vigil.*

Від імені статуї йде мова у цьому вірші, вона усе помічає, усе бачить та відчуває, що вже унеможливило цю ситуацію, бо статуя зроблена із каменю. «*And I stuck up here in this grotto*» / «*І я встановлена в цьому гроті*» - вона страждає від того, що застрягла у своїй камінній основі, що знову показує реципієнту чітко виражене уособлення, яке використовує письменника. Самотня, вона хоче, щоб «зірка або планета полегшили їй безсоння». Це тонкий натяк на те, що статуя некатолицького походження.

«*Trees cavort in agony as if they would be free*» — у цьому рядку простежується оксиморон. Дерева скачуть у агонії, це те, що не може вкластися у голову - скакати від страшного болю та мук.

Також тривожною є фраза відносно «різних імена Бога», що свідчить про досить універсалістський (або, можливо, атеїстичний) погляд на релігію. Статуя стверджує, що люди вже забули, що таке релігія, вони використовують ім'я Бога, щоб просити благословення для жажливих речей.

У останніх рядках найбільше простежується персоніфікація статуї, якій надаються людські риси. Читач і раніше помічав це, бо одразу було зрозуміло, що розповідь ведеться від імені неживого предмету. Але тут вона мовить про рухи так, ніби вона могла поворухнутися, ніби могла допомогти врятувати ту дівчинку, але не зробила цього, навіть не попрохала Господа, до якого звертаються усі жителі міста. Це ще раз дає підтвердження тому, що ніякі молитви не досягають неба, не досягають свого адресата.

*On a night like this I number the days to the solstice
and the turn back to the light
O sun, centre of our foolish dance,
burning heart of stone,*

*molten mother of us all,
hear me and have pity.*

Цими рядками завершується вірш Поли Мієн. Тут ми бачимо, що статуя, яку вважають могутньою та святою, благає про милість над собою. Сонце, яке вона також ототожнює водночас з чимось великим та безпомічним. Це все зображується на контрасті. «*O sun, centre of our foolish dance, burning heart of stone*» - використовуються епітети, підсилюючи чи применшуючи поняття сонця, метафора, коли під «серцем із каменю» мається на увазі сонце. «*Hear me and have pity*» - це фінальна фраза вірша, яка залишає читача у роздумах. Статуя, яка для усіх є прикладом чогось найвищого у житті, вона безсильна і вона хоче, щоб її почули та зжалилися над нею і тим, що відбувається навкруги.

Часто її поезії є автобіографічними, наприклад як «*The Pattern*», де вона розповідає про відносини зі своєю матір'ю. Назва вірша вже є іронічною, бо письменниця описує складні стосунки, які склалися у її сім'ї.

*Little has come down to me of hers,
a sewing machine, a wedding band,
a clutch of photos, the sting of her hand
across my face in one of our wars*

За допомогою клімаксу вона підводить нас у кінці станси до розуміння відносин між дитиною та матір'ю («*відбиток її руки на моєму обличчі*») та задає цим атмосферний тон поезії.

“*Did her mirror tell her what mine tells me?*”/ “*Чи її дзеркало показує теж саме, що моє говорить мені?*” – автор боїться стати такою ж жінкою, якою була її мати.

*If I swam **like** a kite too high
amongst the shadows on the ceiling
or flew **like** a fish in the pools.*

Мієн використовує порівняння, щоб підсилити кульмінацію твору. Читач розуміє, що героїня поезії намагається з усіх сил втекти від цього зразку, шаблону життя, який вона мала, але вона все одно повертається до цього, що читач розуміє з останніх рядків поезії. Вірш розкриває одну із найгостріших соціальних проблем – батьків та дітей.

“*Buying Winkles*” – відрізняється від перших двох поезій. Це чарівна подорож дитини через сіре місто, але дитяча уява розмальовує усе навколо та ба-

чить те, чого насправді немає (“*I’d dash from the ghosts on the stairs*”/ “*Я втечу від привидів на сходах*”). Так Мієн відтворює жагу до життя та усього нового.

The wrinkles

would be wet and glisten blue like little

night skies themselves.

У поезії безліч порівнянь, щоб оживити місто та показати безгранну фантазію. Для дитини «*літорини будуть мокрими та будуть блищати, як маленькі нічні небеса*». “*The sweetest extra wrinkle that brought the sea to me*”/ “*Найсолодші літорини, які море мені подарувало*” – Мієн знову використовує прийом персоніфікації, щоб оживити предмети та надати більшій фантастичності. Ця поезія доводить те, що Мієн багатогранна та втілює у свою творчість найрізноманітніші теми, які зможуть привернути увагу кожного.

Пола Мієн поєднує у своїй творчості стільки різного. У неї є і чітке національне підґрунтя, що вирізняє її творчість і підносить на ірландському літературному постаменті. Вона створює сильну поезію, яка може доторкнутися до серця кожного читача. Вона порушує важкі теми соціального, релігійного та національного характерів. Це є виразною особливістю поетеси, що вирізняє її поміж інших та робить її творчість дуже актуальною. Поезії Мієн притаманні певні концептуальні риси залежно від основних характеристик стилю автора, де мовчазний (позамовний) контекст слугує призмой, через котру переломлюється специфіка вираження образів у вірші на шляху до відтворення читачем.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. An Sionnach: A Journal of Literature, Culture, and the Arts Volume 5, Numbers 1 & 2, Spring & Fall 2009, Text and Context: Paula Meehan [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://muse.jhu.edu/article/362731>
2. Maurice Harmon: A Note on Paula Meehan [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/1_Maurice_Harmon.pdf
3. Paula Meehan *The Man Who Was Marked by Winter*. Cheney, WA: Eastern Washington UP, 1991, 1994.

Є.Д. Лясота

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЯПОНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ЧАРІВНИХ КАЗОК

Чарівні народні казки завжди були невід’ємною частиною народного фольклору, адже за основу сюжету багатьох з них взяті стародавні вірування та

легенди, що стали «наріжним каменем» у народній творчості. Вітчизняні та зарубіжні фольклористи ведуть дослідження у цій галузі для того, щоб відшукати генетичне походження мотивів і сюжетів фольклору та дослідити феномен спорідненості чарівних народних казок у різних частинах світу, зокрема японських та українських.

Усна народна творчість включає в себе як мову, так і культуру, які тісно пов'язані між собою. Дослідженням проявів культури народу, які відбилися та закріпилися в мові, займається галузь лінгвістики, що виникла на перетині лінгвістики та культурології, – лінгвокультурологія. Мова і культура знаходяться в одній системі. Національні форми буття суспільства відтворюються в мові, так само, як і мовні особливості перетворюються на культурні цінності народу – це все увібрав у себе фольклор.

Фольклор – це сукупність давньої усної народної творчості, яка не може існувати без соціуму та не ставить за мету створення чогось нового, адже відтворюється завдяки колективній думці та орієнтується на багаторазове відтворення вже існуючого [3]. Це явище засноване на найдавніших уявленнях людини про навколишній світ і дало початок літературі взагалі. У давнину тексти творів народної творчості відігравали роль обрядових, розважальних, виховних текстів і були на той час одними з основних жанрів. Зараз деякі функції фольклору залишилися незмінними, проте набули також і цінності в наукових дослідженнях, які проводяться задля встановлення основ та джерел літературних творів та народних уявлень про світ.

Однією із важливих складових фольклору є казка. В українській мові поняття «байка» має таке саме значення, як і «казка», що є спорідненим до слова «баяти», що означає «розповідати». З цього випливає, що казка – розповідь, оповідання, що має ще й особливу будову та специфічні функції. Згідно з визначенням українських дослідників, казка – це оповідання, в якому дійсність перемішана з чудесним елементом, так, що цілість являється вільним плодом фантазії без іншої, церковно-моралізуючої мети [2].

Проте літературне середовище поділяє усі казки на два види – фольклорні та літературні казки. Фольклорна – казка, створена на основі усної народної творчості, яка передається з уст в уста протягом тривалого проміжку часу, це суто народне явище, що має здатність зберігати форму, але змінювати сюжет та інші особливості твору. Літературна казка має індивідуальний спосіб творення, заснована на уявленнях певного автора.

У японському фольклорі (民話, みんわ/«мінва») також розрізняють види казок, проте дещо інакше. Японські казки поділяються на «секенбанаші» (世間話, せけんばなし) – билини та байки; «денсецу» (伝説, でんせつ) – героїчні легенди; «мукаші банаші» (昔話, むかしばなし) – давня казка, переказ, вид усної народної творчості, що заснований на розповідях людей та також є матеріалом народних традицій [6]. «Мукаші банаші» як представник давньої казки виокремилася із стародавніх міфів і переказів і поступово, протягом багатьох століть встановлювала характерну конструкцію казки, її обрядовість, відбирала актуальні сюжети. Отже можна сказати, що еквівалентом «мукаші-банаші» є фольклорна, тобто народна казка.

Чарівні казки представляють собою окремих різновид фольклорної казки, який має в собі чарівну основу, тобто, обов'язковим у цьому виді є наявність чарівного предмету, надприродних сил, фантастичних героїв, нереальних явищ [2]. Чарівна казка має деякі явні характерні особливості: постійними елементами казки є функції, тобто вчинки дійових осіб, незалежно від того, ким і як вони виконуються, вони утворюють основні складові частини чарівної казки; число функцій чарівної казки обмежена; послідовність функцій завжди однакова; всі чарівні казки однотипні за своєю будовою [4].

Характерною особливістю казки є також і взаємозапозичення сюжетів і мотивів, що знайшло своє проявлення у фольклорі. Філолог Т. Бенефей вважав, що подібність казок зумовлена їх історичним переходом із століття в століття. Таким чином, утвердилася теорія бродячих сюжетів, або міграційна теорія, яка, будучи поширена на всю галузь літератури, отримала назву теорії запозичення [1, с.12].

Звернемось до праці фольклориста В. Проппа «Морфологія казки», в якій він виокремлює загалом 31 функцію, які можуть виконувати 7 кругів дійових осіб – негідник, дарувальник, помічник, царівна та її батько, відправник, герой та псевдогерой. Саме за такою схемою ми класифікували та порівнювали японські та українські народні казки. Наприклад, ми розподілили казки по типу героїв у японській казці «Молодильна вода» (若返りの水, かがえりのみ) та українській «Чарівна скринька»:

- Персонаж типу «герой»:

Дідусь (おじいさん) – знайшов молодильну воду і, спробувавши її, став молодим

(いいえ、おじいさんではなく、そこにいたのはおばあさんがお嫁に来た頃の、あの頃の若いおじいさんでした[7] *«Ні, це був не дідусь, це був молодий дідусь, це того часу, коли бабуся була нареченою»*);

Василь – мисливець, що врятував і годував орла-царевича (*«Василь дістав орла, заніс до старенької бабусі і годував таємно від батька»*) [5];

- Персонаж типу «царівна»: Сестра орла-царевича – за спасіння свого брата подарувала Василю чарівну скриньку з якого вийшло царство (*«Розповів Василь усе сестрі про орла-царевича і взяв скриньку»*) [5];

Проаналізувавши героїв, ми визначили, що характерним для японських казок є наявність головного героя в якості бабусі чи дідуся, коли навпаки відбувається в українських казках, де головними героями виступають парубки, які після того, як рятують персонажів типу «царівна», зазвичай одружуються чи отримують царство.

Звернемо увагу на персонажів, що виступають дарувальниками та помічниками у чарівних казках. Роль дарувальників є однією з необхідних для існування чарівних речей у казці, адже завдяки цим персонажам у сюжеті казки з'являються чарівні предмети. Наведемо приклад з казок «Омусубі корорін» та «Золотий черевичок»:

- Персонажі типу дарувальники: Мишенята (ねずみたち) – в подяку, подарували дідусю чарівний молоточок (じさまは本当によいお人だ。さあ、お土産を持って帰ってください[7] *«Дідусю, ти насправді добра людина. Тоді, подарунок візьми і вертайся додому, будь ласка»*);

- Персонаж типу помічник: Ангел – виконував бажання дівчинки, з'являючись з персня (*«Виходить вона з хати, іде до річки і перемінила перстень. І показався їй ангел. І питає її: «Що тобі треба?» (...) І ангел приніс їй дорогоцінне вбрання. І приніс золоті черевички»*) [5];

Проаналізувавши персонажів, ми помітили, що роль помічників в основному виконували тварини або надприродні сили, що вказує на їх чарівне походження, як і у чарівних предметів. В.Я. Пропп зауважує, що чарівні предмети мають споріднені функції із чарівними персонажами типу «помічник». Розгляд чарівного помічника полегшує і підготовляє розгляд чарівного предмета.

Також, так як чарівна казка характеризується наявністю в ній чарівного предмета або явища, ми класифікували чарівні речі за їх властивостями та спо-

собами здобуття та поділили на 4 групи: даровані в якості подяки (чи інших причин); природне явище або невідоме походження; отримання чарівного предмету в якості трофея; чарівний предмет, зроблений персонажем із чарівних складових.

Порівнюючи японську казку «Молодильна вода» та українську казку «Чарівне джерельце», ми дійшли висновку, що сюжет цих казок є так званим «бродячим сюжетом», адже навіть чарівне явище – «омолоджуюча вода», є ідентичним, як і за своїми функціями, так і за лексичним значенням. Прослідкуємо за магічними властивостями на прикладі цитат з обох казок: *«Вмиваючись джерельною водою, дівчина стала справжньою красунею»*, [5]; 若返りの水というのがあったと聞いていたが、それではあれがその水だったんだ [7] *«Я чув, що є така вода, що робить молодим, значить, то була та сама вода»*.

Під час дослідження, ми дійшли висновку, що персонажі та чарівні предмети тісно пов'язані між собою та за відсутністю хоча б однієї складової не може бути сформована чарівна казка. Проаналізувавши чарівні предмети та чарівних персонажів, ми побачили, що, хоч між японським та українським народом не має генетичного або територіального зв'язку, проте існує деяка спорідненість у мотивах, сюжетах, характеристиці діючих героїв та у функціях чарівних предметів у казках. Все це вказує на більш глибоке та давнє походження чарівних казок. Також можна зазначити, що більшість мотивів та сюжетів в японських та українських казках є ілюстраціями до міграційної теорії у фольклорознавстві.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Веселовский, Алексей. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989.
2. Грушевський, Михайло. Історія української літератури. Київ: Либідь, 1993. <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush1.htm> -51
3. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. Москва: Росмэн-Пресс, 2006.
4. Пропп, Владимир. Морфология сказки. Ленинград: Academia, 1928.
5. Українські народні казки у 40 книгах. <http://proridne.org/>
6. Японско-русский словарь. <http://www.jardic.ru/>
7. 福娘童話集. きょうの日本. <http://hukumusume.com/douwa/pc/jap/index.html>

ГОЛОВНІ МОВНО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ПЕЙЗАЖНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ В РОМАНІ Ф. КУПЕРА «ОСТАННІЙ З МОГІКАН»

Стилістичні прийоми в будь-якому художньому творі використовуються для яскравого і докладного опису, а також для вираження персонального ставлення автора до зображуваних у романі об'єктів. Роль стилістичних прийомів у художньому тексті можна проілюструвати на прикладі роману американського письменника Ф. Купера «Останній з могікан».

Для опису характеристик пейзажу в романі «Останній з могікан» автор використовує такі стилістичні засоби, як епітет, уособлення, порівняння, метафора, перелік, асиндетон і полісиндетон.

Всі стилістичні прийоми, що використовуються автором, мають єдину мету – привернути увагу читача і висловити його персональне ставлення до певного явища чи предмету і створити загадкову, містичну атмосферу в романі [1, 126].

Найчастіше зустрічається такий стилістичний прийом, як епітет. У будь-якому художньому творі роль епітета полягає в суб'єктивному описі автором навколишнього світу. Так, наприклад: «*A wide and apparently an impervious boundary of forests severed the possessions of the hostile provinces of France and England*» [2, 14]. Всі ці епітети в сукупності з іменниками, які вони описують, допомагають читачеві зануритися в атмосферу лісу. У цьому прикладі можна помітити використання синонімів слова «великий» (wide, impervious, hostile), що вказує на войовничість та велич описуваного.

Треба відзначити, що епітет є одним з найбільш часто вживаних стилістичних прийомів, його можна зустріти практично в кожному реченні роману. Епітети спрямовані на яскравий, детальний опис місця дії, вони несуть суб'єктивно-авторський характер.

Інший стилістичний прийом, властивий стилю Купера, – це порівняння, троп, в якому відбувається уподібнення одного предмета або явища іншому за якою-небудь спільною для них ознакою. Порівняння описує різноманітні асоціації, що виникають у письменника, вони нерідко створюють цілий асоціативний ряд, необхідний для виникнення повного образу. Наприклад: «*A heavy evening breeze swept along the surface of the river, and seemed to drive the roar of the*

falls into the recesses of their own cavern, whence it issued heavily and constant, like thunder rumbling beyond the distant hills» [2, 65].

Порівняння допомагає виявити схожі риси у порівнюваних предметів, додаючи образу наочності, виразності і таємничості. У цьому прикладі бриз порівнюється з громом, тобто чимось гучним і сильним, а епітет "distant hills" додає опису загадковості.

Пейзаж зазвичай символізує загальний настрій роману, так, наприклад, чисте небо, яскраве сонце, символізують спокій, а гроза, буря, шторм завжди несуть конотацію тривоги і неспокою. В романі Купера можна відзначити, що навколишня обстановка досить напружена і войовнича. *Сильний вітер, густий темний ліс, гострі скелі* – атрибути, що відповідають реальній атмосфері роману, яка є далеко не ідилічною.

Ще одним стилістичним прийомом, використаним автором роману, можна назвати уособлення – художній прийом, при якому неживому предмету, поняттю або явищу надаються властивості живого предмета. Уособлення може використовуватися вузько, в одному рядку або в невеликому фрагменті роману, але в той же час може бути прийомом, на якому будується весь твір. Основне завдання уособлення – співвіднести зображуваний предмет з живим предметом, зробити його ближчим читачеві, зрозуміти внутрішню сутність предмета. Уособлюючи неживі предмети природи, автор підкреслює їхню соціальну значимість і роль у творі. Наприклад: «*The river had worn away the edge of the soft rock in such a manner as to render its first pitch less abrupt and perpendicular than is usual at waterfalls»* [2, 143]. У цьому прикладі річка, будучи неживим предметом, «знесла край скелі». Цей опис допомагає нам зрозуміти, що річка неспокійна і зносить все на своєму шляху.

Наступний стилістичний прийом, який можна часто зустріти в описі пейзажу, – метафора. Метафора містить приховане порівняння, образне уподібнення явищ. У метафорі певні слова набувають нового, або, як його іноді називають, «розширеного» значення. Метафора змушує побачити один об'єкт ніби в світлі іншого. Наприклад: «*The vast canopy of woods spread itself to the margin of the river, overhanging the water, and shadowing its dark current with a deeper hue»* [2, 17]. Тут ліс метафорично порівнюється з величезним наметом, що робить образ більш величним, а метафора "vast canopy of woods" додає масштабності загальному опису. У цьому прикладі ми можемо відзначити незвичайне протиставлення лісу і бурхливої річки, що створює атмосферу небезпеки.

Варто відзначити, що перелік відіграє значну роль в описі навколишнього світу. За частотою вживання у цьому романі він знаходиться на другому місці. Перелік – це стилістичний засіб, що створюється завдяки однорідним членам: доповненням (зазвичай іменники), поширеним і непоширеним. Виразність стилістичної фігури переліку полягає у створенні сильної експресії. Наприклад: «*In England landscape and light are so beautiful, so all-present, so intense, so wild, that the relationship is immediately love- hatred*» [2, 89]. Як і в будь-якому іншому прикладі, тут перелік насичує картину, приносить красу і яскравість опису.

До стилістичного прийому переліку можна уналежнити також такі прийоми, як асиндетон і полісиндетон. Асиндетон – побудова речення, при якій однорідні члени або частини речення зв'язуються без допомоги сполучників. Ця фігура надає мові насиченості, динамічності, допомагає передати швидко зміну картин, дій, вражень.

Що стосується конструкцій з безсполучниковим переліком однорідних членів речення (полісиндетон), то їх експресія обумовлена не стільки фактом відсутності сполучників, скільки множинністю елементів переліку. «*There was an ascending plum of smoke, a report, a tiny black object hurtling skywards. It climbed, slowed, then burst*» [2, 130]. Цей перелік того, що відбувається, не описує ситуацію, а тільки надає нам поверхневу інформацію. Швидкоплинний опис тільки підігріває інтерес читача. Цей перелік привносить таємничість і загадковість, оскільки читач не може зрозуміти, що відбувається. Всі ці переліки додають опису яскравості, жвавості і детальності образу.

З усього вищесказаного можна зробити висновок, що роль стилістичних засобів у створенні будь-якого пейзажного опису надзвичайно велика. Саме вони пожвавлюють опис характеристик пейзажів, роблять їх яскравими і пам'ятними, а також змальовують детальну картину місця дії, яка занурює читача в містичну атмосферу роману.

Ф. Купер у своєму романі «Останній з могікан» створює неповторний комплекс з мовних та літературних засобів, в якому була втілена така дорога серцю романтиків ідея національної спадщини, єдності, взаємодопомоги і розуміння, яке американцям треба було ще освоїти під час будівництва нової «цивілізації».

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум / Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Москва : Флинта ; Наука, 2005. — 495 с.
2. Cooper J. F. The Last of the Mohicans / J. F. Cooper. — NY, 2014. — 464 p.

А. О. Мороз

ОЗНАКИ "ОСУЧАСНЕННЯ ГАМЛЄТА" ШЕКСПІРА У ПЕРЕКЛАДІ Ю. АНДРУХОВИЧА

Вже не одне століття літературна спадщина В. Шекспіра привертає увагу багатьох перекладачів, зокрема трагедія "Гамлет", яку визнано одним з шедеврів світової драматургії. Нараховують безліч варіантів перекладу цього твору, проте одним з найяскравіших сьогодніє переклад українською Юрія Андруховича.

Юрій Ігорович Андрухович (13 березня 1960 р.) — український поет, прозаїк, перекладач, есеїст. Кандидат філологічних наук. Живе і працює в Івано-Франківську.

В 1985 році він разом з Віктором Небораком та Олександром Ірванцем заснував поетичну групу Бу-Ба-Бу. Вона одна з перших в Україні, яка почала відновлювати карнавальні та буфонадні традиції в українській літературі.

З 1991 року Ю. Андрухович стає співредактором літературно-мистецького журналу "Четвер". Співпрацював він також із журналом «Перевал», виступивши упорядником двох його номерів [2].

Присутність Ю. Андруховича в Івано-Франківську стала чинником ферментації так званого «станіславського феномену» (феномен наявності у Івано-Франківську групи письменників та художників, у творчості яких були інсталювані цінності українського постмодерного дискурсу) та формування місцевого мистецького середовища.

Творчість сучасного українського письменника має і значний вплив на літературний процес в Україні, адже з його ім'ям пов'язані перші факти неупередженого зацікавлення сучасною українською літературою на Заході.

Юрій Андрухович відомий як автор поетичних і прозаїчних творів. Поетичний дебют його відбувся в першій половині 80-х років і завершився виходом у світ збірки «Небо і площі» (1985), яку загалом прихильно зустріла критика [2].

З прозових творів Юрія Андруховича найперше був опублікований цикл оповідань «Зліва, де серце» (Прапор, 1989, № 7) — своєрідна «захалайна книжечка» [2], якою користувався молодий автор в період служби в армії.

Безперечно, творчість Ю. Андруховича не обмежується написаннями лише поетичних та прозових творів.

Чимала частина його творчої спадщини присвячена перекладам.

Ю. Андрухович є автором перекладів з англійської (зокрема, він є автором 5-го українського перекладу шекспірівського "Гамлета" та "Ромео та Джульєтти", а також книжки перекладів американської поезії 1950-60-х років), польської (Т. Конвіцький, Б. Шульц), німецької (Райнер Марія Рільке, Ф. Голер, Фріц фон Герцмановські-Орландо, Роберт Вальзер) та російської (Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Анатолій Кім) [2].

Переклади, здійснені Ю. Андруховичем, не просто сучасні. Більше того, вони випереджають сучасність [6]. «Я дав слово тодішньому режисерові Молодого театру, що зроблю переклад "Гамлета", — пригадує письменник. — «Коли працював, то мав перед собою не тільки оригінал, але й переклад Леоніда Гребінки і блискучий польський переклад Станіслава Баранчека. Саме Баранчек подав мені ідею: Шекспіра читати весело. Він зруйнував уявлення про великого класика Шекспіра, який стоїть на високому п'єдесталі. Він зробив демонтаж Шекспіра, і тоді драматург постає перед нами сучасним ідолом поп-культури. Шекспір і досі є комерційним директором театру, який зацікавлений, щоб на його вистави ходила публіка. Тому в його п'єсах багато дешевого гумору»[11].

Саме у перекладі Ю. Андруховича ми, перш за все, можемо простежити використання прийому ремінісценції [5, 179]. Але автор не стільки бере матеріал із творів Шекспіра, скільки наповнює переклад сучасними засобами, дуже часто навіть взятими із свого творчого доробку. Це є характерним для сучасної, постмодерної літератури» [5, 179].

Наприклад, у другій сцені першого акту зустрічаємось з ремінісценцією, взятою з поезії Олександра Олеся "З журбою радість обнялась" [5, 180]:

King. As 'twere with a defeated joy/With an auspicious and one dropping eye... – [...]Обнялися / З журбою радість, усміх і сльоза – ... яскравий приклад **Hamlet.** Marry, this is miching mallecho; it means mischief. ... – [...] Це така сценка під назвою "Підступність без любові, або Злочин без кари" (взято з драми Фр. Шіллера "Підступність без любові" та роману Ф. Достоевського "Злочин без кари") [5,180].

Hamlet. I took thee for thy better: take thy fortune... – [...] Я сподівався, буде більша риба [5, 180].

У своєму перекладі, Юрій Андрухович дуже часто використовує знижену лексику, таким чином "знижуючи" і високий стиль Шекспіра.

Дуже часто у його перекладі можна зустріти використання навіть грубої та брутальної лексики.

Fransisco. For this relief much thanks: 'tis bitter cold,/And I am sick at heart. ... [1].– [...]Вельми вдячний. Холод, бляха,/Й на серці дрижаки [3].

Horatio. Friends to this ground [1] – [...] Це ми, друзяки [3].

Horatio. Tush, tush, 'twill not appear [1] – [...]Ага, побачу. Дідька з два [3].

Horatio. Hath in the skirts of Norway here and there/Shark'd up a list of lawless resolute [1] – [...]З усіх норвезьких темних закапелків /Збирає в банди всяких зарізяк [3].

Гамлет, в уявленні Ю. Андруховича, збігається з добре нам знайомим героєм. Перекладач наділяє його новими рисами. Наприклад, у цьому фрагменті можна добре простежити процес осучаснення Гамлета. Насамперед, у створенні його брутального образу, у якому втілюються впізнавані риси сучасного юнака.

Hamlet. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumbshows and noise: I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant; it out-herods Herod: pray you, avoid it. [1] -[...] Мене аж вивертає всього, коли чую, як голосистий кретин у перуці роздирає на шмаття суть нещасного монологу, а оглушена прибита гальорка вже нічого не годна втямити в усьому цьому смиканні та верещанні. Такого дуболома варто би добре відшмагати, щоб не пхався на сцену з голосіннями, наче він султан Термагант або Ірод-цар [3].

Ю. Андрухович не жалкує слів з сучасної розмовної мови, для того, щоб краще, як йому здається, донести до читача сутність головного героя трагедії.

Варто зауважити ще й те, що саме в цьому перекладі можна зустріти вживання висловів з українського фольклору.

Hamlet. Of nothing: bring me to him. Hide fox, and all after. [1].- [...]Ніяке. Ведіть мене до нього. Мишка в нірку – кіт за нею [3].

Співставивши оригінальний твір – трагедію Шекспіра «Гамлет» та його переклад, здійснений Ю. Андруховичем, можна зробити висновок, що цей переклад виокремлюється з десятків інших. Він не схожий на інші.

Перш за все, цей сучасний переклад вражає своїми новаціями та рисами осучаснення, якими автор наділив вже добре нам знайомих героїв відомої трагедії англійського Ренесансу.

Творча манера самого перекладача, безумовно, зацікавлює. Її значущість у тому, що вона провокує новий кут зору на те, що вже, здавалось би, є незмінним в уяві читача. Насамперед, це стосується головного героя трагедії – Гамлета. Він змальований іншим, і прикладом цього слугують різноманітні фрагменти, взяті з перекладу. Ю. Андрухович наділив цього героя живою мовою. Звісно, для цього він пожертвував деякими історико-літературними законами: сучасний Гамлет розмовляє живою мовою, використовуючи широку лексичну палітру, повну агресивної та, навіть, брутальної лексики. Але саме це наближує його до сучасного читача, який з більшою легкістю може співвіднести те, над чим розмірковує шекспірівський герой, з проблемами свого часу.

Перекладаючи цю трагедію, Юрій Андрухович, безперечно, зробив свій особистий внесок у новітню, постмодерну українську літературу.

Один з засновників видавництва "А-БА-БА-ГА-ЛІА-МА-ГА", український поет Іван Малкович казав: «Кожне покоління мало би перекладати Шекспіра по-своєму: своєю мовою зі сленгами та новими історичними реаліями. Юрій Андрухович зробив перший переклад "Гамлета" у третьому тисячолітті» [4]

А сам автор перекладу згадував, як 14 років тому, на сцені Молодого театру він вперше на публіці перевіряв свої ризиковані лексичні прийоми. «На словах "інцестуальна постіль" люди оберталися до мене, мовляв, Юрію, ну що це ви? Насправді це саме той прикметник, який є в оригіналі у Шекспіра. Так само дивувалися, коли я вжив: "Ти бідний привид, чи проклятий гоблін?" – усі почали реготати, але Шекспір вжив саме слово "гоблін"» [4]

Тому можна дійти висновку, що Ю. Андрухович не лише осучаснив Гамлета, він зробив його таким, яким він і був в ті часи.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. William Shakespeare "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark" [електронний ресурс] Режим доступу: <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>
2. Андрухович Юрій Ігорович(Вікіпедія) [електронний ресурс] Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Андрухович_Юрій_Ігорович
3. Вільям Шекспір "Гамлет, принц Данії" (Переклад Ю. Андруховича): http://chetver.com.ua/n10/gamlet_main.htm

4. Катерина Кисельова - Інтерв'ю з Юрієм Андруховичем [електронний ресурс].- Режим доступу: https://gazeta.ua/articles/culture/_ti-bidnij-privid-chi-proklyatij-goblin-gamlet-u-pereklad-i-andruhovicha/561373?mobile=true
5. Коломієць Лада (Київ) Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович // Ренесансні студії. – Запоріжжя: Вид-во КПУ, 2009. – Вип. 12-13. – С. 163-188. – Бібліогр.: 105 назв. – укр.
6. Ю. Андрухович. Час і місце, або Моя остання територія (Написано для конференції "Пост-модерн чи post mortem?" (Львів, січень 1999))

А. Ю. Нікуліна

МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТОБАЧЕННЯ Т. ХАРДІ (НА ПРИКЛАДІ ВІРША «ДРІЗД У СУТІНКАХ»)

Мову можна розглядати з точки зору її використання. Стилїстика займається питаннями використання, вживання, функціонування мови в різних ситуаціях спілкування, у різних текстах, у мовленні. Як окрема лінгвістична дисципліна стилїстика сформувалася в кінці 20 столїття (В. В. Виноградов, Г. О. Винокур).

Праці О. М. Пешковського, Л. В. Щерби, В. В. Виноградова показали, що під терміном «стилїстика» об'єднуються принаймні три самостійних «стилїстики», кожна з яких має свій предмет вивчення. Зокрема, В. В. Виноградов виділяє «три різних кола досліджень, тісно дотичних, проте наділених своєю проблематикою, своїми завданнями, своїми критеріями й категоріями» [2, 5]: стилїстика мови, стилїстика мовлення й стилїстика мови художньої літератури.

За визначенням О. А. Крилової, стилїстикою називається наука про мову й мовлення, що вивчає мовні засоби всіх рівнів із точки зору найбільш доцільного й суспільно прийнятого їх використання залежно від мети й обставин спілкування [3, 23].

Стилїстикою називається галузь лінгвістики, що досліджує принципи й ефект вибору та використання лексичних, граматичних, фонетичних і взагалі мовних засобів для передачі думки й емоції в різних умовах спілкування [1, 13]. Таке визначення пропонує І. В. Арнольд та стверджує, що «стилїстику прийнято поділяти на лінгвостилїстику й літературознавчу стилїстику, причому існують різні варіанти їх об'єднання й перша може служити базою для другої. Під

час розробки стилістики сприйняття необхідні й та й інша. Вони стають двома аспектами однієї проблеми, і треба вміти не тільки бачити різницю, але й єдність між ними» [1, 18].

Пропонуються різні способи підрозділу лінгвостилістики й літературознавчої стилістики. Та за доцільне представляється підрозділ, прийнятий у лінгвістиці, а саме: підрозділ із поділом на лексичну, граматичну й фонетичну стилістику [1, 21]. Він цілком виправданий, тому що мова – це складна знакова система, яка охоплює кілька підсистем або рівнів зі своїми основними одиницями, специфікою та категоріями. Рівні взаємопов'язані між собою й окремо функціонувати не можуть. Між одиницями одного рівня існують дистрибутивні відносини й кодові правила, що визначають їх сполучуваність. Між одиницями суміжних рівнів відносини виявляються інтеграційними: одиниці кожного нижчого рівня служать як би цеглинками, із яких за певними правилами будуються одиниці наступного [1, 22].

Англійський письменник Т. Харді увійшов у історію світової літератури як автор романів, поезії та малої прози. Поетична спадщина Т. Харді представляє собою зібрання текстів, що відрізняються один від одного за жанром, темами й оповідною структурою. Для проведення лінгвостилістичного аналізу було обрано вірш "The Darkling Thrush" («Дрізд у сутінках»).

«Дрізд у сутінках» – твір, який був написаний на рубежі століття (1900 р.). У підсвідомості читача вимальовується картина: холодним зимовим днем людина йде дорогою, зупиняється й починає описувати те, що бачить навколо себе. Це монотонна картина запустіння, яку оживляє несподіване цвірінкання птаха. Здається, автор намагається створити саме це в уяві читача. Та для нього важливо, щоб зрештою читач почув, що все, будь то нове століття, нова ера – що завгодно – починається з якогось непоказного сірого дня, коли в людини поганий настрій і перед очима немає нічого гідного уваги.

Розглянемо цей вірш детальніше. Починається все з рядка "*I leant upon a coppice gate*" («Я сперся на хвіртку хащі»), де автор досить точно називає читачеві тип заростей, використавши слово "*coppice*" («хаща»), що відразу привертає до себе увагу. Це створює дивне відчуття спокою на початку вірша. Голос у першому рядку належить союзнику природи. Крім того, він спирається на хвіртку, що веде в цю хащу, така поза не віщує ніяку агресію. А "*coppice gate*" («хвіртка хащі») сама по собі передбачає обжиту людиною природу.

У другому рядку, *"When Frost was spectre-grey"* («Коли мороз був примарно-сірий»), ми стикаємося зі словом *"spectre-grey"* («примарно-сірий»). Слово *"grey"* («сірий»), що стоїть тут у позиції, що римується, по суті вивільняє два *"e"* в слові *"spectre"*. Читач видихає, але це схоже на зігнання. Ми чуємо тут сумне *"eih"*, яке надає забарвлення відтінку сірого. Цей рядок визначає розмір вірша. У творі стандартне чергування чотиристопних і тристопних рядків, із їх баладним музичним відлунням.

Наступні два рядки – *"And Winter's dregs made desolate / The weakening eye of day"* («Й недопитки Зими робили тужливим / Око дня, що слабшає») одночасно скріплюють структуру чотиривірша, яка буде дотримана протягом усіх тридцяти двох рядків цього вірша. Око дня, що слабшає, це, судячи з усього, сонце, а недопитки ці можна трактувати як осад – те, що залишилося на самому дні, після того як вміст випито з чашки.

У Харді вельми й вельми відчутно стилістичне тертя сусідніх епох. За справді новаторським рядком часто сліднують старомодні слова. Взяти, наприклад, другий чотиривірш першої строфи «Дрозда в сугінках»: *"The tangled bine-stems scored the sky / Like strings of broken lyres"* («Сплетені стебла пагонів пробивали небо, / Як струни розбитих лір»). Образність першого рядка швидко втрачає свою передову позицію, перетворюючися на звичайне порівняння.

Вірш звучить, як балада. Це – одна з особливостей поезики Харді. Переважання мелодій такого типу збігається зі світоглядом автора, у той же час виправдовуючи старі обороти (*"haunted nigh"*) й утерті рими (*lyres / fires*).

У словосполученні *"pulse of germ and birth"* («ритм зачаття й народження») присутній евфемістичний відтінок. Психологічний пафос у чотиривірші з цим рядком вельми помітний. Він закінчується словом *"I"* («я»), і відверта пауза після *"fervourless"* («охолонувший») надає цьому *"as I"* («як я») значну унікальність.

У наступній строфі поет хоче продемонструвати вихід із глухого кута попередньої строфи. Слова *"arose"* («злетів») та *"overhead"* («над головою») підказують нам, який шлях обирає автор. Однак, у цьому самому злеті примітна якась скутість. Ця скутість помітна в дактилічному спаді, який можна розрізнити як у *"evensong"* («вечерня») так і в *"illimited"* («безмежний»): ці слова немов не виголошені, а видихнуті.

Використана у вірші строфічна структура визначає його довжину. *"So little cause for carolings / Of such ecstatic sound"* («Так мало причин для гімнів / В такому радісному тоні») – не лише розв'язка, але й евфонічний імператив.

Рядок *"So little cause for carolings / Of such ecstatic sound"* («Так мало причин для гімнів / В такому радісному тоні») є вокально найвищою точкою.

У випадку *"carolings / Of such ecstatic sound"* («гімнів / В такому радісному тоні») й *"a full-hearted evensong"* («самовіддана вечерня») церковна мова змінилася мовою світською.

До самого свого кінця вірш «Дрізд у сутінках» у духовному сенсі піднімається вгору. Прискорення від накопичення рядків призводить автора до вислова *"blessed Hope"* («блаженна Надія»). Останній рядок нібито приглушує жаль читача й залишає за собою ствердну інтонацію. Він досить красномовен. Зрештою, «блаженна Надія» – це надія на майбутнє, тому останнє слово тут вимовляє розум.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М. Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.
3. Крылова О. А. Основы функциональной стилистики русского языка. М., 1979. – 223 с.

В.А. Олійник

ФОНЕТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕМ ПОЛА МАЛДУНА

Ця стаття присвячена дослідженню фонетичних особливостей написання поем П. Малдуном.

Мета роботи полягає у визначенні специфіки фонетичних прийомів і їх відтворення в поезії.

Під змістом звуку ми будемо розуміти не власне смисловий зміст окремо взятого звуку, а його інформативність у поезії Малдуна. Прихильники тієї точки зору, що кожен звук має своє значення, зовсім не стверджують, що звук своїм значенням виражає певне поняття, а тільки те, що звук здатний виражати

більш-менш точно настрій, почуття, емоційний стан. Існує думка, що певні звуки, поставлені в певні умови, мають здатність викликати бажаний емоційний ефект. Іншими словами, окремі звуки мови можуть, якщо вони відповідним чином організовані, мати якусь додаткову інформацію. Ці звуки, таким чином несуть в собі потенційну можливість висловлювати щось. «... Ми маємо право стверджувати, – пише Г.О. Винокур, – що дійсно в самій мові, а зовсім не в психології, тих, що говорять і пишуть, крім звуків, форм і знаків, є ще щось, саме експресія, що належить звукам, формам і знакам» [1].

Мова може наслідувати звуки та ілюструвати їх. Поети, які використовують мову як художній інструмент для створення передбачуваного образу, дуже часто враховують цю просту істину. Музичність у поезії зазвичай досягається за допомогою фонетичних засобів та фонем. Вони і викликають асоціації, схожі на певні звуки. Різні теоретики, письменники та поети розглядали проблему звуку і сенсу в поезії. Фоносемантичне вивчення поетичного тексту – молодий напрям лінгвістики, що досліджує звукозображувальні характеристики віршованих творів. Незважаючи на те, що досвід дослідження поетичного тексту налічує не одне століття, інтерес мовознавчих дисциплін до проблеми інтерпретації і декодування художнього твору до сих пір не слабшає. Досить згадати роботи Н. М. Азарової, Л.Г.Бабенко, Б. М. Галеева, М. Л. Гаспарова, Ю. В. Казаріна, В. А. Плунгян і багатьох інших. Загалом зазначимо, що вивчення поезії, незважаючи на довгу історію і накопичений досвід, до сих пір не втрачає своєї актуальності. Наприклад, роботи по Фоносемантиці віршованого тексту М.А. Балаша (1999), Е.В. Євенка (2008), А.А. Єгорової (2008) та ін. На наш погляд, такий стан пояснюється, по-перше, складною природою самого явища поетичного тексту, а по-друге, незмінним розвитком теоретичних основ аналізу віршованого твору.

Пол Малдун – один із провідних сучасних поетів Ірландії. Роботи Малдуна сповнені парадоксів: грайливі, але серйозні, невиразні але прямі, інноваційні, але традиційні. Він використовує традиційні віршові форми, такі як сонет, балада та драматичні монологи змінюючи їх довжину та базову структуру, застосовуючи при цьому риму і метр у своєму власному стилі. Його творчість також вирізняється помітним нашаруванням фантастичних образів, натяків і дотепності. В поезії П. Малдуна звукова структура часто відіграє найголовнішу роль. Дослідники стверджують, що він розвинув можливості рими набагато більше, ніж будь який інший поет протягом довгих років. Його система складна, але

послідовна. Замість того, щоб наводити цілі строфи, або рядки, краще продемонструвати її на окремих римованих словах: *pianoforte/veered*, *plaids/boletus*, *cigarette/skirt*, *current/ground*, *cyanide/snout*. (Plan B) З першого ж погляду ці рими не здаються занадто співзвучними. Можливо, в кращому випадку, лише випадково пов'язаними. Однак у системі Малдуна вони римуються, оскільки ці слова представляють схожу пару приголосних, в тому ж порядку, незалежно від голосних: *forte / veered... =... firt / vrdr*; *plaids/boletus... =... plds/blts*; *cigarette / skirt =... cgrt / skrt*; *current / ground. =... crnt / grnd*; *cyanide / snout... =...cnd / snt* [2].

В поемі «The Train», автор розмірковує над тим, чи ми, людські створіння, є центром існування, чи світ, який обертається навколо нас, в його інтерпретації, втілений за допомогою потягу. Потягу, який пробуджує двох закоханих посеред ночі в їхньому домі. Чи насправді він є центром, «константою» (“the constant thing”) в якій вирує наше життя? Важливим, відмінним прийомом поеми є застосування паронімічної атракції, яка реалізується в ній за допомогою повторення поєднаних звуків: в 1 та 2 рядках – «I’ve been **trying**, my darling, to explain/ to myself how it is that some freight **train**», в 5 рядку – «**us** both from **ours**, **tonight** as every **night**», 7 і 8 – «our **custom** of putting to the very/ back of the mind all that’s **customary**» і 10 рядок – «and salt and wheat and **rails** and **railway** ties...»[3] То чому автор зробив співзвучними саме ці слова? Можливо тому, що вони протиставляють людські почуття, роздуми, та й взагалі все людське на противагу тому ж «потягу». В поемі «The Loaf», паронімічна атракція створює ефект циклічності в кожній строфі за допомогою цього фонетичного прийому: 1 строфа – «When I put my finger to the hole they’ve cut for a dimmer **switch**.../it seems I’ve scratched a two-hundred-year-old **itch**», 2 строфа – «When I put my ear to the hole I’m suddenly **aware**.../ all the way from Raritan to the Del**aware**»[3], Використання паронімічної атракції здається досить доречним, якщо поринути у сенс поеми. В 1830 році, ірландці побудували канали для річок Рарітан і Делавер в штаті Нью-Джерсі. Робота була вкрай тяжкою і лише за мізерну зарплатню, тож багато робітників загинули через важку працю та голод. Наразі Пол Малдун живе у Принстоні, і вікна його квартири виходять саме на один із цих каналів. Мабуть, це і пробудило у поета згадку про історичне минуле Ірландії. Якщо уважно придивитися до структури вірша, то можна помітити, що деякі рядки виділені курсивом. Всі вони алітеризовані і закінчуються на «-ick»: «with a **pink** and a pink and a pinkie-**pick**», «with a **clink** and a clink and a clinkie-**click**», «with a **stink** and a stink and a stinkie-**stick**», «with a **wink** and a wink and a winkie-

wick», «with a **link** and a link and a linkie-**lick**» [3]. Ця структура нагадує нам про морську пісеньку, а точніше про «шанті» – пісні, які співали британські моряки під час роботи. На це натякає читачеві завершальне слово поеми – «lick» в його нетрадиційному значенні «тяжкої праці».

Поема «Why Brownlee Left» – головна поема однойменної збірки. Це загадкова розповідь про ірландського фермера, який залишив свою ферму, і про нього більше ніхто ніколи не чув і не бачив. Тож, заголовок є таким собі риторичним початком подальшої розповіді, адже не існує відповіді чи пояснення зникненню фермера. В цій поемі автор майстерно застосовує прийом алігебраїї: «**Why Brownlee left, and where he went, / Is a mystery even now**»[2]. Кліше – «bright and early», застосоване в поемі, підкреслює почуття, що очікуване щастя Браунлі, таке, яким зазвичай його хочуть бачити інші люди. Слово «famous» застосовується іронічно, а «man and wife» – натяк на те, що можливо, було відсутнім у житті Браунлі, читачу стає так само цікаво, як і «їм»: «**By noon Brownlee was famous; / They had found all abandoned, with / The last rig unbroken, his pair of black / Horses, like man and wife**»[3]. Рима також побудована на звуковому сприйнятті слів – «barley» із «early», «farmhouse» з «famous», і навіть «bullocks» із «black». Незважаючи на назву, поема розкриває значно більше, ніж просте зникнення. Вона алегорична і тому свідчить про необхідність Браунлі звільнитися від передбачуваного майбутнього, від його щоденного запрограмованого і банального сільськогосподарського життя.

Отже, проведений нами аналіз поезії дає підстави стверджувати, що в поетичних творах зв'язок між звуковою формою та змістом породжується за рахунок уживання окремих фонетичних засобів. Тож дискусія щодо того, чи звук визначається сенсом чи сенс звуком спростовується на користь третього варіанту: взаємозалежності між звуком і сенсом, внутрішньої формальної структури, як ідеал, що керує створенням поезії. Отже, звук у поетичному світі набуває вагомішого значення ніж у звичайній мові.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Stephen Carden. An Exploration of Sound & Sense in Poetry, TopSCHOLAR, 1991
2. Stephen Kampa. Literary Matters. The Association of Literary Scholars. <http://www.literarymatters.org/1-3-another-way-of-breaking-the-pentameter/>
3. Paul Muldoon. Selected Poems 1968-2014, Farrar, Straus and Giro, 2016

ЕТИМОЛОГІЯ ІМЕН ВЛАСНИХ НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ РОМАНІВ К. С. ЛЬЮЇСА «ХРОНІКИ НАРНІЙ»

Власні назви є вагомим елементом авторських мовних засобів, що дає змогу об'єктивно оцінити авторське бачення тексту, персонажів, дійсності, його мовну картину світу та ідейно-смысловий рівень твору. Зростання зацікавлення власними назвами пояснюється тим, що їх вибір, використання та внутрішня форма належать до стрижневих елементів творчості письменника. У літературному творі власне ім'я функціонує як важливий та органічний елемент його стилістичної системи, виконуючи активну роль у створенні загальної образності твору. Власні назви, особливо на рівні художнього тексту, концентрують у собі національно-культурну інформацію про соціум та надають читачеві відомості про його історію, менталітет, видатних особистостей тощо [1, 72-73].

До якого б жанру не належав твір, у процесі реалізації художнього замислу автор завжди ретельно добирає імена для своїх персонажів та цілеспрямовано іменує об'єкти, надаючи їм різної значущості, змістової наповненості та збагачуючи тим самим ідейно-смысловий рівень твору. Особливим різнохарактерним образним змістом відзначаються власні назви жанру фентезі. Створення автором ірреального світу з численними вигаданими, неіснуючими істотами передбачає його звернення до оригінальних іменувань та новоутворень. Ці мовні засоби дають можливість належним чином сприйняти та інтерпретувати закладену в них інформацію про новий етнос та його культуру. Творчий доробок К. С. Льюїса безпідставно опинився поза увагою вчених-оніматистів, оскільки представлений великою кількістю творів глибокого змісту, що чарують яскравістю онімного наповнення, їхньою контекстуальною доречністю, унікальною формою та стилістичним забарвленням. У фентезійному циклі «Хроніки Нарнії» К. С. Льюїс пропонує барвисту палітру онімних утворень, що викликають зацікавлення та легко сприймаються читачами з різною культурно-мовною компетенцією.

Розглянемо етимологію найбільш вживаних автором власних імен. Почнемо з головного оніму, який зустрічається нам ще у назві циклу, – назва країни *Narnia*. Цей онім має італійське коріння — це назва міста Нарні, що в Італії, ла-

тиною. Уолтер Хупер зазначав, що сам Льюїс вмотивовував свій вибір тим, що йому сподобалось, як звучить назва цього італійського містечка [4, 244].

Перейдемо до однієї з головних героїнь циклу *Lucy*. Це іменування має два варіанти свого походження. Згідно з першим, вищезгадане місто Нарні в Італії є місцем народження святої Люсії з Нарнії і є дериватом латинського *lux* – «світло» [3, 213]. У світлі подій, описаних на сторінках повістей, це значення можна видозмінити на «просвітлену»: «*But no one except Lucy knew that as it [albatross] circled the mast it had whispered to her, «Courage, dear heart,» and the voice, she felt sure, was Aslan's, and with the voice a delicious smell breathed in her face*» [6, 511]. Згідно ж з другим варіантом, К. С. Льюїс був хрещеним батьком Люсії Барфільд, якій навіть присвячена повість «*The Lion, the Witch and the Wardrobe*». Однак, враховуючи авторську «слабкість» до культурно змістовних іменувань, ми схилиємось до теорії, що у всіх значеннях автор проливає «світло» на образ цього персонажа.

Ще одним часто вживаним іменем у романі є *Peter*. К. С. Льюїс дає це етимологічно прозоре ім'я найстаршому з дітей, наймогутнішому та наймудрішому правителю Нарнії. Доволі зрілий, рішучий та непорушний у своїх переконаннях, він цілком заслуговує на ім'я, що означає «камінь», «скала» (від латинського «*petrus*» [3, 152]) та містить конотативне значення «міцний». Недивно, що з-поміж усього населення Нарнії та серед усіх земних мешканців, які потрапили в уявний світ, своїм прибічником Аслан обирає саме його.

У структуру оповіді повістей введено ще одного брата з цієї сім'ї – підлітка з доволі ординарним англійським іменем *Edmund*. Варто зазначити, що це просте з погляду структури ім'я має староанглійське коріння та значить «*prosperity protector*» [3, 183] – ані асоціацій, ані прив'язки до описаних у циклі подій, однак із власним контекстуально зумовленим, дидактичним призначенням.

Онім *Susan*, яким іменується ще одна сестра цієї сім'ї, є поширеним і в просторовому, і в часовому вимірах. Ця власна назва є типовим для англійської мови повним іменуванням, що в свою чергу є усіченою формою імені *Susanna*, яке походить від єгипетського *ssn* – «*lotus flower*» [3, 68]: «*And Susan (who had always been the beauty of the family) came home from America*» [6, 496]. Вродлива та тендітна, як квітка, і, водночас, сильна та досвідчена в боях – ці контекстуальні характеристики наводять на думку, що її ім'я є глибоким, інформативним, етимологічно вмотивованим та далеко не випадковим.

Домінуючим у досліджуваному циклі повістей виступає ім'я єдиного персонажа, який з'являється у всіх семи книгах, — *Aslan*. Існує кілька варіантів етимології імені — «*Aslan*» або ж «*Arslan*»: 1) чоловіче ім'я тюркського походження; 2) від староскандинавського «*as* — *god*»; 3) з турецької — «лев», що неодноразово використовувалося правителями Оттоманської імперії як титул [4, 48]. Зважаючи на те, що контекстне вживання зоопоетона *Aslan* позначає у більшості випадків могутнього творця всього живого та існуючого в уявному, паралельному нашому світу, світі Narnia, якому підвладне все, то типом творення цього зоопоетона слід вважати метафоричну пропріалізацію: «*Well done,*» said *Aslan* in a voice that made the earth shake», «*If Aslan were really coming to Narnia the sky would have foretold it. If he were really come, all the most gracious stars would be assembled in his honour*» [6, 96], «*(...) on the First Day, when Aslan made the trees grow and the Beasts talk*» [5, 676].

Отже, можемо зробити висновок, що власні назви акумулюють у собі історію, менталітет, культурно-мовні традиції етносу та під впливом будь-якого контексту зберігають цей зміст. Льюїсові поетонами, в кращих традиціях британського фентезі, слугують яскравим підтвердженням приналежності досліджуваних творів до цього літературного пласту. Численні іменування на позначення міфічних істот, олюднених тварин, власні назви з релігійними та культурними алюзіями — їх різноманітна форма, глибокий зміст, контекстуальна значущість є практичною реалізацією теоретичних засад цього пласту літератури. Водночас, власні назви повістей стають невід'ємними маркерами індивідуального авторського стилю та віддзеркаленням його мовної картини світу. Власні назви у творах К.С. Льюїса не вимагають енциклопедичних знань для повноцінного сприйняття, однак стимулюють читачів до етимологічних, міфологічних, релігійних та загально-культурних пошуків. Вони циклу «*The Chronicles of Narnia*» К. С. Льюїса стають прекрасною основою для пізнання та засвоєння світу читачами. Промовисті, культурно змістовні, художньо оформлені власні назви повістей відкривають завісу дійсного та уявного, дають можливість поринути у минуле та світ фантазії, відобразити героїв, їхні емоції та події, які з ними трапляються, та пережити їх разом з ними.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение / И. С. Алексеева. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2004.
2. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопро-

сы) / В. С. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001.

3. Левицкий В. В. Этимологический словарь германских языков / В. В. Левицкий. – Винница : Нова книга, 2010.

4. Ford P. F. Pocket Companion to Narnia. A Guide to the Magical World of C. S. Lewis / P. F. Ford. – San Francisco : HarperCollins Publishers, 2005.

5. Lewis C. S. The Magician's Nephew // The Chronicles of Narnia / C. S. Lewis. – London : HarperCollins Publishers, 2010.

6. Lewis C. S. The Last Battle // The Chronicles of Narnia / C. S. Lewis. – London : HarperCollins Publishers, 2010.

Є.К. Ренжина, М.Ю. Волкова

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗУ БАБУСІ В ОПОВІДАННІ БРЕДБЕРІ “I SING THE BODY ELECTRIC”

Однією з найактуальніших тем для дослідження в сучасному мовознавстві є лінгвостилістичний аналіз та інтерпретація художніх текстів. Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту – це вивчення специфічної єдності змісту і форми в їх поетичній цілісності. Дослідження відбувається за допомогою аналізу стилю автора, аналізу використання ним певних тропів та семантичних одиниць тощо. Аналіз твору повинен показати ті засоби, за допомогою яких виражається ідейний і пов'язаний з ним емоціональний зміст літературного твору [1, 53].

Лінгвостилістика є актуальним предметом дослідження серед лінгвістів. У цій сфері працювали такі відомі науковці, як Л.В. Щерба, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, О.О. Реформатський, А.Н. Соколов та багато інших. Серед українських лінгвістів можна виділити І.К. Білодіда та І.Ю. Грицютенку. Лінгвостилістика як наука про лінгвостилістичні особливості художніх творів народилася завдяки Л. Щербі, який запропонував дивовижні зразки лінгвопоетичних досліджень.

Існують різні методи і підходи до вивчення цієї науки. Наприклад, Містрік розробляє кількісний підхід, який полягає у вимірюванні різних показників, які відносяться до стилістичних особливостей тексту. Ч. Монтегю і Т. ван Дейк розробили логіко-прагматичний підхід до аналізу; В. Дресслер, Г.Г. Почепцов,

Е.У. Гроссе – прагматико-функційний; В.В. Виноградов, Х. Вайнрайх, В.Куммер є прихильниками комунікативно-функційного підходу [2].

Поряд з А. Азімовим, Р.Шеклі, Г.Каттнером та іншими письменниками, Р.Бредбері є творцем жанру фентезі в американській літературі. За своє довге життя Рей Бредбері написав 11 романів, понад 400 фантастичних повістей та оповідань, 21 п'єсу, інші літературні твори, кіносценарії, вірші, статті.

У своїх роботах автор використовує багато яскравих образів, образ бабусі в новелі «*I Sing the Body Electric*» є одним з них.

У розумінні кожної людини образ бабусі наповнений позитивними ознаками, такими як ідеальність, незламність, доброта, хороша пам'ять, альтруїзм тощо. Автор цього твору акцентує увагу на сутності і походженні бабусі – вона машина, створена руками людини, машина, яка набула людяності. Для позначення цього Р. Бредбері використовує здебільше епітети і метафори, які стали невід'ємною частиною творчого стилю письменника: “*O dear and wondrous electric dream*” [3], “*fantastic Toy*”[3], “*Miraculous Companion*”[3], “*the incredible precision of love*”[3], “*clever Grandmother*”[3], “*superior machine*”.

Поданий для аналізу твір налічує велику кількість порівнянь тому, що саме цей мовний засіб є найбільш зрозумілим та природнім для дітей, від особи яких ведеться оповідь: «*voices ... sang like Oracles*”[3], *Machines that trim your soul in silhouette like a vast pair of beautiful shears, snipping away the rude bables, the dire horns*”[3]. Метафори та звучні епітети надають образу бабусі краси та яскравості. Автор також використовує велику кількість протиставлень і антитез тому, що контраст є гарним засобом для підкреслення певних рис персонажа. Позитивні риси бабусі сприймаються ще краще на фоні негативного та похмурого світу, дорослих-скептиків: «*Her cool hand icing our hot brows*”, *fantastic ranuncula, which maked for obedience out of love, so the whip lies unused...*”, *Her hand must not be marble cold, dreadful of oven-hot*» [3].

Головними героями вказаного твору Р.Бредбері є діти, що надає діалогам та монологам головного героя підвищеної емоційності. Оповідь не здається перенавантаженою емоційною лексикою: хоч її і багато, проте все виглядає природньо. Емоції героїв щодо бабусі передаються читачеві: «*And this last one, Holy Goll! Jogging along with me, she looks like ugly me!*” [3]. “*Lord, Lord, is that real gold?!*” [3].

Використання Р. Бредбері повторів акцентує певні риси образу бабусі. В тексті оповіді повторюються епітети, окремі слова, репліки: “*She listened, she*

really **listened** to all we said” [3], “I will. If you please, and accept the strange word, **‘love’** you all” [3], “attention, which means knowing **all** about you, **all, all, all** about you” [3]. Інколи повтори вживаються в якості епіфори: «Her... your **eyes...**” [3] Her **eyes. Her splendid eyes**” [3], “If paying attention is **love**, I am **love**. If knowing is **love**, I am **love**. If helping you not to fall into error and to be good is love, I am **love**” [3].

Поширеним у цьому оповіданні є поєднання кількох мовних засобів задля поліпшення ефекту та передачі образної краси: “She made a sound like a season all to herself, morning early in June when **the world wakes to find everything absolutely perfect, fine, delicately attuned, all in balance, nothing disproportioned**” [3]. Тут уособлення поєднується з великою кількістю позитивних епітетів-синонімів з метою звернути увагу читача на те, скільки гармонії та спокою бабуся привносить у життя головних героїв.

Треба зазначити, що в новелі автор широко використовує символіку кольорів, домінантним серед яких у описі образу бабусі є золотий як колір-символ бездоганності (розуму, краси, доброти) та розкішності. “the **golden mask face** of the woman” [3], «bees ... returned all **golden fuzz** on the air” [3], “**golden mitten**” [3].

Для ідеостилу Рея Бредбері характерне використання лексики, пов’язаної з почуттями, такими як смак, слух, зір, дотик тощо. Все, що пов’язане з фізичними почуттями, набагато швидше сприймається розумом (первинні потреби) та знаходить відгук у свідомості та фізичних відчуттях: “**quiet music** drifted about us”, “good warm soft voice” [3], «The nice **temperature of a baby-chick**» [3]. Описуючи бабуся, Р. Бредбері використовує таку лексику, яка визиває почуття безпеки, комфорту та ніжності: “I wish to be a **great warm pie fresh from the oven, with equal shares to be taken by all**” [3]. Щоб показати її потенціал, Р. Бредбері використовує градацію з акцентом на часі та певних якостях: “We’ll sit there, **growing wiser and calmer and better every year and every year, ten, twenty, thirty years. The Family knowledge will double, quadruple**” [3], “she knew and remembered **every syllable, word, sentence, punctuation, thought and ram-bunctious idea**” [3]. Вживаючи оксюморон, Р. Бредбері намагається показати, як електрична бабуся ламає стереотипи щодо ставлення людей до машин. Її створили, щоб “to give the lie to the ancient lying truth” [3]. Бабуся вміє пекти “cookie that **predicts the Immediate Past**” [3]. Завдяки оксюморону автор акцентує увагу на безмежних можливостях електричної бабусі.

Як ми бачимо, лінгвісти відзначають, що в лінгвістичному аналізі художнього тексту слід досліджувати лінгвостилістичні особливості художнього твору в органічному зв'язку з ідеєю та художнім задумом письменника. Саме з цього і складається основний початковий принцип лінгвостилістичного аналізу тексту художнього твору. Щодо образу бабусі, автор дуже вдало використовує стилістичні прийоми та тропи для розкриття персонажа. Описуючи електричну бабусю, Р. Бредбері використовує свої письменницькі навички, вдало підбираючи певні засоби для вираження характерних рис образу. Електрична бабуся вийшла гармонійним персонажем, якого розкривають не тільки тропи, які відносяться саме до її опису, але навіть і інші засоби, які присутні у тексті і стосуються оточення бабусі. Все в новелі грає суттєву роль в розкритті цього персонажа.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 495 с.
2. Филология и литературоведение. 2012. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.snauka.ru/2012/03/148>
3. Ray Bradbury's novels [Электронный ресурс]. URL: <http://raybradbury.ru/library/story/69/2/0/>.

Д. В. Савченко

МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗНОСТІ В ПОЕЗІЇ РОБЕРТА БРАУНІНГА "MEETING AT NIGHT"

Образність належить до основних засобів мовної виразності. Стилїстика розглядає образність мови як особливу стильову рису. Це поняття засноване на використанні слів у переносному значенні, зі зміненою семантикою. При цьому слова, які отримують образне значення, у художньому тексті певною мірою втрачають свою номінативну функцію і здобувають яскраве експресивне забарвлення [2]. Образність досягається власне мовними засобами: умілим використанням багатств мови, вільним володінням його лексичною багатообразністю (омонімами, синонімами, паронімами, антонімами) [3].

Це дослідження присвячене проблемам мовної репрезентації образності в творах вікторіанської епохи. Його актуальність полягає в тому, що творчість

поетів-вікторіанців є маловивченою як літературознавцями, так і лінгвістами. Саме тому об'єктом дослідження стала поезія Роберта Браунінга "Meeting at Night". Оригінал тексту надано далі: "The grey sea and the long black land; / And the yellow half-moon large and low; / And the startled little waves that leap / In fiery ringlets from their sleep, / As I gain the cove with pushing prow, / And quench its speed i' the slushy sand. / Then a mile of warm sea-scented beach; / Three fields to cross till a farm appears; / A tap at the pane, the quick sharp scratch / And blue spurt of a lighted match, / And a voice less loud, thro' its joys and fears, / Than the two hearts beating each to each!"

Перш ніж аналізувати поезію для виявлення засобів створення образності мови, варто звернути увагу на те, що Роберт Браунінг написав "Meeting at Night" в 1845 році, коли був сповнений романтичних почуттів до Елізабет Барретт. Закохані довго листувалися і таємно втекли в 1846 році, незважаючи на протести батька дівчини. Любов Браунінга до Елізабет ясно виражено в цьому вірші, і ця поезія вважається найбільш чуттєвою з усіх, які він написав до того моменту. Браунінг використовує чуття зору, запаху, звуку і дотику, щоб допомогти передати пристрасність і хвилювання, коли він подорожує на човні вночі, щоб таємно побачити свою кохану.

Ця поезія написана у руслі романтизму. "Meeting at Night" – це короткий вірш з 12 рядків, що ділиться на дві частини, кожна з яких складається з однієї шестирядкової строфи. Оповідач поезії – це свого роду Ромео. Він пристрасний, злегка несміливий, зазвичай закохується в дівчат, чії батьки недолюблюють його. Та все ж закохані зустрічаються, незважаючи ні на що. Автор вирішив скористатися перевагою нічного часу, щоб створити контраст між енергійним оповідачем та безликим пейзажем.

Природа образів визначає стилістику цієї поезії. Браунінг немов прагне уникнути надлишкової поетичності, вибір засобів лексичної виразності навмисно бідний, більша частина лексики є стилістично нейтральною. Що стосується засобів художньої виразності, то вони представлені здебільшого епітетами, а також уособленнями.

Для поезії Браунінга характерними є різкі зміни ритму. Поезія "Meeting at Night" написана в досить вільній версії ямбічного тетраметра. Це означає, що, теоретично, кожен рядок повинен містити чотири ямба. Проте Роберт Браунінг є досить унікальним поетом, тому в поемі немає жодного рядка "чистого" ямбічного тетраметра. Кожен рядок містить щонайменше одну заміну.

Ще варто звернути увагу на дві речі, які стосуються форми вірша. По-перше, він складається з двох строф, кожна з яких містить по шість рядків. По-друге, вірш має чітку схему римування АВССВА. Завдяки їй, читаючи цю поезію, складається враження, ніби читач знаходиться на місці ліричного героя – у човні, і він на собі відчуває хвилі, приливи та відливи моря. До того ж перший рядок містить у собі внутрішню напівриму and-land.

Ключову роль у вірші має звукопис. Браунінг ефективно використовує звуконаслідування, щоб посилити вплив поезії. Особливу музичність створює велика кількість сонорних [l]: long black land; large and low; startled little; leap; ringlet; sleep. У міру наближення до берега з'являється "земна" алітерація: pushing prow. Коли пісок шарудить під ногами героя, slushy sand та sea-scented beach. Miles; fields; till; blue; less loud нагадують про те, що поблизу море. Довгий [i] символізує швидкість, а короткі - припинення руху. Також ми бачимо звуконаслідування у словах sharp scratch. В останньому рядку beating each to each – звучить завершальним акордом та імітує серцебиття.

Зорові деталі відіграють значну роль у створенні образності поезії, адже вони роблять її більш яскравою та безпосередньою для читача. "Meeting at Night" відкривається описом сірого моря, який слідує після опису хвиль, бухти та пляжу. Здається, що у цьому вірші всі речі завжди пов'язані з морем. У першому рядку оповідач говорить, що море сіре, а з третього-четвертого рядків ми можемо зрозуміти, що сам автор пливе морем, у якому хвилі стрибають, немов живі істоти. У цьому випадку використано такий стилістичний прийом, як персоніфікація, коли неживий об'єкт набуває рис або здібностей живого. Також хвилі жодним чином не можуть бути у вогні, а отже "fiery ringlets" – це метафора. У п'ятому рядку ліричний герой потрапляє до бухти, яка є символом притулку в поемі. Саме вона є ознакою динамічного просування оповідача до своєї мети. У шостому рядку він зупиняє свій човен у "slushy sand". У цьому випадку образність створюється за допомогою епітету. І, нарешті, у сьомому рядку автор описує теплий морський пляж.

Ця поема розповідає нам про зустріч уночі, тому ми знаходимо кілька деталей опису нічного часу ("half-moon", "black land"). Ми пов'язуємо темряву і ніч із таємничістю, і зустріч, що відбувається в поемі, явно є незаконною, прихованою. У першому рядку автор описує землю як "black". Спочатку нам здається це дивним, проте надалі ми здогадуємося, що це натяк на те, що назовні темно. Отже, оповідач дає нам зрозуміти, що описуване відбувається вночі, на

віть не кажучи про це прямим текстом у самій поезії, адже слово "night" використовується лише у назві твору.

У другому рядку автор звертається до кольору та розташування місяця, наступної підказки щодо часу доби. Положення місяця низьке ("low"), що може означати, що це або рано ввечері, або ближче до ранку, оскільки місяць сходить на небі і сідає так само, як і сонце. У четвертому рядку поет описує хвилі, які вистрибують зі сну, що знову ж таки підтверджує, що описане відбувається вночі.

Важливу роль у створенні образності в поезії "Meeting at Night" відіграє палітра кольорів, які використав автор, а вона є надзвичайно багатою, оскільки вірш переповнений яскравими, барвистими сценами. Тільки в першому рядку автор згадує три кольори: grey, black, yellow. Далі ми маємо певні посилання, які вказують нам на вогняні, теплі кольори ("fiery", "warm"). В останніх рядках згадується спалах сірника, який має блакитне полум'я. Насправді, наявність такої палітри підкреслює, що усі зображені речі ми бачимо крізь призму світосприйняття унікальної особистості, оповідача поезії.

Усі ці символи, тепла палітра нагадують нам про те, що насправді вірш пов'язаний з любов'ю та пристрасстю. І ми дійсно відчуваємо їх в кінці вірша від биття двох сердець. До того ж хтось запалює сірник, полум'я якого освітлює темряву, а іскра від спалаху є справжнім символом пристрасності.

Як ми бачимо, Браунінг постійно апелює до нашої сенсорної системи. Спочатку використані образи звернені до системи зору, потім – слуху, а останні два рядки – дотику. За допомогою використання усіх вищезазначених прийомів Браунінг ніби "перемикає" плани зображення та настроїв. Та насправді значна частина майстерності поета полягає в умінні поціновувачів його творчості "читати" цю поезію в повнішому розумінні цього слова [1]. Саме читач здатний зрозуміти глибинну сутність, адже Браунінг маніпулює враженням та образами, які в кожного з нас різні.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Лосев, Алексей. Проблемы художественного стиля. Киев: Киевская Академия Евробизнеса, 1994.
2. Пустовойт, Пётр. Слово, стиль, образ: пособие для учителя. Москва: Просвещение, 1965.
3. Шмелёв, Дмитрий. Слово и образ. Москва: Наука, 1964.

БІБЛІЙНІ АЛЮЗІЇ У КНИЗІ КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬЮЇСА «ЛЕВ, ЧАКЛУНКА І ПЛАТЯНА ШАФА»

«Хроніки Нарнії» – це серія з семи фантастичних романів К. С. Льюїса, що являє собою ілюстрацію того, як відбувалися б події, зображені у Біблії, в уявній локації. Тому книги цієї серії, зокрема «Лев, чаклунка і платяна шафа», сповнені різноманітними біблійними алюзіями, які встановлюють тотожність текстів «Хронік Нарнії» та Біблії на сюжетно-образному рівні.

Перш за все, ми повинні дати визначення терміну «алюзія». За словами І. Р. Гальперіна, алюзія є непрямим посиланням, словом або словосполученням, на історичний, літературний, міфологічний чи біблійний загальновідомий персонаж або подію [1, 176].

Найбільш очевидною алюзією є зображення лева Аслана, який уособлює собою Христа. Він приходить до Нарнії у найскрутнішу годину, щоб врятувати її мешканців від переслідувань, смерті або перетворення на камінь від рук злої чаклунки. Та ніхто точно не знає, звідки він прийшов, що відсилає нас до подій, описаних у Євангелії від Іоанна.

«...I know where I came from and where I am going. But you have no idea where I come from or where I am going» (John 8: 14).

Більш того, жителі Нарнії називали Аслана сином Імператора з-за Моря, що є віддзеркаленням того, як називали Ісуса.

«Aslan a man!» said Mr. Beaver sternly. «Certainly not. I tell you he is the King of the wood and the son of the great Emperor-beyond-the-Sea» [4].

Під час оголошення про майбутнє народження Ісуса, архангел Гавриїл сказав Марії таке: *«The Holy Spirit will come upon you, and the power of the Most High will overshadow you; and for that reason the holy Child shall be called the Son of God» (Luke 1:35).*

Подібно Ісусу, Аслан вчить своїх послідовників жити у любові та злагоді, не піддаватися гордині та мати мужність спокутувати свої гріхи. Наприклад, коли Пітер рятував своїх сестер від вовка, маючи благородні наміри, він все ж таки скоїв вбивство. Не залишає жодних сумнівів алегоричність настанови Ас-

лана, щодо необхідності завжди витирати кров зі свого меча. Таким чином великий Лев вчить Пітера завжди каятися за свої гріхи. Порівняємо:

«Peter, still out of breath, turned and saw Aslan close at hand. «You have forgotten to clean your sword,» said Aslan... He stooped down and wiped it quite clean on the grass, and then wiped it quite dry on his coat... And, whatever happens, never forget to wipe your sword» [4].

«Repent, then, and turn to God, so that your sins may be wiped out, that times of refreshing may come from the Lord» (Acts 3:19).

Окремої уваги вимагає сцена принесення Аслана у жертву. По-перше, вона є прямою алюзією на розп'яття Ісуса Христа, по-друге, вона містить у собі численні посилення на текст Біблії, тобто складається із великої кількості інших алюзій. Тепер розглянемо їх більш детально.

Перш за все треба зазначити, що вчинки Аслана та Ісуса мають однаковий мотив. Обидва добровільно принесли себе у жертву заради порятунку невинних і тих, хто згрішив. Відповідність настільки чіпка, що Клайв Стейплз Льюїс навіть зберігає емоційну складову цієї сцени. Наприклад, під час тортур, які передували розп'яттю, Ісус не чинив опору і виражав цілковиту присутність духу. Порівняємо це з рядками із книги:

*«Lucy and Susan held their breaths waiting for Aslan's roar and his spring upon his enemies. But it never came... The Hags made a dart at him and shrieked with triumph when they found that **he made no resistance at all**... He made no noise, even when the enemies, straining and tugging, pulled the cords so tight that they cut into his flesh» [4].*

Також вони обидва стали жертвами тортур та глузувань зі сторони своїх катів. Порівняємо:

*«And when they had platted a crown of thorns, they put it upon his head, and a reed in his right hand: and they bowed the knee before him, and mocked him, saying, **Hail, King of the Jews! And they spit upon him, and took the reed, and smote him on the head.** And after that they had mocked him, ... and led him away to crucify him» (Matthew 27: 29-31).*

*«Another roar of mean laughter went up from her followers as **an ogre with a pair of shears came forward and squatted down by Aslan's head.** Snip-snip-snip went the shears and masses of curling gold began to fall to the ground... Why, **he's only a great cat after all!**» cried one... And they surged round Aslan, jeering at him, saying things like «Puss, Puss! Poor Pussy,»... For a few minutes the two girls could*

not even see him—so thickly was he surrounded by the whole crowd of creatures kicking him, hitting him, spitting on him, jeering at him» [4].

Та по смерті обох здійснилося давнє пророцтво. При цьому тріщина в стіні храму відповідає тріщині, що ламає навпіл кам'яний стіл.

«The Stone Table was broken into two pieces by a great crack that ran down it from end to end» [4].

«And, behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom; and the earth did quake, and the rocks rent» (Matthew 27:51).

При цьому смерть відступає, і Аслан, і Ісус воскресають з мертвих. Та не тільки цей факт вказує на наявність алюзії. Першими, хто засвідчив воскресіння Христа, були дві Марії, мати Ісуса та Марія Магдалена. Під час зображення цієї сцени у «Хроніках Нарнії», цим двом жінкам відповідають дві дівчинки, Сюзен та Люсі, які стають свідками не тільки самопожертви Аслана, а і його чудесного воскресіння.

Як вже раніше зазначалося, Льюїс приділяв значну увагу деталізованому співвідношенню текстів. І це стосувалося не тільки дій героїв, але й їх внутрішніх переживань. Тому вищезазначеним героїням властиві навіть однакові емоції. Порівняємо:

«Oh, Aslan!» cried both the children, staring up at him, almost as much frightened as they were glad» [4].

«And they departed quickly from the sepulchre with fear and great joy; and did run to bring his disciples word» (Matthew 28:8).

Також показовою є алюзія на «Чудо п'яти хлібів і двох риб», що описане у всіх чотирьох канонічних Євангеліях. Її особливість полягає у тому, що тут найяскравіше проявляється намагання автора наблизити біблійні тексти до літератури, зрозумілої і звичної для дітей. Наприклад, замість риби і хліба, Аслан пригощає усіх чаєм.

«That night they slept where they were. How Aslan provided food for them all I don't know; but somehow or other they found themselves all sitting down on the grass to a fine high tea at about eight o'clock» [4].

«And he commanded the multitude to sit down on the grass, and took the five loaves, and the two fishes, and looking up to heaven, he blessed, and brake, and gave the loaves to his disciples, and the disciples to the multitude. And they did all eat, and were filled: and they took up of the fragments that remained twelve baskets full» (Matthew 14:19-20).

Як видно із усього вищезазначеного, книга «Лев, чаклунка і платяна шафа» не просто містить у собі велику кількість біблійних алюзій, а й за їх рахунок повністю розкриває біблійний сюжет, що розгортається у іншому, магічному світі. Таким чином Клайву Стейплзу Льюїсу вдалося якомога краще донести найважливіші ідеї, представлені у Біблії, дитячій аудиторії.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – М. : Изд-во лит. на ин. яз., 1958. – 459 с.
2. Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателей. Избранные статьи / Б. А. Ларин. – Л. : Худож. лит., 1974. – С. 34–42.
3. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка / Ю. М. Скребнев. – М. : Астрель, 2003. – 221 с.
4. Lewis C. S. The Lion, the Witch and the Wardrobe : [e-reading.club] // http://www.e-reading.club/bookreader.php/71014/Lewis_-_The_Lion_the_Witch_and_the_Wardrobe

Ю. В. Томарева

СЛОВЕСНИЙ ОБРАЗ В СОНЕТАХ ВІЛЬЯМА ВОРДСВОРТА І ДЖОНА КІТСА (НА ПРИКЛАДІ СОНЕТІВ В. ВОРДСВОРТА «TO SLEEP» ТА «TO AILSA ROCK» ДЖ. КІТСА)

Мистецтву властивий свій особливий спосіб відображення дійсності – словесний образ, в основі якого лежить узагальнення: «словесний образ» – це конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, що створена за допомогою вимислу і має естетичне значення [3]. Словесний образ не завжди тождний слову: він може складатися з поєднань слів, абзацу, глави і навіть з цілого літературного твору. Але він завжди є естетично організованим структурним елементом стилю літературного твору. Ось чому образи можуть поєднуватися в послідовно розгорнений ланцюг, можуть співвідноситися один з одним у стилістичній системі літературного твору. В образі гармонійно зливаються об'єктивне, існуюче в дійсності, незалежно від автора, і суб'єктивне – усе те, що йде від авторської індивідуальності [1].

Вільям Вордсворт увійшов в історію світової літератури як визначний поет і фундатор англійського романтизму. Серед творчого доробку поета виділя-

ють збірку «Ліричні балади», що стала результатом співпраці з Колріджем. Думки, які поет виклав у передмові до «Ліричних балад», вважають першим маніфестом романтизму в англійській літературі [4].

Джон Кітс – англійський поет, представник другого покоління англійського романтичного руху. Він вплинув на становлення багатьох англійських поетів, зокрема Альфреда Теннісона та Вілфреда Оуена. Для поезії Кітса характерна чуттєва уява, що особливо виразно проявляється в його одах [2].

Вільям Вордсворт відкрив природу англійцям, і його справедливо вважають найкращим майстром пейзажу. Провідним у творчості Вордсворта є образ Природи. Все, що Вордсворт зображав, дано на тлі природи: *the beggar sits on a distant cliff, the cat plays loose leaves, the deaf peasant lies under the pine tree*. Час він вимірює квітучими веснами, жнивним літом, рясною плодами осінню, холодними довгими зимами. Найтонші відтінки психіки він перекладає мовою природи. Вордсворт, будучи супротивником міської культури, не особливо тягнувся і до науки. Він пізнавав світ у безпосереднім спілкуванні з природою. У творчості Вордсворта є частка містики і обожнювання природи, є трохи моралізування і набожності, але все це губиться в його глибоко ліричній і простій поезії. У творах Вордсворта знайшли місце і селянин, і солдат, що повернувся із служби, і коробейник, і селянські діти («A Noble Peasant»; «We are Seven»; «The idiot Boy» тощо).

Для дослідження образу Природи ми обрали сонет В.Вордсворта «To Sleep». Перше на що ми звернули увагу це те, що в октаві автор створює образ Природи за допомогою слухових та зорових прийомів. В рядку «*A FLOCK of sheep that leisurely pass by/One after one*» фраза «one after one» слугує як деталь-доповнення, за допомогою якої читач може чіткіше уявити собі картину, де вівці проходять повз нього. Більш того, ця деталь додає не тільки повноту зоровому образу, а й додає емоційності. Адже фраза «one after one» одразу після слова «leisurely» створює відчуття монотонності та спокою, плину часу. У рядку «*A FLOCK of sheep that leisurely pass by*» мається на увазі прийом рахування вівець перед сном, тож читач здатний уявити почуття розслабленості та безтурботності, яке буває перед сном. В октаві автор описує все, що бачить та чує навколо себе. Ми буквально можемо почути, що відбувається, читаючи рядки «*the sound of rain, and bees/Murmuring*», «*small birds' melodies*» та «*the first cuckoo's melancholy cry*». Можемо уявити собі картину, що відбувається навколо, за допомогою рядків «*A FLOCK of sheep that leisurely pass by/One after one*» та

«*Smooth fields, white sheets of water, and pure sky*». Усе це деталізує образ Природи, робить його повнішим та створює певне емоційне забарвлення, оскільки така картина, яку створив Вордсворт у своєму сонеті, викликає відчуття спокою та умиротворення.

У секстеті Вільям Вордсворт робить акцент не на природі, а звертає увагу читачів на внутрішній стан ліричного героя. У цій частині почуття спокою зникає і на зміну йому приходить відчай та напруження. Риторичні оклики «*And could not win thee, Sleep!*», «*Dear mother of fresh thoughts and joyous health!*» та риторичне запитання «*Without Thee what is all the morning's wealth?*» дають більш глибоке уявлення про серйозність проблеми героя.

Для вивчення поняття образу в сонетах Джона Кітса ми обрали вірш «*To Ailsa Rock*». З самого початку в сонеті відчувається напруженість. Як і Вордсворт, для створення такої емоційної забарвленості Кітс використовує риторичні оклики та запитання: «*Hearken, thou craggy ocean pyramid! Give answer from thy voice, the sea-fowl's screams! When were thy shoulders mantled in huge streams! When, from the sun, was thy broad forehead hid?*». Спочатку скеля вважається живою. Кітс персоніфікує її, наділяючи її голосом та зовнішністю: «*Give answer from thy voice*», «*thy shoulders*», «*thy broad forehead*». Наділена такими рисами скеля начебто мала б відповісти герою, проте Кітс робить висновок, що вона «*dead asleep*». Автор використовує оксюморон для створення відчуття могутності. Такі слова як «*pyramid*», «*huge*», «*mighty*», «*whales*», «*giant*» також відіграють свою роль у створенні образу могутньої скелі та створюють відчуття, що людський світ ніщо порівняно з величчю скелі.

Дж. Кітс та В. Вордсворт застосовують ці образи не лише у вищезгаданих сонетах. Вони створюють цілісну картину, де образ в одному сонеті є продовженням та доповненням того ж образу в іншому. Так, наприклад, образ Природи також можна зустріти в сонеті В. Вордсворта «*It is a Beauteous Evening, Calm and Free*» в якому все також відбувається на лоні природи. Як і в «*To Sleep*» в октаві відчувається спокій. За допомогою майстерно підібраних висловів «*It is a beauteous evening, calm and free*», «*the broad sun is sinking down in its tranquility*», «*quiet as a Nun*» читач одразу відчуває умиротворення та захищеність на лоні природи. Епітет «*holy*» у рядку «*The holy time is quiet as a Nun*» дає змогу зрозуміти, що сцена природи переноситься у релігійний вимір. Епітет «*blossom*» у метафорі «*a Nun/ Breathless with adoration*» передбачає напружену настороженість в присутності чогось вищого, божественного.

Продовження образу Природи можна зустріти в сонеті Дж. Кітса «Bright Star». Від самого початку, читаючи перший рядок «*Bright star, would I were stedfast as thou art*», ми розуміємо, що автор ставиться до природи, як до чогось величного та могутнього. Зрозуміти це нам допомагають такі стилістичні прийоми, як звертання «*Bright Star*» та інверсія «*would I were*», що додають виразності. Рядок «*And watching, with eternal lids apart*» також доповнює образ Зірки та змушує читача відчувати певний трепіт перед її могутністю, адже ніхто і ніщо не може сховатись від неї.

Природа з її величністю слугує лейтмотивом у творчості Вільяма Вордсворта та Джона Кітса. Ми можемо зустріти продовження образу в сонетах Дж. Кітса «O Solitude», «Oh! How I love, on a fair summer's eve» та в багатьох інших, в творчості Вільяма Вордсворта – в сонетах «The Plain of Donnerdale», «The world is too much with us; late and soon», «To a Butterfly» та ін.

Отже, Джон Кітс та Вільям Вордсворт – англійські поети, представники романтичного руху. Вони глибоко відчували те про що писали. Саме це допомогло їм створити повні та сильні образи, що захоплюють читачів. Майстерно підібравши художні прийоми, Дж. Кітс та В. Вордсворт не тільки створили повну картину образу, а й вмістили в неї глибокий філософський зміст.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Валгина Н.С. Теория текста/ Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
2. Зиновьева А.Ю. Творчество Джона Китса и философия романтической поэзии// канд. филол. наук. – М., 2001. – 171 с.
3. Кожин В.В. Слово как форма образа// Слово и образ: сб. статей / В.В. Кожин. – М, 1964. – С. 46.
4. Poetry Foundation/ Режим доступу: <https://www.poetryfoundation.org/poets/william-wordsworth>

В. В. Чорнобровкіна

МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ

РІЧАРДА ОЛДІНГТОНА “THREE LITTLE GIRLS FOR MY SISTERS”

Мета статті полягає у виявленні лінгвостилістичних особливостей поезії англійського письменника Річарда Олдінгтона, а також в знаходженні в ній рис, що виявляють належність Р. Олдінгтона до історичного літературного напрямку імаїзму.

Виконуючи лінгвостилістичний аналіз поетичного тексту, дослідник має з'ясувати характер внутрішньої будови засобів мови, визначити функціональне завдання, що виконується цими засобами в залежності від мовної ситуації, осмислити принципи відбору певних мовних засобів за наявності синонімічних форм вираження думки.

Слід зауважити, що поети-імажисти боролися за оновлення поетичної мови, прагнули вивільнити поезію від установлених норм [3]. Часто імажисти використовували вільний вірш (верлібр). Вони збагатили літературу новими поетичними формами, широким ритмічним діапазоном, різноманіттям розмірів строфи і рядків, а також несподіваними образами.

До групи імажистів увійшли близько 40 поетів, серед яких Річард Олдінгтон, Езра Паунд, Хільда Дулігл та інші. Одностовірці мали власне свігобачення, в якому вони відмовлялись від звичних шаблонів, а сучасність художники сприймали як царство стандарту. Імажисти прагнули неочікуваних, яскравих і, головне, точних та «чистих» образів, а також оновлення поетичної мови і доживання різноманітних нових ритмічних форм.

Основне поняття імажистської доктрини – «образ», який є тим, що представляє інтелектуальну та емоційну сукупність в єдиний момент [1, 138].

До основних принципів імажизму належать такі [2].

1. Пряме звернення до «речі», будь то щось суб'єктивне чи об'єктивне.
2. Уникання використання слів, які не сприяють передачі образу (з метою не обтяжувати текст «зайвими словами»).
3. Складання послідовних музичних фраз.

Суть імажистських образів полягає в передачі почуттів та ставленні до них автора. Поет, створюючи той чи той образ, має прагнути до того, щоб відобразити в ньому все різноманіття свого унікального поетичного уявлення, зберігаючи тим самим цілісність самого образу, який дуже легко може розчинитися в поверхневих епітетах і «непотрібних» словах і всякого роду інтелектуальних міркуваннях. Імажисти схиляються до чіткості та простоти вираження думок. Для цього вони використовують повсякденну мову і відмовляються від використання декоративних слів.

У фокусі цього дослідження лежить поетичний твір *“Three little girls for my sisters”*, що входить до збірки *“The Images of War”* (1919) Річарда Олдінгтона. Назва збірки повною мірою передає ідею включених в неї віршів. Концеп-

ція збірки полягає саме у виявленні особистих переживань та потрясінь поета після фронту. Війна значною мірою вплинула на світосприйняття поета.

Вірш “*Three little girls for my sisters*” проіннятий сумом та песимізмом. Його пронизує похмура атмосфера війни, а саме її жахливі наслідки: *Marianne, Madeline, Alys, / Three little girls used to see / Two months ago, / Three little girls with fathers killed / And mothers lost, / Three little girls with broken shoes / And hard, sharp coughs, / Three little girls who sold us sweets / Too near the shells, / Three little girls with names of saints / And angels eyes / Three little girls where are you now? / Marianne, Madeline, Alys.*

З першого погляду, у творі йдеться про трьох, здавалось би звичайних, дівчат. Всі три імені: «*Marianne, Madeline, Alys*» повторюються у першому та останньому рядках вірша, від чого поезія набуває характеру сумного спогаду про минуле. Автор подумки намагається відтворити образи дівчат якомога точніше, відштовхуючись від їхніх імен та закінчуючи ними. Лексичні повтори підкреслюють значущість образів-зображень. Визначальними є ролі рефрену як ремінісценції та алюзії святих сестер во Христі. Можливо припустити, що Р.Олдінгтон використовує імена святих, аби представити і трьох маленьких дівчат святими: «*Three little girls with names of saint*». Його метафора «ангельські оченята» («*And angels eyes*») доводить невинність дітей, автор впевнений у тому, що діти – образи святих, маленькі янголята, які нічим не заслужили такого різкого та трагічного повороту долі: «*Three little girls with fathers killed / And mothers lost*». Зрозуміло, що втрата батьків є тяжким горем для дівчат. Крім того, сироти певно хворі: «*And hard, sharp coughs*», але хвороба не стає перешкодою для дівчат, вони все одно не втрачають жагу до життя, навіть до виживання. Вони були змушені продавати цукерки близько до снарядів та зброї, що було також небезпечним: «*Three little girls who sold us sweets / Too near the shells*». Тим самим «*us*» автор згадує свою участь у війні. Тому ліричним героєм вірша є сам Річард Олдінгтон, він є свідком жахливих подій: «*Three little girls used to see / Two months ago*». Військові вірші Олдінгтона – це особистий монолог ліричного героя, наповнений болем і гіркотою цілого покоління, якому судилося загинути або пережити суворі випробування.

Остання зустріч солдата із дівчатами була 2 місяці тому. Не виключено, що війна пододала дівчат. Таким чином, Річард Олдінгтон одночасно звертається до тем Війни та Краси, яка відображається в чистоті та святості дівчат. Ви-

користання образів трьох дівчат та трьох святих підтверджує належність Р.Олдінгтона до групи імажистів.

Автор ставить риторичне питання, нібито звертаючись до дівчат-янголят: «*Three little girls where are you now?*», що передає ще потужніший відтінок емотивного значення. З цього можна припустити, що жорстокість війни врешті решт загубила юних та прекрасних дівчат. Тут можна висунути гіпотезу, що Р.Олдінгтон знаходиться на межі повнірвання, розчарування у вищих силах, які не в змозі врятувати дітей. Важливо відзначити, що, незважаючи на біль і гіркоту, що пронизують вірші, поет вірить у людини, любить і цінує життя. Смерть в творчості поета сприймається як логічне завершення шляху.

Згадка фрази «*Three little girls*» додає експресивності вірша та підкреслює важливість значення саме наведених «трьох дівчат». У цьому випадку явище анафори слугує для приваблення уваги, що є водночас важливим для імажистів, щоб читач зупинився і отримав враження. Мова через те не є переважаною, а навпаки, стає здатною передавати задумані образи. Також у вірші наявні риси полісиндетону «*And mothers lost, / And hard, sharp coughs, / And angels eyes*». За допомогою сполучника *and* авторові знову вдається підкреслити значимість кожного слова і підсилити виразність.

Отже, проаналізувавши поезію Р.Олдінгтона, можна помітити, що його поетична мова не обтяжена зайвими фразами, рефрени та повтори посилюють лексичну виразність та надають глибокого сенсу всьому віршу. Автор у своєму вірші засуджує несправедливість та нелюдність війни. Найстрашніші, а також найкрасивіші зображення відбивають поетичний дух Річарда Олдінгтона. Він любить красу, ненавидить війну. Війна не тільки породила «окопну поезію», але зробила також великий вплив на творчість тих, хто з нею безпосередньо стикнувся. Війна загострила поетичне бачення, посилила критичний струмінь в англійській поезії.

Унікальність поезії Р.Олдінгтона полягає у задумі імажистів використання імажистських образів та звертання до серйозних тем. Відмітною рисою поезії Олдінгтона також можна вважати його власні ліричні переживання.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Кудрявицкий Андрей. Антология имажизма. Москва: Прогресс, 2001. – 348 с.
2. A Brief Guide To Imagism. [Electronic resource] – Access mode: <https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-imagism>

3. Images of War by Richard Aldington, with illustrations by Paul Nash. [Electronic resource] – Access mode: <https://www.bl.uk/collection-items/images-of-war-by-richard-aldington-with-illustrations-by-paul-nash>

Т.Р. Шевченко, О.О. Конопелькіна

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ АГАТИ КРІСТІ «ЗАГАДКОВА ПОДІЯ У СТАЙЛЗІ»

У сфері детектива зроблено безліч наукових досліджень, вже з кінця XIX століття ця тема починає цікавити різних письменників. Тим не менше, дослідження детектива залишається актуальним, тому що, описуючи структурні, композиційні та сюжетні особливості детектива, автори наукових досліджень дуже рідко використовують лінгвістичний і стилістичний апарат, мотивуючи це ознакою детективного стилю, шаблонністю його мови, однотипністю його персонажів, сюжетних ходів, парадоксу тощо. І.О. Баннікова розглядає парадокс в двоякому аспекті: по-перше, як одну з основних стилістичних особливостей детектива, по-друге, як одну з причин його сильного впливу на читача [2].

Детектив – переважно літературний і кінематографічний жанр, твори якого описують процес розслідування загадкової події з метою з'ясування її обставин і розкриття загадки [3]. Критики одностайно вимагають, щоб автор неухильно дотримувався правила: читач має володіти всією повнотою інформації про хід розслідування та мати, принаймні теоретично, рівні зі слідчим можливості для самостійного розкриття злочину [1].

Багато дослідників розглядають детектив з різних точок зору, нерідко протиставляючи його творам серйозної літератури. Іноді вони відзначають його недосконалість, інколи кепкують із власної захопленості цим жанром, але незмінно визнають його величезний вплив на читача, його нев'янучу популярність, незважаючи на протиріччя та інші «недоліки», які, як це не парадоксально, укладаються в закони жанру [4].

Для створення гарного детектива, з його напруженою обстановкою, загадовими вбивствами і ще більш загадовими і яскравими персонажами, просто необхідні засоби виразності.

Виразні засоби слугують для посилення експресивності висловлювань, додання «об'ємності» персонажам і гостроти діалогам. Використовуючи виразні

засоби, письменник має можливість більш повно і красиво викласти свої думки, до кінця ввести читача в курс справи.

Аналізуючи роман Агати Крісті «Загадкова подія у Стайлзі», ми можемо чітко простежити всі риси, які притаманні детективному жанру. Окрім того, всі художні засоби, використані у романі, є яскравим прикладом того, як через стилістичні особливості автор спромігся не лише зобразити для читача картину відтворених подій, а й допоміг відчути всі почуття та переживання героїв вище зазначеного твору. Сам по собі жанр детективу не належить до високого літературного доробку, але, беручи роботи Агати Крісті, ми отримаємо не лише розважальне читання, а й справжнє естетичне задоволення від прочитаного. Адже вона, являючись професіоналом своєї справи, змогла зі звичайного жанру детективу створити витвори мистецтва, якими будуть зачитуватися тисячі людей по всьому світі та в різні часи. Адже читач, заворожений магією таємниці, загадки, поспішаючи за автором крізь хитросплетіння сюжетних поворотів, занурюється в чергову історію, ніби й не помічаючи штампів, повторів, умовностей, нежиттєвості, як персонажів, так і ситуацій, винайдених та навмисне підібраних автором.

Детективна ситуація, описана в романі «Загадкова подія у Стайлзі», – вбивство в замкненій кімнаті, куди ніяк не можна було проникнути, – давно стала класичною. Чисто логічному вирішенню цей життєвий ребус не піддається. Тут потрібно осяяння, здогад, що призводить врешті-решт героя до правильного висновку. «If the fact will not fit the theory – let the theory go» – говорить Пуаро.

Не зважаючи на те, що вбивство в замкненій кімнаті стало предметом десятків, а то й сотень детективів, написаних в самих різних країнах, Агата Крісті змогла варіювати вже відому схему – вона знає, що читачеві основні правила гри добре відомі, саме тому на перший план починають виступати нюанси, якісь нові мотиви і ходи.

Треба зазначити, що досліджуваний роман є ключем-головоломкою, тобто суб-жанром кримінальної літератури в цілому. Назва «ключ-головоломка» означає необхідність активної участі читача в пошуку ключових слів і їх об'єднання.

«The Mysterious Affair at Styles» не лише дотримується правил структури «ключа-головоломки», а навіть був одним з перших творів, які створили її.

Досліджуючи роман, ми можемо спостерігати такі приклади «чесної гри», щоб підтримати нашу думку.

На початку розділу Гастингс каже: «For the convenience of the reader I will recapitulate the incidents of those days in as exact a manner as possible».

І далі, під час однієї з розмов Пуаро каже Гастингсу такі слова: «I am not keeping back facts».

Наприкінці книги Пуаро знувається над Гастингсом, коли він говорить: «What idiots we had been...» та «I gave you several hints. You would not take them» та «I did not deceive you, mon ami. At most, I permitted you to deceive yourself».

«We had read of such things – now we ourselves were actors in the drama». Персонажі роману уподібнюються акторам за спільною для них ознакою. Адже настане час, коли кожному з них доведеться зіграти свою роль у розкритті цієї таємниці.

Майже на кожній сторінці роману ми зустрічаємо цілу низку епітетів, метафор, порівнянь та антитез, які своєю виразністю та своєрідністю відкривають нам художній світ Агати Крісті.

Навіть коли герої роману просто гуляють на природі, милуючись красою навколишнього середовища, в нас є можливість стежити за цим процесом разом з ними: «After the walk across the open park, it was pleasant to saunter lazily through the cool glades. There was hardly a breath of wind, the very chirp of the birds was faint and subdued». Для опису природи Агата Крісті використовує яскраві епітети (the cool glades), персоніфікацію (a breath of wind), що сприяє поетичному олюдненню довколишнього світу, та звуконаслідування (the chirp of the birds), що допомагає більш виразно відтворити звуки, які створюють птахи у реальному житті.

Деякі сцени не входять до тексту, такі як арешт вбивці або саме виконання злочину. Навіть незважаючи на відсутність крові в цьому романі, жахливий погляд на агонію місіс Інглторп описується дуже точно і яскраво Гастингсом: «A strangled cry from the bed startled me. A fresh access of pain seized the unfortunate old lady. The convulsions were of a violence terrible to behold. [...] A final convulsion lifted her from the bed, until she appeared to rest upon her head and her heels, with her body arched in an extraordinary manner». Всю жахливість ситуації Агата Крісті передала динамічними метафорами: «A fresh access of pain seized the unfortunate old lady», «A final convulsion lifted her from the bed», «...her

body arched in an extraordinary manner». Останній приклад не тільки показує нам тяжкість всіх мук, які довелося пережити жертві, а й без труднощів малює в нашій уяві цю жахливу картину, а саме тіло місіс Інглторп, яке вигнулося дугою (arched).

Творчість Агати Крісті була і залишається одним з кращих зразків детектива. Її книги визнані загальнонаціональним шедевром детективної літератури і можуть служити багатьом письменникам еталоном для наслідування.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Анджапаридзе Г. А. Кристи А. Избранная детективная проза: [сборник] /А. Кристи. – М. : Радуга, 1989. – 400 с.
2. Банникова И.А. Парадокс в стилистическом контексте детектива. – С., 1995, 17-23 с.
3. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов.-М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003.– 575с.
4. Маркулан Я.Д. Детектив. Морфология жанра. – Л., 1975, 52 – 54 с.

Г. А. Шлагіна

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВИ ТВОРІВ КЕВІНА БЕРРІ

У цій статті робиться спроба зробити критичний огляд творчого доробку ірландського письменника Кевіна Беррі на основі одного з його прозових творів у жанрі фентезі “City of Bohane”. Також автор має на меті проаналізувати стилістичні засоби, до яких вдається автор з метою розкриття лінгвостилістичних особливостей художнього тексту. Теоретичним підґрунтям роботи є праці таких літературознавців як М.М. Бахтін, В.В. Виноградов, В. Н. Волошинов, Л. В. Щерба, Н. Я. Д’яконова та ін.

Художній текст — це завжди адресоване повідомлення: це форма комунікації «автор - читач». Філологічний аналіз художнього тексту відштовхується від його змістовної сторони, але потім послідовно включає у свою сферу розгляд мовної системи літературного твору. Ковтун Є.Н. стверджує, що творчість письменника, його авторська особистість, його герої, теми, ідеї й образи втілені в його мові, тому тільки в ній і через неї можуть бути збагнені [3, 6]. Оскільки текст, аналіз якого поданий у статті, відноситься до жанру фентезі — фантастичного роману — то слід зазначити його певні характерні ознаки. Роман фантас-

тичний — роман, сюжет якого ґрунтується на фантастиці, тобто уявний світ якого не відповідає наявному реальному світу або прийнятому, ustalеному поняттю можливого. Піджанром фантастичного роману є фентезі, відносно молодий жанр художньої літератури, який набув значної популярності у другій половині XX – на початку XXI ст. Завдання автора фентезі полягає у тому, щоб створити яскравий світ, що не схожий на інші. Виноградов В.В. відмічає, що духовний вплив досягається завдяки використанню багатозначних слів, поєднанню лексичного й контекстуального значення цих слів та їх гармонійному функціонуванню в тексті [2, 259].

Узагальнюючи теоретичну частину, слід зауважити, що дослідження творчості письменника або поета неможливе без вивчення його біографії та історико-культурного контексту, у якому творив митець.

У 2011 році Кевін Беррі випустив свій дебютний роман “City of Bohane”, який був обраний для аналізу у цій статті. Він виграв Міжнародну літературну премію IMPAC за нього у квітні 2013 року. Журі премії відзначило талант письменника, який створив яскравий образ міста на заході Ірландії, дія в якому розгортається у майбутньому (2053 році), але саме місто при цьому застрягло у минулому. У романі йдеться про свободу. Свобода включає у себе використання багатьох мов, яке зазвичай називають неприпустимим, поганим. У цій галасливій прозі К. Беррі ми знову розуміємо, що погане теж може бути гарним. Але частина поглядів К.Беррі все ж є позалітературною. Він не проповідує проповідей, не охоплює ніяких способів очищення мислення. У його місті Богане немає святих і багато-багато грішників. Вони займаються мистецтвом, не цікавляться красою. Але вони живуть. Їхні головні втіхи знайомі людській природі: смерть і моменти чорного гумору.

Найцікавіше, що помітно під час аналізу тексту роману, що К.Беррі вдало поєднує ірландську англійську мову зі звичайною літературною. Він пише діалоги та думки героїв мовою саме такою, як розмовляють в Ірландії, а слова автора у нього більше все ж таки є літературною англійською мовою.

Наприклад, “Amn’t ” — форма “ I am not ”, яку зазвичай не використовують в англійській мові, вдало функціонує у тексті Кевіна Беррі, а прочитавши інформацію про те, як говорять англійською ірландці, стає зрозуміло, що це щось схоже на ірландські діалекти англійської мови. Дуже часто у тексті помітна відсутність частки “ to ” навіть там, де за правилами граматики англійської мови вона повинна була б стояти.

Цікавим фактом є те, що слово “ now ” у кінці речень зустрічається часто, навіть тоді, коли, здавалося б, не повинно там знаходитися. Та проаналізувавши літературу щодо того, як говорять англійською ірландці, можна помітити, що це цілком нормальне явище для них. Слід відмітити використання слова “ so ” у діалогах для підтвердження заперечення, що було висловлено раніше співрозмовником. Наприклад:

— You are not a gentleman.

— I am so!

Дивним звичайному читачу, що не знайомий з ірландською англійською мовою, може здатися використання слова “ cat ” у значенні слова “ bad ”, разом з усіма створеними від цього слова словами. Але, почитаючи про ірландців, можна дізнатися, що для них це слово створене від слова “ catastrophic ”. Так само досить незвичайним є використання автором замість “ o'clock ” слова “ bells ”. А робить він це як і усі ірландці, що розмовляють англійською. Причиною цієї дивної звички ірландців у тому, що раніше не в усіх були годинники, і вони дізнавалися, котра година, прислухаючись до дзвону колокола. Також невеликим цікавим фактом є те, що слово “ gas ” у ірландців є синонімом слова “ funny ”, а безалкогольні напої називають там “ minerals ”. Важко не помітити під час аналізу, що ірландці не пишуть (та, мабуть, не виводять) останній звук у словах, що закінчуються на -ING). У тексті зустрічаються такі, то ж вони пишуться з апострофом наприкінці слова (keepin', askin', comin', nothin').

До звичайних лінгвостилістичних засобів у творі можна уналежнити оксюмори, антитези, порівняння, персоніфікації, ідіоми, епітети, безліч стійких словосполучень та виразів, тощо.

Наприклад, оксюморон *sweet badness* використаний у тексті для того, щоб показати, що незважаючи на зіпсованість того, що герой бачить навколо, він все ж таки відчуває добрі емоції ностальгії за цим місцем, де він знаходиться. А антитеза *the light of a sad dream* використана для співставлення протилежних по свідомості образів світла та сумної думки, мрії. Цікаве порівняння *mouth of teeth on him like a vandalised graveyard* використане для того, щоб показати максимально негативне ставлення автора до зовнішності персонажа.

У реченні “He feared not the shadows, *he knew* the fibres of the place, *he knew* every last twist and lilt of it” простежується анафора, що використана для посилення емоцій, що намагається передати автор стосовно персонажа. Речення “He laughed out loud as the gusts of morning wind flung the birds...” включає в се-

бе порівняння для того, щоб вказати на силу та певну гучність сміху персонажа. А ідіома *felt the butterflies in the stomach* використана для передачі хвилювання героя. *You want every minute of my fuckin' day, don't you?* – гіпербола, вжита для посилення емоційності висловлювання героя. А епітет *sweet bite* використано для вираження авторського ставлення. *Hide from his face the feeling* – стійкий вираз.

Отже, проаналізувавши твір, можна зробити висновок, що автор приваблює читача використанням ірландської англійської мови та великою кількістю ненормативної лексики у діалогах. Також у романі немає жодних літературних «прикрас», К. Беррі показує життя героїв у найжорсткішому стилі, саме такому, який цікавий зараз молоді.

Перспективи подальшого дослідження знаходяться у площині подальшого вивчення цього тексту.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Алексеев С. Фэнтези – развитие жанра в России / С. Алексеев, М. Батшев // Книжное дело, 1997. – № 1. – 86 с.
2. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. – М., 1959. – 656 с.
3. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.

К. В. Шпорт

ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ВЛАСНИХ НАЗВ З АНГЛІЙСЬКОЇ УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ДЖ.ТОЛКІНА «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ: БРАТСТВО ПЕРСНЯ»)

За визначенням В. Виноградова [1, 224], власні назви (оніми) – це слова, що називають дійсний чи вигаданий об'єкт, особу чи місцевість, єдину в своєму роді.

Існує така класифікація власних назв: антропоніми – імена людей; топоніми – географічні назви; теоніми – назви божеств; зооніми – клички тварин; астроніми – назви небесних тіл; космоніми – назви зон космічного простору і сузір'їв; хрононіми («квазівласні імена») – назви відрізків часу, пов'язані з історичними подіями; ідеоніми – назви об'єктів духовної культури; хрематоніми –

назви об'єктів матеріальної культури; ергоніми – назви об'єднань людей: товариства, організації тощо; гідроніми – назви водоймища; етніоніми – назви народів, етнічних груп [3, 128].

В нашій роботі із усіх можливих власних назв ми вибираємо для аналізу лише антропоніми та топоніми.

Загалом виділяють такі способи передачі власних імен та географічних назв у перекладі [2, 416]:

1) транслітерування – спосіб передачі іноземних слів у мові, що запозичує, на підставі графічного складу донорської мови орієнтовно на графічну систему реципієнтної мови (наприклад, *Hudson* – *Гудзон*);

2) транскрибування або транскрипція – під час передачі власних назв насамперед ставиться завдання якомога точніше передати засобами приймаючої мови, тобто мови перекладу, звучання вихідного імені (наприклад, «*Financial Times*» – «*Файнениш Таймс*»);

3) транскодування – розрізняють чотири види транскодування: транскрибування – коли літерами мови перекладу передається звукова форма слова вихідної мови, *terrorism* – *тероризм*, транслітерування – слово вихідної мови передається по літерах, *Vice-President* – *Vice-président* – *Вице-Президент* змішане транскодування – переважне застосування транскрибування із елементами транслітерування – *arrest* – *arrestation* – арешт, і адаптивне транскодування – коли форма слова у вихідній мові дещо адаптується до фонетичної та/або граматичної структури мови перекладу, наприклад *extradition* – *extradition* – *екстрадиція*.

4) калькування – дослівний переклад власного імені по частинах з наступним складанням цих частин в одне ціле (наприклад, *New South Wales* – *Новий Південний Вельс*).

Імена у романі є новою, додатковою межею образу кожного героя, несучи в собі інформацію про характер їх власників, їх зовнішності.

Почнемо з прізвища гобітів, найбільш важливих для розповіді: *Bilbo i Frodo Bagginses*. Їх прізвище – типове місцеве ім'я, так як за задумом Толкіна, воно повинно було асоціюватися або з мішком, або сумкою (англійське слово *bag*), і з назвою будинку *Bilbo*, *Bag End*. У перекладі *Фродо Торбінс* на українській (переклад А. Немірової) та *Фродо Беггинс* на російській (переклад В. Муравйова та А. Кістяківського).

До антропонімів, що виражають професійну діяльність і рід занять гобітів, належать: *Tobold Homblower*, *Bowman*. Прізвище Homblower і ім'я Bowman свідчать про те, чим займалися предки хоббітів, що носять ці імена: один був сурмачем (homblower), а інший – лучником (bowman). У перекладі *Тобольд Трубач*; *Лучник* на українській (переклад А. Немірової) та *Тобольд Хорнблауер*; *Боуман* на російській (переклад В. Муравйова та А. Кістяківського).

Дослідивши антропоніми в першій частині трилогії «Володар перснів», можемо впевнено сказати, що під час їх перекладу зберігаються такі тенденції: імена (Більбо, Фродо, Тобольд і так далі) перекладаються способом транслітерації / транскрипції на українську та російську, а прізвища (Торбінс, Трубач, Лучник і так далі) – методом калькування на українську та методом транслітерації / транскрипції на російську.

Усередині топонімії «Володаря Кілець» можна виділити два класи:

а) топоніми, значимі для представників окремого соціуму: *the Shire* «Хоббітанія / Край», *Hobbiton* «Норгород / Хобітон», *Bag End Under Hill* «Торба на Кручі / Торба на Круче», *Archet* «Арчет», *Combe* «Гребінець / Гребешок».

Наприклад, *Shire* – *Шир* (в інших перекладах *Гобітанія*, *Хоббитанія*, *Гобітшир*). Назва «*Шир*» нагадує про книгу Теренса Уайта «Я в Англії» (англ. *England Have My Bones*), де Уайт говорить про те, що він живе у «Ширі» з великої літери «Ш». Буквально назва перекладається, як «уділ», «край».

Hobbiton – *Гобітон* (в інших перекладах *Хоббітаун*, *Хоббитаун*, *Норгород* «город нор»). Це містечко, де живуть гобіти, саме тому воно має таку назву. Переважно перекладачі користувалися транслітерацією. У книзі герої у цьому місці мешкали у норах, саме тому зустрічається такий переклад, як *Норгород*.

б) топоніми, назви яких походять з інших мов: наприклад, поєднання кельтського і сучасної англійської: *The Chetwood* (Chet – кельтське «ліс» + wood – англ. «ліс») – *Четвуд*.

Mirkwood – *Лихолісся* (в інших перекладах *Сумеречье*, *Чернолес*, *Чорний або Похмурий ліс*). Про давність цього слова свідчить те, що воно зустрічається в дуже ранньому (11-е століття) німецькому в формі *mirkiwudu*, хоча основа «*Merkw*» – «темний» більше в німецькому ніде не з'являється (вона є тільки в давньоанглійській, давньосаксонських мовах). Сам Толкін [4, 95] пише: «Ця назва запозичена з давніх німецьких легенд і географії і збереглася головним чином в давньоісландській мові, хоча найстаріша зафіксована форма – старонімецького «*Mirkiwidu*».

Bree – *Пригір'я* (в інших перекладах – *Бриль*, *Брі*). Містить кельтський корінь *bree* – «пагорб». Своєю оригінальною назвою Пригір'я, ймовірно, зобов'язане селу Бриль (англ. Brill) в графстві Букингемшир, Англія, в якому молодий Дж. Толкін регулярно бував під час свого навчання в Оксфордському університеті. Англійська назва *Bree*, згідно Толкіну, означає «пагорб» і пов'язана з тим фактом, що носить його поселення та навколишня територія розташовуються сукупно навколо великого пагорба. Ім'я згаданого вище села Бриль також означає «пагорб».

Під час створення географічних власних назв, Дж. Толкін також використовує міфологію. Наприклад, *Ізенгард* (давньоанглійською *Isengard*, «залізна фортеця»). «*Isen*» – це застаріла варіація англійського слова «*iron*» («залізо»); «*Gard*» – слово німецького походження, що означає «обгороджене місце», особливо навколо житла або групи будівель. У перекладі *Ізенгард* на українській (переклад А. Немірової) та *Изенгард* на російській (переклад В. Муравйова та А. Кістяківського).

Проаналізувавши текст, можемо заявити, що серед способів перекладу географічних власних назв можемо зустріти способи транслітерації/транскрипції та калькування.

Порівнявши український та російський переклади роману, ми дійшли висновку, що український варіант А. Немірової багатший та точніший, ніж версія В. Муравйова та А. Кістяківського. А. Немірова частіше перекладала за допомогою калькування, таким чином зберегши оригінальне значення, яке автор вкладав у деякі антропоніми.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Виноградов В.С. Введение в переводоведение / В.С. Виноградов. – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
2. Ермолович Д.И. Имена собственные. Теория и практика межкультурной передачи на стыке языков и культур / Д.И. Ермолович. – М.: Валент, 2005. – 416 с.
3. Леонович О.А. Очерки английской ономастики: Пособие для преподавателей / О.А. Леонович. – М.: Интерфакс, 1994. – 128 с.
4. Tolkien J. R. R. Guide to the Names in The Lord of the Rings [Електронний ресурс] / J. R. R. Tolkien. Ed. C. Tolkien. – Режим доступу: <http://ce.sharif.edu/~safarnejad/files/books/jrr6.pdf>

**ПУБЛІЦИСТИКА XX СТОЛІТТЯ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ
ПРОФЕСОРА Н. І. ЗАВЕРТАЛЮК**

Літературознавство – це наука, яка постійно розвивається. Вагомий внесок у її розвиток роблять викладачі університетів, які органічно поєднують педагогічну та наукову діяльність. Відомий літературознавець М. К. Наєнко в інтерв'ю для Полтавського національного педагогічного університету правомірно стверджував, що наукова праця, яка народжується у стінах вищих навчальних закладів, має не менш вагоме значення для української літератури, ніж та, що створюється в наукових центрах, але «під час підготовки чи виданні підручників з історії й теорії літератури наукова діяльність університетського професора чи доцента до уваги практично не береться» [1, 133]. Тому вчений і закликає «докорінно змінити саме уявлення про університетську науку й ставлення до неї» [1, 133].

У науковому осередку завжди цінували чоловічий розум та нерідко скептично ставились до жіночих думок (літературознавство не є винятком). Український літературний процес XX ст. – непростий період для об'єктивного дослідження творчих доробків письменників. Жіноча складова ніколи не була осторонь поглибленого осмислення літературного процесу. Як справедливо зазначив М. К. Наєнко, «перші скрипки тоді (а почасти і досі) були все-таки в жіночих руках: вони освоювали ази нових (засуджуваних у радянські часи) літературознавчих методологій, гарячкувато (в їх дусі) захищали докторські дисертації» [1, 136]. Жінки-науковці одні з перших не побоюлися правлячого режиму та плідно працювали над відновленням української самобутньої літературної думки.

Однією з них є Нінель Іванівна Заверталюк – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара. У її науковому доробку – близько 300 наукових досліджень. Значне місце в науковій діяльності Н. І. Заверталюк займає вивчення творчості В. Блакитного, П. Тичини, В. Винниченка, О. Гончара, П. Загребельного, Е. Андіївської та багатьох інших яскравих представників

української літератури XX століття. Це її епоха, бо її біографія (від народження голодного 1933 року, загибелі батька – кадрового військового на фронтах Другої світової війни; прихований, а то й відвертий супротив науковим зацікавленням молодой дослідниці) – одна з важливих сторінок століття, що відійшла в минуле.

Наукову діяльність Н. І. Заверталюк почала з 60-х років XX ст., закінчивши з відзнакою Одеський державний університет. У її дослідницьке коло потрапляє непроста тема публіцистики українських радянських письменників 20–70 рр. XX ст., зокрема В. Блакитного, К. Котка, О. Досвітнього, І. Микитенка, Б. Олійника, П. Панча, О. Гончара та інших. У той час імена багатьох з наведених письменників були заборонені – їх репресували як ворогів народу (В. Блакитного, О. Досвітнього, І. Кулика, К. Котка та інших). Треба було мати неабияку сміливість, щоб зробити об'єктом ретельного вивчення твори митців Розстріляного відродження, чия спадщина опинилась за ґратами спеціальних сховищ і на неї був беззаперечно причеплений ярлик націоналізму. У своїх розвідках авторка не лише окреслює літературну цінність низки публіцистичних творів, а й ретельно досліджує їхню художню вартість, звертає увагу на мовне оформлення, використані прийоми статей того часу. Зокрема, вона слушно зауважує, що «...невиробленою була газетна мова того часу: «робочі», «підсчитати», «правительства». Не виключено, що автор свідомо «спрощував» мову, щоб вона не була чисто літературною, можливо йому здавалося, що так його краще зрозуміють» [2, 114].

Плідні наукові пошуки з публіцистики стали фундаментом для докторської дисертації Н. І. Заверталюк на тему: «Письменницька публіцистика в Україні 20–70-х рр. XX ст.: Проблеми. Жанри. Майстерність», яку вона успішно захистила у 1993 р. на спеціалізованій вченій раді Київського університету ім. Т. Г. Шевченка. У своєму дослідженні авторка акцентувала, що таке наукове осмислення письменницької публіцистики XX ст. зроблено вперше, адже через авторитарний режим правління та заборони до цієї проблеми майже ніхто не звертався: «критики, як і публіцисти, перебували в прямолінійній залежності від правлячого апарату» [3, 2]. Дослідниця, розглядаючи жанрову специфіку публіцистики, виділяє її чотири основні форми – стаття, нарис, памфлет, фейлетон. «На відміну від російської радянської публіцистики, де з перших днів панував нарис, українська починалася зі статті, бо її обрали як основний свій жанр письменники, організатори й редактори перших радянських газет

/В.Блакитний, О. Досвітній, І. Кулик, С. Пилипенко/», – зауважує Н. І. Заверталюк [3, 8]. Вона виокремлює «гармонійний пафос» у радянській публіцистиці, зазначаючи, що «гармонія і контраст мають місце в одній художньо-публіцистичній системі, а патетична тональність об'єктивно вмотивована» [3, 22]. У таких випадках герой постає як утілення внутрішньої гармонії, визначеної вибором ним позицій відповідно до загальнолюдських цінностей.

Н. І. Заверталюк у своїй дисертації називає публіцистику письменників 20–70 рр. XX ст. «художньою». Авторка не дарма вводить цей термін, адже «письменники наділяли свої публіцистичні твори окремими властивостями художньої літератури» [3, 23]. Таке поєднання було нетиповим, і раніше дослідники його не вживали. Н. І. Заверталюк докладно аналізує статті В. Блакитного, у яких наявні поетичні афоризми, ремінісценції з поезій Т. Шевченка, І. Кулика, де спостерігаємо багатство метафор і символів дещо абстрактного характеру. Вона підкреслює, що «романтичність» Ю. Яновського, окрім його прозових художніх творів, має місце і в його статтях: ліричне вираження переживання автора, монументальні тропи різних емоційних відтінків, гіпербола, градація, тощо. Дослідниця вбачає тут певне «наслідування» попередніх поколінь письменників: «І. Кулик у своїх публіцистичних статтях багато в чому іде від поезії І. Франка, В. Блакитний коріння життєствердження веде від М. Коцюбинського, гостроту сатири від Т. Шевченка» [2, 117]. На відміну від вищезазначених письменників, у О. Досвітнього, переконана авторка, важко відшукати вплив учителя-наставника, але це не позбавляє високохудожності його публіцистичні твори.

Отже, ґрунтовні дослідження Н. І. Заверталюк письменницької публіцистичної діяльності дають підстави стверджувати, що публіцистика 20-70 рр. XX ст. – явище вельми специфічне. Її автори змогли у своїх статтях, нарисах, памфлетах, фейлетонах порушити високоморальні проблеми та виокреслити цінності людства минулого століття, органічно поєднати публіцистику та художню літературу, їх змістово-структурні особливості, що й підтверджує самотуність власне української публіцистики.

Публіцистика – далеко не одна царина літературознавства, у якій плідно працює Н. І. Заверталюк. Серед її наукового доробку виділяються такі, як «Повернення в Україну», «Неподільної краплі питома вага», окремі вартісні розвідки присвячені дослідженню творчості В. Підмогильного, О. Гончара, П. Загребельного, Є. Маланюка, Е. Андієвської тощо.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Білик, Галина. Річище і береги літературознавчої діяльності професора Михайла Наєнка. В *Альманах Полтавського національного педагогічного університету «Рідний край»*, 130-140. 2013.
2. Заверталюк, Нінель. Олесь Досвітній – публіцист. В *Питання майстерності: Зб.наук.пр.*, під ред.: М. Калиниченко, 111–120. 1969
3. Заверталюк, Нінель. «Письменницька публіцистика в Україні 20 - 70 рр. ХХ с. Проблеми. Жанри. Майстерність» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філ. наук : спец. 10.01.0, Київ, 29, 1992.

Л. П. Білоконь

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ВЛАСНИХ НАЗВ З АНГЛІЙСЬКОЇ УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ МОВАМИ (НА МАТЕРІАЛІ МУЛЬТФІЛЬМУ «ТАЧКИ»)

У наш динамічний час в умовах розширення міжнародних зв'язків та обміну інформацією розвивається перекладознавство і зростають вимоги до якості перекладу. Важливе місце посідає переклад власних назв, які є невід'ємною частиною будь-якої сфери діяльності.

Власні назви (оніми) – це слова, що називають дійсний чи вигаданий об'єкт, особу чи місцевість єдину в своєму роді [4, 50]. М. Кочерган зазначає, що власні назви, на відміну від загальних, служать для виділення названого ними об'єкта з низки подібних, його індивідуалізації та ідентифікації [2, 186] і пропонує таку класифікацію власних назв: антропоніми, топоніми, теоніми, зооніми, астроніми, космоніми, хрононіми, ідеоніми, хремотоніми, ергоніми, гідроніми, етноніми.

Проблема відтворення та засвоєння іншомовних назв існує в усіх мовах світу, оскільки в своєму початковому мовному середовищі вони мають складну смислову структуру, унікальні особливості форми та етимології, можливості видозміни та словотвору, чисельні зв'язки з іншими одиницями та категоріями мови [4].

В.С. Влахов, С. Флорін, В. Виноградов та І. Корунець вивчали різні методи відтворення власних назв, а саме: **транскрипцію** (*London – Лондон*), **транслітерацію** (*Hotel Ritz – Готель «Рітц»*), **транспозицію** (*gun license – удо-*

стоверение на право ношения оружия), **калькування** (scyscraper – хмарочос) та **описовий метод** (*The Ukrainian Parliament – Верховна Рада*).

Розглянемо переклад власних назв, а саме антропонімів, з англійської українською та російською, а також способи їх перекладу на матеріалі мультфільму «Тачки».

Мультиплікаційний фільм «Тачки» («Cars», 2006) має історичне значення в практиці перекладу аудіовізуальних творів не тільки в Україні, а й в Росії. Це був перший повнометражний мультфільм, перекладений українською мовою. Автор українського перекладу, Олекса Негребецький, зробив справжній прорив у перекладацькій діяльності, адже показав світові, що Україна також може професійно опрацьовувати останні новинки кіно. Переклад російською мовою здійснив Михайло Черепнін.

Незважаючи на новизну процесу, переклади виконано на високому рівні, проте присутній ряд недоліків, серед яких і недоцільний переклад антропонімів. Деяку кількість з них ми розглянемо далі.

Lightning McQueen – ім'я головного персонажа мультфільму, дослівний переклад українською якого «Блискавка МакКвін», а російською «Молния МакКуин». Метод перекладу, який обрали обидва перекладачі, – калькування. «Блискавка» або «Молния» у цьому творі вживається як специфічне ім'я і характеризує персонажа як надзвичайно швидкого, непередбачуваного та імпульсивного гонщика. Саме тому український та російський варіанти перекладу імені не зазнали змін, адже вони є повною характеристикою образу. Отже, таке рішення є цілком вдалим.

У першій частині твору ми зустрічаємо двох коментаторів перегонів – Bob Cutlass та Darrell Cartrip, які в українському перекладі представляються як Боб Картер та Дарелл Кардан, а в російському Боб Катлас та Даррел Картрип. Олекса Негребецький обирає описовий метод перекладу, а Михайло Черепнін – метод транскрипції. Тут слід дослідити походження оригінальних імен коментаторів: Cutlass – це марка автомобіля 1961-1999рр. випуску. До цієї марки і належав перший коментатор. Прізвище Cartrip утворено з двох слів – «car» та «trip», що означає «подорож автомобілем». Якщо поглибитися у дослідження характеру персонажу, то можна визначити, що він подорожував від одного місця змагань до іншого, і, як сам каже, «намотав не одну сотню кілометрів». Зважаючи на походження імен коментаторів, переклад Олекси Негребецького не зовсім доцільний. У цьому перекладі використовується автомобільна

термінологія, яка цільовій аудиторії мультфільму 10 чи 12 років буде просто не зрозуміла. Кардан (карданний вал) в автомобілі служить для передачі крутильного моменту між валами, а картер – нижня частина двигуна. Щодо перекладу Михайла Черепніна, то для дітей, які не володіють англійською мовою, ці імена, напевно, незрозумілі і ні з чим не асоціюються. Більш точним перекладом з цим походженням прізвищ був би варіант: «Боб Запорожець» («наша» марка автомобілів тих же часів та часів СРСР), і «Дарелл Самохід». Таким чином, було б досягнуто більш близьке сприйняття українською та російською аудиторією американської реалії.

Також слід згадати буксирний автомобіль «Сирник» – український переклад та «Мэтр» – російський. Обидва перекладачі у цьому випадку використовують також описовий метод перекладання. В оригіналі його ім'я звучить як «Tow Mater». «Tow» означає «буксир», а «Mater» це ім'я цього буксира. У перекладі Негребельного частина «Mater» не використовується взагалі, а «буксирник» без перших трьох літер – Сирник. Це вдало передало комедійність персонажу і майже ототожнило значення перекладу до оригіналу. У своєму перекладі Черепнін, навпаки, використовує лише другу частину оригінального імені персонажу «Мэтр», підкреслюючи те, що він був добре відомий серед місцевих жителів своїм вмінням краще за всіх їздити задком, а також пристрасстю до своєї роботи. Адже тільки йому під силу витягти будь-яку машину навіть із найглибшої канави. Тож обидва автори розкривають сутність цього персонажа, але з різних сторін, що тільки допомагає глядачам глибше зрозуміти його.

Звернімо ще увагу на іншого персонажа мультфільму «Тачки» – Wingo. Він має таке ім'я через свій яскравий зовнішній вигляд, а також незвичайний та легковажний тюнінг, який був зроблений над крилом. Олекса Негребецький перекладає цей антропонім як «Крилун», а Михайло Черепнін – «Винтец». Метод перекладів – описовий. Український варіант перекладу є ближчим до оригінального імені персонажа, адже слово «wing» перекладається з англійської як «крило». Російський варіант перекладу «Винтец» має корінь «винт», що означає «приспособление для приведения в движение судна, самолета, вертолета», а також має синонім «пропеллер». Це все має відношення до морського, річного або повітряного виду транспорту, а не автомобільного. Але з іншого боку, нам дуже добре відомий вислів «Винтиков не хватает в голове», коли кажуть про досить безглузду або легковажну людину. Отже, можна припустити, що Михайло Черепнін під час перекладу звертав увагу не на зовнішню характе-

ристику персонажа, а на його риси характеру та поведінку, а саме: бажання бути поміченим, постійне потрапляння у різні халепи та причетність до банди стріпрейсерів. Тож обидва переклади є досить вдалимими і взаємодоповнюючими.

Отже, перекладацький аналіз власних назв передбачає вивчення їх структури і походження, урахування позамовного оточення – поп-культурних реалій та різноманітних асоціацій. Процес перекладу власних назв становить складність під час опрацювання та потребує удосконалення наявної методики опрацювання із подальшим впровадженням у практиці, особливо, коли йдеться про переклад аудіовізуальних творів. Для досягнення задовільного результату перекладач має провести дослідження наявних у тексті власних назв і мати глибокі знання культури країни мови-оригіналу. Кожен антропонім є вмістилищем кодованої інформації не лише про героя, а й про країну, що створила його, її культуру та традиції. Тому робота перекладача полягає не лише в розкодуванні цієї інформації, а й перетворенні її у сприятливу для розуміння і закодуванні у відповіднику мови-перекладу.

БІБЛІОГРАФІЧН ПОСИЛАННЯ:

1. Бока О. В. Власні імена як компресовані тексти-носії когнітивної інформації / О. В. Бока. – Вісник СумДУ, 2008. – №1. – С. 15-19. (Серія «Філологія»).
2. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 340 с.
3. Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика : Тексты лекций / К. Б.Зайцева. – Одесса, 1973. – 63 с.
4. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В.Суперанская. – М. : Наука, 1973. – 366 с.

К.В. Дука

МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ПРОЗІ РҮНОСКЕ АКУТАґАВА

На сучасному етапі розвитку літературознавства все частіше обговорюється сутність модернізму як літературного напрямку. Проблема полягає в тому, що немає точного визначення цього феномену. Понад півстоліття триває полеміка між дослідниками, що пропонують власні теорії щодо природи цього явища. Ускладнює ситуацію те, що усі вони найчастіше не суперечать, а доповнюють одна одну, виступаючи на різних рівнях [3, 234].

Проблемою модернізму як літературознавчого поняття займалися Т. Камеї, С. Батракова, Е. Бобринський, К. Грінберг, В. Беньямін та інші. Життя та творчість Рюноске Акутагава вивчалися такими дослідниками, як В. Хірофумі, А.Н. Стругацький, В.С. Гривнін, Х.Л. Борхес, М.Й. Веллер.

Поява в Японії перших модерністів відбулася майже одночасно з появою та розвитком модерністських течій у західноєвропейській літературі. На тлі інших японських авторів виділяється своїми творами Рюноске Акутагава.

Перш ніж безпосередньо перейти до розкриття теми дослідження, необхідно уточнити значення термінів «сон» та «сновидіння». Адже важливою рисою є те, що письменники-модерністи з різних країн під час написання своїх творів керувалися психоаналітичними відкриттями З. Фрейда, зокрема його поглядами на психологію сновидінь [5, 6-7]. Обидва поняття – сон і сновидіння – часто ототожнюють, між ними не проводять чіткої межі. За визначенням тлумачного словника сучасної української мови, «Сон – фізіологічний стан спокою організму людини, що настає періодично і супроводжується повною або частковою втратою свідомості» [2, 648], тоді як «Сновидіння – образи, що виникають під час сну; те що сниться» [2, 645].

Отже, головною складовою у визначенні поняття «сон» є процес, а в понятті «сновидіння» – образ. У своїх творах слово «сон» Акутагава використовує не як науковий чи біологічний термін, тобто немає чіткої межі між поняттями «сон» і «сновидіння». Оскільки в науці немає чіткого визначення літературних сновидінь, також відсутні критерії для їх виділення в тексті. Перш за все, це тягне за собою певну плутанину під час розрізнення літературного сну, бачення, галюцинації та інших близьких за своєю природою форм. Так у проаналізованих нами творах Акутагава використовує слово «夢»: 1) сон, сновидіння; 2) мрія, ілюзія.

Завжди можна точно виділити межі сну у літературному творі Акутагава. Обсяг сну може бути різним: від цілого розділу («不思議な島» «Дивовижний острів», «MensuraZoili») до однієї фрази («夢» «Сон»). У всіх випадках обов'язково фіксуються кордон сну – початковий або кінцевий. Вони необхідні для того, щоб відокремити світ сну від умовно-реального світу твору. Цій меті служать спеціальні маркери в тексті, вони вказують на те, що відбувся перехід героя з умовно-реального світу в світ снів. Якщо говорити про лексичні засоби, за допомогою яких Акутагава позначає ці зміни в стані героя, то в переважній бі-

льшості випадків зустрічаємо дієслова «заснути», «розбудити» чи «прокинутися», а також їх численні синоніми. Якщо ж ці вказівки відсутні, то ми маємо справу з баченням. «Баченням називають неіснуючий об'єкт, який виник лише в чиемусь зоровому сприйнятті, уяві, уві сні» [2, 94].

У Акутагава метафорика сну стає ключем до розуміння авторської позиції. Подібний прийом покладено в основу багатьох його творів, особливих проявів він набув у новелі «Mensura Zoili». З точки зору методу, яким користувався З. Фрейд для тлумачення сновидінь, зміст сновидіння ніколи не може бути випадковим, він обов'язково буде пов'язаний з думками людини, а особливо – з тим, що її бентежить [4]. Якщо взяти за основу цю концепцію, то не дарма Акутагава описує саме ці події. Адже одна із провідних тем його творчості – проблема митця і мистецтва, які, в свою чергу, часто є ретрансляторами проблем та хвилювань всередині суспільства.

Важливою тенденцією літератури модернізму є використання прийому «ненадійного оповідача» [1, 5]. Новела Акутагава «藪の中» «У хащі» – яскравий приклад використання вищезазначеного методу. Детективна складова новели обривається на тому місці, де починатися власне розслідування. У новелі оповідь, поєднана з таємницею, стає однією зі сприятливих умов для функціонування «ненадійного оповідача», присутність якого вже ставить під сумнів достовірність розповіді кожного з персонажів.

Детективний зачин історії про один злочин розвивається у три різні версії того, що сталося: розбійника, жінки і її чоловіка. Усі вони побудовані на одному ланцюжку подій: зустріч – насильство – вбивство.

У новелі різні версії стають засобом психологічного розкриття характерів. Не можна стверджувати, що якась із версій – брехня: усі три розповіді правдиві. Одна подія перетворюється на три, і мета автора – відобразити її з точки зору кожного з героїв. Вважаємо, що Акутагава, послуговуючись цим прийомом, мав на меті показати, наскільки ненадійним є власне бачення.

Уся повість «河童» «У країні водяників» побудована на застосуванні зображувального методу «ненадійний оповідач». Архетип, який Акутагава використовує у цій новелі, – «психопат». Також «ненадійність» проявляється у тому, що розповідь введеться «зі слів» психічно хворого іншою особою. Тобто на сприйняття об'єктивної реальності сильно накладаються не тільки власні вподобання чи перефрази такого оповідача, а й душевний стан героя, якому ця іс-

торія власне і належала спочатку. Оповідач навіть сам зізнається, що міг щось наплутати:

«僕はかう云ふ彼の話を可なり正確に写したつもりである».

«Здається, що я записав його розповідь точно».

Взагалі, метод «ненадійного оповідача» присутній у всіх творах, у яких розповідь ведеться зі слів іншої особи, «片恋» «Нерозділене кохання» (де автор «почув цю розповідь від товариша»), у новелах, де присутня неіснуюча місцевість «世之介の物語» «Розповідь Йоноске» (герой збирається поїхати на острів Ідзу – острів, де є багато жінок), розповіді, де є елемент сновидіння «地獄変» «Муки пекельні».

Аналізуючи твори, необхідно виокремити і текстуальні маркери, які вказують на метод «ненадійного оповідача»: явні протиріччя й невідповідності в мовленні оповідача, розбіжності між думкою оповідача про себе саме і думка про нього інших персонажах, наявність загальної картини висловлювань, нетипові прояви поведінки. Отже, ми бачимо, що, використовуючи метод «ненадійного оповідача», автор створює абсолютно різні за своїм завданням і, як наслідок, за художньою структурою твори.

Аналіз новел Акутагава приводить нас до висновку, що у прозі цього японського письменника дійсно простежуються певні модерністські тенденції. Під впливом фрейдизму тлумачення сновидінь як літературного прийому стало важливим етапом у розвитку модернізму. Тому ми проаналізували значення снів у новелах прозаїка. Спираючись на наше дослідження, можемо з певністю стверджувати, що у творах Акутагава не буває снів заради снів, вони завжди зумовлені сюжетом і привносять до тексту додатковий психологічний або символічний зміст. Через них письменник зображує шукання героїв, їх шлях до самопізнання особистості. У результаті проведеного аналізу ключових творів автора нами були виділені функції, що поєднують сновидіння у малій прозі Акутагава:

- введення минулого і майбутнього в актуальний момент;
- сюжетобудуюча функція («кризова варіація сну»);
- розкриття підсвідомих сторін психіки (самопізнання героя).

Метод «ненадійного оповідача» Акутагава використовує не тільки з точки зору саме «ненадійності» розповіді самого автора, він також переносить своїх героїв у неіснуючі місця, описує сновидіння героїв.

Також знаковим є те, що новели, у яких присутній модерністський зображувальний метод «ненадійного оповідача», вирізняються з-поміж інших модерністських творів особливою формою розкриття духовного стану героїв, винятковою формою світоустрою, за якої можливі одночасно кілька версій історії, зі специфічною формою художньої умовності.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бреславец, Татьяна. Литература модернизма Японии. Владивосток: Дальнаука, 2009.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ: Перун, 2004.
3. Галич, Олександр. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2001.
4. Фрейд, Зигмунд. Толкование сновидений. Москва: Наука, 2004. <http://book-online.com.ua/read.php?book=2116>.
5. Takayama, Kenta. Introduction to Contemporary Japanese literature. Tokyo: 1990.

І. С. Дуплякіна, Н. І. Власенко

ПОЕТИКА НАЗВИ РОМАНУ Т. ЛОДЖА “A MARGARITE OF AMERICA”

З-поміж митецьких новацій, що ініціювали започаткування романного жанру в англійській літературі Відродження, творчий експеримент Т. Лоджа вирізняється найбільш послідовною орієнтацією на романічну традицію і стадіальністю її перегляду, в якій відобразилася загальна динаміка трансформації самої стильової домінанти жанротворення, ствердженої в ході становлення романістики ренесансної Англії, — переростання ренесансно-маньєристичного “очуднення” “готового слова” (О. М. Веселовський) традиційної культури в діалогічне співвіднесення його усталених і нововиявлених смислів, висхідне для бароко.

В останньому лоджівському романі — “A Margarite of America” (1596) перетворення маньєристичної настанови авторського висловлювання на барокову ґрунтується на „випробовуванні” художньої дійсності життєвою реальністю — естетичній спрямованості літературно-творчого самовизначення, що зумовила його рух від неоплатонізму до неоаристотелізму, від „манери” до „правдоподібності” [3]. Письменник обирає власним жанровим орієнтиром *chivalry romance*, який на горизонтах його рецепції, встановлених в епоху Ренесансу,

був осмислений як нерозривно пов'язаний із “книжним” свігосприйняттям, далеким від життя. Трансформація поетики лицарського роману, здійснювана Т. Лоджем, спрямовується на означення розриву між справжнім і уявним, між ідеальним та реальним. Втілюючись в опозицію "бути – здаватися", така антиномізація людської природи, основоположна для маньєризму і сприйнята бароко, задає змістове наповнення традиційно-романних наративних конструктів у їх лоджівському відтворенні.

Творча інтенція, втілена в романі "A Margaritha of America", первинного для читацького сприйняття вираження набуває в заголовку. Назва цього твору Т. Лоджа виконує кілька функцій. По-перше, вона виступає маркером зв'язку із традицією романного жанру. По-друге, заголовок є своєрідним індикатором художнього простору і, певною мірою, системи дійових осіб. По-третє, в поетикальному оформленні назви роману відображається світоглядно-естетичне підґрунтя лоджівського переосмислення романічних стереотипів.

Традиція додаткової персоналізації за допомогою включення у структуру власного імені географічної назви походить, як відомо, з античності. Вже в той історичний період така форма найменування особистості пов'язувалася з її високим соціальним статусом і з цією конотацією була закріплена в літературі (зокрема, в заголовку давньогрецького роману I ст. н.е. "Історія Аполонія, царя Тірського", що означив модель назви літературного твору, яка стала однією з найбільш розповсюджених і неодноразово відтворювалась у подальшій історії романного жанру).

У Середні віки “географічно локалізоване” ім'я ствердилось як винятковий привілей феодалів і атрибут куртуазності: “географічна” частина такого найменування (включена в його загальну структуру за допомогою прийменників "de" – у французькій, "von" – у німецькій, "of" – в англійській мовах) походила від найменування феодального володіння – домена, що вказувало на багатство і могутність його носія і на його почесне місце в суспільній ієрархії [4].

Переклад українською мовою конструкції "A Margaritha of America", орієнтований на форму європейського “географічно локалізованого” імені, – “Маргарита Американська” – відтворює спектр тих конотативних значень, які задаються моделлю номінативного заголовку, ствердженою лицарським романом. Однак за умови такої перекладацької реконструкції не розкривається сутність письменницького “очуднення” цього поетикального маркера романічної традиції. Використання невизначеного артикля “A” задає сприйняття “Margaritha” як

назви квітки маргаритки, співзвучної з ім'ям героїні, а відтак — спонукає до розкриття узагальнено-символічного значення романного сюжету. Для того, щоб передати цю конотацію, “A Margarite of America” можна перекласти як “Маргаритка з Америки” або як “Американська Маргаритка”, відійшовши від моделі номінативного заголовку, що стала складником жанрової поетики лицарського роману.

Виявлена амбівалентність назви твору, яким завершилась лоджівська романна новація, свідчить про намагання письменника відсторонити поетикальні конструкти *chivalry romance* від їх первинного змістового наповнення, спрямованого на ствердження тотожності “високих” героїв ідеалу в умовно-вигаданому ідеалізованому книжному світі, й означити, натомість, розбіжність ідеального і реального в житті. Очевидно, що митець відмовляється від маньєристичного вичерпування універсальної сутності людини довершеністю її індивідуального втілення у реальності мистецтва, — принципу художнього зображення людської природи “в її повноті і розділеності” [2, 48], який був покладений в основу оновлення жанру в попередніх романах Т. Лоджа, зокрема, в його романному дебюті — „Усолоджувальній історії Форбоніуса і Прісцерії” (“The Delictable Historie Of Forbonius and Prisceria”, 1582). Через тропологічне узагальнення власного імені в заголовку роману “A Margarite of America” означається зв’язок жанрової організації цього зразка лоджівської романістики із бароковою настановою на досягнення загального в ході митецького відтворення варіативності його проявів у одиничному, які, не досягаючи досконалості ідеалу, стверджують множинність шляхів до нього в життєвій дійсності.

Індикатором спрямованості авторського перегляду романічної традиції виступає і сама структура назви останнього роману Т. Лоджа. На середньовічному етапі становлення романного жанру, відзначеному домінуванням топіки, пов’язаної з лицарством, ствердилися, як відомо, два типи номінативного заголовку: двоскладні — утворені сполученням імен героя та героїні (“Ерек та Еніда”, “Трістан та Ізоolda”) й односкладні — вичерпані називанням імені головного героя-лицаря (“Ланселот Озерний”). В італо-ренесансних творчих експериментах, націлених на діалогічне поєднання романічного й епічного [1], під час включення у структуру назв зразків *romanzі*, створених М. Боярдо, Л. Аріосто, визначень характеру і стану героя, було збережене семантичне ядро односкладного найменування твору, визначальне для лицарського роману середньовіччя, — “Несамовитий Орландо”, “Закоханий Орландо”. На противагу такому

перетворенню традиційної номінативної моделі романного заголовку його трансформація, здійснена на завершальній стадії лоджівської рецепції жанрової традиції, призвела до зміни самого змістового осердя номінації, спрямувавши її на формування метафори, співвіднесеної з ім'ям головної героїні. Принцеса Московії Маргарита опиняється в центрі заголовкового визначення останнього твору Т. Лоджа не лише через те, що вона уособлює романічний ідеал коханої, яка здатна на справжню любов, протиставлену лицемірному підступництву її обранця – принца Куску Арсадахуса, але і через те, що в романі відсутній ідеальний герой-лицар, а в образі нареченого спадкоємиці Московського імператора сполучаються стереотипи “героя” й “антигероя” *chivalry romance*, формуючи суперечність його “маски” і сутності. На відсутність героя у традиційно-романному розумінні і вказує односкладна структура назви “A Margarite of America”.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев – М.: Гносис, 1993. – 397 с.
2. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди/Л. М. Баткин. – М.: РРГУ, 1995. – 448 с.
3. Власенко Н.И. Особенности процесса формирования английской романистики позднего Возрождения как начального этапа перехода романа Англии от "romance" к "novel" / Н.И.Власенко// Основные этапы исторического развития поэтики зарубежного романа. – Днепропетровск: изд-во ДГУ, 1996.– С. 5–13.
4. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе/ А. Д. Михайлов. — М.: Наука, 1976. – 352 с.

А. С. Зінченко

ТЕМА КОХАННЯ В РОМАНІ Г. ДЖЕЙМСА «ВАШИНГТОНСЬКА ПЛОЩА»

«Вашингтонська площа» позначила в творчості Генрі Джеймса той рубіж, коли письменник відчув певну свободу, властиву художнику, який вступив в пору зрілої майстерності [2]. Роман «Вашингтонська площа» з'явився в журналах “Cornhill Magazine” и “New Monthly Magazine” у 1880 р. Він став одним з відомих творів Генрі Джеймса, де створено неповторний жіночий характер. До

написання роману Джеймса надихнув неприємний досвід з життя молодої жінки, яка ледь не вийшла заміж за корисливого чоловіка, про це Джеймсу розповість актриса Фанні Кембл. Письменник не просто перетворить життєвий випадок на яскраву літературну історію, а й покаже жіночий характер, який несподівано для всіх відсторонеться від буденності й не прийме уготовану йому долю.

Тема кохання у «Вашингтонській площі» Генрі Джеймса посідає центральне місце. Вона розкривається автором різноаспектно, є важливою для формування художніх образів у романі. Остін Слоупер, батько Кетрін, – розумний, талановитий, відомий нью-йоркський лікар (“...Dr. Sloper had become a local celebrity... he was an observer, even a philosopher ...”). А його донька Кетрін Слоупер – проста дівчина невиразної зовнішності (“...A dull, plain girl she was...”) [6]. Моріса Таунсенда, якого Кетрін зустріла у домі своєї кухні, наділено гарними манерами, вмінням легко спілкуватися, він певний час жив у Європі, походить з небагатої родини, мріє про безтурботне життя та добрий статок (“...very intelligent – leads us to suppose that, however much he may value your personal merits, he values your money more...” [6].

Роман містить розгорнуті описи звичаїв, що домінували у житті вищого суспільства за часів молодого Джеймса. Так, у родині тітки Кетрін, місіс Олмонд, все йде, як і повинно: сини ростуть, вступають до коледжу, працюють в канцелярії. Дочки вчасно виходять заміж, і ця остання подія спонукає місіс Олмонд влаштувати вечірку, на яку запрошено Кетрін. Моріс Таунсенд приділяє увагу дівчині, як це й прийнято в суспільстві. Проблема полягає в тому, що Кетрін живе за іншими моральними принципами, аніж досвідчений Моріс. Кетрін вірить у чисті помисли, в любов, вона керується почуттями. Безумовно, вона є романтичною, відкритою дівчиною.

Автор роману пізніше занурює свою героїню в світ любовних переживань й пов'язаних з ними сподівань на майбутнє. Це та ж героїня, з тими ж рисами характеру, що і на початку роману. Але тепер Кетрін судилося пройти через випробування. Середовище, в якому перебуває героїня, вимагає від неї відповідальних рішень і вчинків. Кетрін вступила в абсолютно новий, як їй здавалося, щасливий період життя. Але доктор Слоупер так не вважає. Його не дуже хвилюють почуття дочки, він дбає про її щастя, тому ставиться «без будь-якого жалю до нервового стану бідолашної». Батько не протистойть змінам у житті доньки, проте проникливість та гострий ум, що властиві Остину Слоуперу, при-

мушують його після зустрічі з Морісом піддати сумнівам наміри останнього (“...he is not a gentleman...He has not the soul of one. He is extremely insinuating; but it’s a vulgar nature. ... He is a plausible coxcomb...”) [6]. Як бачимо, доктор Слоупер не бажає ділити свій капітал з шукачем багатих наречених, навіть якщо доведеться переступити через щастя дочки. Але Кетрін не вірить в людську підлість, підступність, тому вона суперечить батькові, відстоюючи уявні переваги Таунсенда (“...He is kind, and generous, and true”, said poor Catherine...) [6].

Поступово відбуваються зміни в характері та поведінці героїні, що свідчить про дорослішання Кетрін і становлення як духовно незалежної особистості (“...She felt in every way at present more free and more resolute; there was a force that urged her...”) [6]. Доктор Слоупер сподівається, що в Європі, куди він планує повезти Кетрін, дочка забуде Таунсенда. Кетрін же впевнена, що зуміє переконати батька. Слоупер щиро бажає щастя дівчині, але життєвий досвід не дає йому змогу повірити людині, яка розтратила останні гроші на свої примхи (“...The fact that Morris Townsend was poor – was not of necessity against him; the Doctor had never made up his mind that his daughter should marry a rich man. ... if a penniless swain who could give a good account of himself should enter the lists, he should be judged quite upon his personal merits...”) [6]. По суті, любовна історія дочки Слоупера і Таунсенда драматично обірветься. Кетрін готова піти проти волі батька, наважиться на жертву в ім'я любові, але Моріс Таунсенд розчарований, можливість збагатитися розтала, як і зацікавленість в Кетрін. Щастя героїні є примарним, вона проходить тяжкий шлях розчарувань. У розмові з місіс Пеннімен Кетрін зазначає: “...I am braver than I was. You asked me if I had changed; I have changed in that way. ... I have changed very much...” [6].

На початку роману читач знайомиться з Кетрін як з дівчиною, яка є уособленням чеснот. Коли ж під кінець життя батько звертається до неї з проханням після його смерті не виходити заміж за Таунсенда, то зустрічає несподівану відсіч (“...She had suffered from it then; and now all her experience, all her acquired tranquillity and rigidity, protested...”) [6]. Незворушність і спокій Кетрін – це видимість, свого роду маска, за якою вона ховає колишній біль, а також власний бунтарський дух. Героїня живе за законами, прийнятими в суспільстві, але при цьому не допускає втручання в свій світ, а тим паче, будь-яке насильство над ним. Усвідомлення себе в новій якості – мудрою і досвідченою – дещо змінює її поведінку. Протягом роману образ Кетрін стає більш доско-

налим, всі позитивні якості характеру героїні досягають своєї довершеності, а з життєвим досвідом з'являються і інші: впевненість, цілісність, внутрішня свобода. Безумовно, героїня звільняється від ілюзій стосовно навколишнього суспільства. Прозріння проходить болісно і не без наслідків для неї (“...From her own point of view the great facts of her career were that Morris Townsend had trifled with her affection, and that her father had broken its spring. Nothing could ever alter these facts; they were always there, like her name, her age, her plain face. ... There was something dead in her life, and her duty was to try and fill the void...”) [6]. Частіше образ Кетрін сприймається як протестний, в ньому бачать схожість з іншим персонажем Джеймса, Ізабеллою Арчер з роману «Жіночий портрет». Кетрін Слоупер, випереджаючи появу Ізабелли Арчер, була свого роду «ескізом до її портрету» [4, 568]. Обидві дівчини протистоять несприятливим соціальним обставинам. Ніхто з рідних та коханих їм людей не мають влади над рішеннями Кетрін та Ізабелли, вибором їх життєвого шляху, який вони визначають для себе самі.

Щастя, про яке мріяла Кетрін, не здійснилося, більше того, вона зрозуміла, що дорогі, близькі їй люди зовсім не ідеальні. Дівчина не підпорядковується подвійній моралі Вашингтонської площі, а залишається колишньою Кетрін Слоупер – добродісною й свободою (“...A vague oppression had disappeared from her life, and she enjoyed a sense of freedom...”) [6].

Заклучний епізод з «Вашингтонської площі», а саме безславний візит Таунсенда в затишний будинок на Вашингтон-сквер, покаже, як змінилися герої. Таунсенд залишився такою ж незначною та самозакоханою людиною, він ображений холодним тоном Кетрін. Міс Слоупер, навпаки, спокійна, врівноважена і несподівано для Моріса виглядає незнайомкою, гарнішою, по-новому незалежною [3].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Джеймс, Генрі. *Площа Вашингтона*. Київ: Знання, 2015.
2. Коренев Николай, Морозова, Татьяна. «Генри Джеймс». *История литературы США. Том 5*. Москва: Наследие, 2009.
3. Максютенко, Елена. «Вашингтонская площадь»: «американская история» Генри Джеймса. *Від бароко до постмодернізму*. Вип. XIX, 2015.
4. Нерсесова, Элина. «Категория “национального самосознания” как художественная доминанта романов Генри Джеймса». Дис.... канд. фил. наук, МГПУ, 2008.

5. Huisman, Melissa. "Trophies or Treasures: The Burden of Choice for Mothers, Wives, and Daughters in "Washington Square", "The Portrait of a Lady", and "The Bostonians". Master's thesis. Tennessee, 2007.

6. James, Henry. *Washington Square*. <http://www.gutenberg.org/files/2870/2870-h/2870-h.htm>

О. Карнаушенко

СЮЖЕТ ТА ЙОГО ПРОСТОРОВО-ТЕМПОРАЛЬНІ МАРКЕРИ У НОВЕЛІ Е. ГАСКЕЛЛ «РОЗПОВІДЬ СТАРОЇ НЯНЬКИ»

Елізабет Гаскелл (Gaskell, Elizabeth, 1810–1865) – визначний митець вікторіанської епохи. Вона увійшла в історію англійської літератури як автор романів про долю жінки, яка намагається розширити власні права у суспільстві. Вже за життя Гаскелл заслужила високу літературну репутацію завдяки виданим соціальним романам, таким як «Мері Бартон» (1848), «Руфь» (1853), «Північ та Південь» (1855), а також художнім текстам («Кренфорд», 1853), де яскраво відтворювались провінційні звичаї. Її перу належало більше сорока оповідань, серед яких – цикл готичних історій («Жінка у сірому», «Історія сквайра», «Загибель Гріффітів»), а також біографія її подруги Шарлотти Бронте.

Новела «Розповідь старої няньки» ("The Old Nurse's Story") була опублікована у 1852 р. на прохання Діккенса для різдвяного випуску журналу "Household Words". Слідом за тим в різних періодичних виданнях з'явилися шість інших оповідань Гаскелл – зразків типових вікторіанських історій про привидів. Дослідники нагадують, що оповідання «Розповідь старої няньки» незмінно включають до антологій ghost stories поряд з творами Діккенса, В. Коллінза, Ш. Ле Фаню, М. Родса Джеймса. Саме Діккенсу, на думку дослідників, належала провідна роль у популяризації сімейного читання у Різдво. Він вірив у те, що різдвяні номери його журналів стали засобом відродження мистецтва спілкування і розповідання історій [4].

Е. Васильєва, коментуючи композиційну організацію новели, вказує, що епізод, який відкриває «Розповідь...», надає театральності подіям і героям твору [1]. Старенька «вихователька» не одного покоління родини, звернувшись до слухачів-дітей, виступить перед ними у декількох ролях: майстерного розповідача та персонажа, який проходить через випробування несподіваними обста-

винами. Дослідниця також підкреслює, що заголовок новели стилізовано, і читач розуміє, що сама назва «Розповідь старої няньки» підказує казково-фольклорну настанову автора, де реальність і реалії, можливо, існують у фантастичному перетворенні.

Розповідачка повертається у минуле, в роки юності, коли її, дівчину з бідної, але достойної родини, запросили у сім'ю прихідського священика доглядати за маленькою дівчинкою на ім'я Розамонд. Естер, так звать молоду служницю, ще не знає, що через деякий час Розамонд осиротіє, її рідні підуть з життя, і опікуни Розамонд, виконуючи останню волю матері, онуки сурового лорда Нортумберленда, перевезуть Естер і Розамонд із Камбрії до півночі-сходу, у масток, де проживають її рідні. Е. Гаскелл у невеличкій новелі залишається вірною собі, вона ескізно намітить драматичні обставини життя матері Розамонд: нещасливе кохання до неї кузена лорда Фернівалла, нерівний шлюб з провінційним священиком Естуйетом, страждання і передчасна смерть [3].

Естер з Розамонд вимушені покинути спорожнілий батьківський дім і воєсени відправитися в дорогу, яка їх приведе до величезного будинку, старого та запустілого. Похмурий дім приховує багато таємниць, він чужий для Естер та Розамонд, як і незнайомі їм його мешканці, гордовита міс Фернівалл та її компаньйонка місіс Старк. Під дахом Ферніваллів живуть слуга лорда Джеймс та його дружина Дороті. Їм допомагають молоді Агнеса і Бессі. Багато що дивує Естер в укладі життя Ферніваллів, особливо устрій величезної темної зали, до якої сходяться усі коридори, галереї будівлі, що має два крила – західне та східне. У залі також знаходиться камін, до стіни вбудовано орган, вінчає високу стелю зали важка бронзова люстра [3].

Через деякий час старі леді звикають до гостей, а Естер і Розамонд, здавалося б, все більше забувають про своє сирітство. Приходить пізня осінь, а з нею холоди, непогода, сурові вітри, стрімко наступає зима. Атмосфера у домі змінюється. Естер починає долучатись до таємниць родини Ферніваллів. Вона випадково бачить портрети молодих, привабливих сестер Ферніваллів – молодшої Грейс та старшої Мод, портрет якої захований і повернений до стіни. Естер тривожить звучання органу, особливо у нічний час. І коли вона задає запитання своїм друзям, вони відмовчуються. Потім лякаючі події починають наростати, як сніговий ком. Одного разу після відвідування церковної служби Естер, повернувшись до будинку, знайде Розамонд по слідам, які вона залишила на снігу. Дівчинка одужає і розкаже, що побачила за вікном маленьку дитину і вийшла,

щоб зігріти її. Естер буде відчувати сумніви щодо слів Розамонд, але відпускати її від себе більше не буде. Несподівано у передріздвяний вечір Естер розгледить у вікно дівчинку, яка буде просити про допомогу. Нарешті Естер дізнається про страждання сестер Ферніваллів та їх нещасливу долю: Мод і Грейс у минулому випало стати суперницями у коханні. Молодша зрадить сестру, через неї Мод і її маленька дочка загинуть. Лорд не переживе нещастя, рід Ферніваллів спіткає череда смертей, і наслідувати сім'ю залишиться лише Розамонд.

Трагедія Ферніваллів завершиться страшними, неймовірним подіями: у перший день нового року знову зазвучить орган, у східному крилі дома почуються голоси, крики, запалає вогонь у каміні, світ прол'ється у залі, двері розкриються, всі побачать картину злочину: лорд Фернівалл безжалісно обрушить ненависть на дочку та її дитину. Грейс Фернівалл не зможе винести побачене і піде з життя [3].

Сюжет новели побудовано кумулятивно, одні події «нанизуються» на інші, створюючи ефект рукопису, що постійно розгортається. Художній простір у новелі «Розповідь старої няньки» відтворюється як за допомогою звичних географічних реалій (згадуються такі міста, як Карлайл, Манчестер, селище Дейл, Нортумберлендське графство, а також Кемберлендські гори), так і літературно-умовних, де обігруються хронотопи рідного, чужого, таємничого домів. Важливою прикметою просторової організації новели є прискіпливо виписаний лабіринт внутрішнього устрою маєтку Ферніваллів, де знаковою рисою просторового поділу є ідея межі, яка передається через символи вікон, дверей, закритих чи відкритих. Також неможливо не згадати про просторову перспективу художнього світу новели: дім Ферніваллів стоїть у підніжжі пагорбів і гір, на які підіймаються герої чи спускаються з них. Біля кущів гостролиста, символу Різдва, знаходять Розамонд, а в минулому Мод та її дочку.

Гаскелл уважно ставиться до прийомів, що передають плин часу. Автор новели точно фіксує вік персонажів: вісімнадцять років виповнюється Естер, коли вона потрапляє до Нортумберленда. Міс Фернівалл досить довго живе на світі, їй уже вісімдесят, а Розамонд – лише чотири-п'ять років. Але більш за все Гаскелл цікавиться символікою календарного часу, ритмів осені, зими, Різдва, народження нового року. Вона також фіксує моменти переходу дня в ніч і, навпаки, ночі в день.

Взагалі у творі всі важливі події відбуваються по закінченні якогось відрізка часу. Поїздка Естер та Розамонд до Нортумберленду припадають на кі-

нець тижня, неділю, після полудня, тобто ближче до вечора, коли починають відбуватися дивні речі. Такі часові рамки, вибрані автором, можуть бути своєрідним психологічним прийомом. Людині властиво розуміти кінець дня, місяця, року як закінчення труднощів і початок чогось нового та світлого. Естер та Розамонд не тільки побачать завершення трагічної історії непорозумінь у родині Ферніваллів, а й започаткують іншу – нову, гармонійну, де є місце любові і добру.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Васильева, Эльмира. Готические конвенции и воспитательная интенция в «Рассказе старой няньки» Э. Гаскелл. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика, №2, 2015.
2. Гаскелл, Элизабет. *Рассказ старой няньки*. <http://www.rulit.me/books/rasskaz-staroj-nyanki-read-198805-1.html>
3. Gaskell, Elizabeth. *The Old Nurse's Story*. <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605581h.html>
4. Ludlow, Elizabeth. Styler, Rebecca. Elizabeth Gaskell and the Short Story. *Gaskell Journal*, 29, 2015.

О. С. Козлігіна, В. А. Лебедева

ТЕМАТИКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА ПОЕЗІЙ ЯН ЛЯНЯ НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ШІСТНАДЦЯТИРЯДКОВІ ВІРШІ»

Ян Лянь є одним із найбільш визнаних китайських поетів нашого часу, протягом декількох років розглядався як один з найвірогідніших китайських кандидатів на Нобелівську премію з літератури. Тож не може не видаватися дивним, чому й досі творчість Ян Ляня є так мало дослідженою у західному літературознавстві і особливо у літературознавстві українському. Детальне дослідження творчості цього поета дасть змогу краще зрозуміти загальні тенденції розвитку китайської літератури кінця XX ст., а також ознайомить літературну спільноту із доробком видатного китайського митця, що поєднав у своїй творчості західні та східні традиції віршування.

Мета нашого дослідження полягає в тому, щоб здійснити аналіз проблем і тем, що розглянув автор у своїй збірці поезій «Шістнадцятирядкові вірші» («十六行诗»). Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- 1) оскільки Ян Лянь є одним із найвидатніших представників течії «туманної

поезії» та поезії «пошуку коріння» у китайській літературі, перш за все необхідно з'ясувати причини виникнення цієї течії а також загальні найхарактерніші теми та проблеми, що їх розглядали «туманні поети»; 2) на прикладі віршів збірки «Шістнадцятирядкові вірші» дослідити проблемно-тематичні особливості поезії Ян Ляня. Об'єктом дослідження є збірка поезій Ян Ляня «Шістнадцятирядкові вірші». Предметом дослідження є проблемно-тематичне різноманіття поезій збірки «Шістнадцятирядкові вірші» в контексті китайської «туманної поезії» та поезії «пошуку коріння».

Для досягнення мети дослідження перш за все хотіли б дати визначення таким явищам китайської літератури, як «туманна поезія» та поезія «пошуку коріння», а також звернути увагу на історико-культурні передумови їх появи. Обидва ці явища виникли під впливом багатьох чинників. Одним з перших майже всі дослідники називають смерть Мао Дзедуну у 1976 р., і відповідно, кінець «Культурної революції» (无产阶级文化大革命). Як бунт проти літератури соціалістичного реалізму, «туманна поезія», а також поезія «пошуку коріння» стали справжнім відкриттям для китайської літератури кінця 70-х та 80-х років ХХ ст.

Більшість дослідників вважає, що на формування «туманної поезії» значно вплинула література Західного модернізму. «Відповідною формою став вільний вірш із запозиченими на Заході, а пізніше – характерними рисами китайської поезії ХХ ст.: принципом поділу віршів на рядки, відсутністю рими, довільною кількістю ієрогліфів у рядку та строфічною побудовою» [4, 186]. Іншою характерною особливістю творів «туманної поезії» стало загострення уваги поетів до долі окремої людини. Нову поезію цікавлять людина і природа як філософські категорії, їх співіснування та взаємодія [3, 241], що до певної міри стало реакцією на довготривале придушення особистості, зневагу до художньої сторони поезії, знеособлення героя, автора, читача, на твори-трафарети попередніх років [4, 187]. Показовим став також і занепадницький дух віршів, депресивний настрій творів, що пояснюється розчаруванням поетів у сучасному їм світі та втратою віри у майбутнє. «Візитною картою» «туманних поетів» стала містична символічність, «подвійність» та багатозначність їхніх творів. До певної міри це було зумовлено тим, що під час зародження течії домінуючим стилем у мистецтві Китаю залишався соціалістичний реалізм, а отже говорити прямо про свої думки та почуття поети не могли. Не є дивним, що «туманна по-

езія» викликала доволі багато негативної критики на свою адресу, особливо серед поетів старшого покоління, і перш за все – через яскраво виражений індивідуалістичний та занепадницький дух віршів.

Поезія «пошуку коріння», у свою чергу, теж сформувалася в першій половині 80-х років ХХ ст. як інша форма відповіді на страхіття «культурної революції». Представники цієї течії, розуміючи, в якому полоні невігластва та незнання опинилося китайське суспільство, виступили з ініціативою «пошуку культурного коріння», аби «віднайти життєвий базис нації в глибині національної культури» [5, 134-135]. Відправною точкою, вихідним структурним компонентом стає національний міф, точніше, переосмислення класичних китайських міфів. Поетика напряму сформувалася головним чином під впливом творів «магічного реалізму», що були перекладені на китайську та стали доступними для широкого загалу, особливе враження на формування школи справив твір Г. Маркеса «Сто років самотності».

Більшість дослідників творчості Ян Ляня (як, наприклад, О. Тугулова, Е. Морін, К. Бруно) характеризують його як представника обох течій. У процесі дослідження ми проаналізували такі твори збірки «Шістнадцятирядкові вірші», як «Лондон» (伦敦), «Ніч у вежі» (塔中的一夜), «Династія Мін» (明代) та «Храм Лунхуа» (龙华寺).

«Лондон» (伦敦) та «Ніч у вежі» (塔中的一夜) є яскравими зразками «туманної поезії». Провідними для обох віршів є мотиви самотності, темноти та безвиході. Так, через увесь вірш «Лондон» червоною лінією проходить мотив смерті, що знаходить вираження у образах мерців (死者), похорон (送葬队伍), самої смерті (死亡), цвинтарю (墓地). Твір побудовано на метафорах і антитезах, що створюють гротескно-трагічне враження від прочитання. Такими антитезами є весна (春) – світла, радісна пора року, символ нового життя, що «прийняла переповнену зелень мерців» (接受了死者四溢的绿), образ квітів (鲜花) протиставляється чорним похоронним процесіям (黑的送葬队伍). У тексті часто використовуються образи, традиційні для Британії, однак завжди – із негативним забарвленням. Такими образами є класичні «червоні телефонні будки під дощем» (雨中红色的电话亭), червоно-коричнева піна пива (啤酒的棕色泡沫), обкладинка з овчини (羊皮封面), що ніби застигає авторові вікно.

«Тар-а-а-а» – вірш опору, вірш-виклик середовищу, подібно до «Відповіді» Бей Дао. Як і вірш «Лондон», «Ніч у вежі» починається з антитези між тьмою та світлом – одним із найхарактерніших мотивів «туманної поезії». Ця ніч (夜), ця темрява (黑暗) для більшості «туманних поетів» зазвичай уособлювала часи «культурної революції» та останні роки правління Мао, свідками яких були самі поети. Такий режим і така політика були всім знайомими, звичними, тож не дивно, що тьма стала тим, що шукали сучасники поетів. Вона «все ще потрібна» (才是必须的) для людей, аби вони усвідомлювали, що так продувжуватися не може, і завдяки змінам, що стали відбуватися у державі, в них з'явилася надія знайти «світло» – його «промені», «ліхтар» чи «вікно» (窗户). Іншим мотивом твору є час, що не рухається. Він стоїть, бо нічого не змінювалося у Китаї за роки «похмурого десятиріччя», принаймні, на краще. Це передається через образ «іржавої голки сонячного годинника» (日晷生锈的针) та твердження, що «часу не має» (没有时间). Спільними образами, що зустрічаються і у вірші «Лондон», і у «Ночі у вежі», є, окрім «чорної ночі», образи птаха (鸟) та божевілья (疯狂).

У творі «Династія Мін» (明代) образи «туманної поезії» органічно поєднані із образами «літератури пошуку коріння». Провідний мотив вірша – близькість часів «світлої династії Мін» до реалій Китаю періоду «культурної революції». Минуле, ніби «там», «за мостом» (桥那边就是过去), проте насправді «той бік мосту коло нас» (桥那边在我们这边), «привиди посиляють сучасне знання» (鬼魂派出现在的知识). Династія Мін дійсно правила Китаєм три століття – із середини XIV ст. по середину XVII ст. За свідченням М. Кравцової, вона вже в перші десятиліття свого існування спромоглася стабілізувати внутрішньополітичну та економічну ситуацію у країні й відновити колишній міжнародний авторитет Китаю [1, 79]. Однак наприкінці правління «світлої» династії ускладнилися відносини між Китаєм та країнами Заходу, у 20-х рр. XVII ст. починалися війни та повстання проти влади Мінів [2, 88]. Це призвело до того, що останній імператор династії Чунчжень наклав на себе руки, повісившись на дереві в імператорському саду, а влада над Китаєм кінець кінцем дісталася манчжурам. Як і для останнього імператора Чунчжєня, свідка занепаду деколи великої держави, смерть для багатьох митців маоїстського Китаю стала способом вирішення проблеми, подолання страхіття реального, сучасного

життя, а «на кожному розі вулиці самотньо висить імператор» (每个街角上孤零零悬挂着皇帝) – той, хто не зміг пристосуватися. Однак «дурна династія» все-таки «заспокоїлася» – часи правління Мао закінчилися, і настає пробудження. Цікавою є антитеза автора «明代在暗处» – фактично, «світла династія в темряві». У цій поезії, як і у «Лондоні» та «Ночі у вежі» наявні образи сталості та часу – «без руху» (不动), «ліхтар освітлює бродіння часу на годиннику» (路灯 照见时间蹒入钟表).

Таким чином, основні проблеми, що їх порушував автор, співвідносяться із загальною проблематикою «туманної поезії» та літератури «пошуку коріння». Це – відображення безрадсної дійсності пост-маоїстського Китаю, використання неясних, розмитих символів та образів, акцент на людині як на окремій індивідуальності, звернення до філософії абсурду та до класичних історичних та міфологічних образів як засобу зображення сучасного суспільства.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Кравцова, Марія. История культуры Китая. СПб.: ЛАНЬ, 1997.
2. Малявин Владимир. Китайская цивилизация. СПб.: Астрель, 2001.
3. Серебряков, Евгений, Родионов, Алексей, Родионова, Оксана. «Литература 1946 – 2004 гг.» Справочник по истории литературы Китая. – М.: АСТ, 2005.
4. Тугулова, Ольга. «Китайская поэзия 1980-1990-х годов: смена художественных парадигм.» Вестник Бурятского национального университета, № 8, 2009.
5. Циренова, Ольга. «Современная китайская поэзия (1980-е гг. – начало XXI в.)» Автореф. дис. канд. филолог. наук. М.: МГУ, 2006.
<http://www.dissercat.com/content/sovremennaya-kitaiskaya-poeziya-1980-e-gody-nachalo-xxi-veka>

А.А. Копытько, О.А. Воеводина

СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО «БАБОЧКА В ГОСПИТАЛЬНОМ САДУ»

Стихотворение «Бабочка в госпитальном саду» было написано в 1945. В декабре 1943 года поэт был ранен разрывной пулей в ногу. В фронтовых условиях, практически без наркоза, он пережил семь сложнейших операций, после чего врачам удалось остановить тяжелейшую форму гангрены и спасти жизнь

Арсению Тарковскому, но для этого им пришлось ампутировать ему левую ногу. Бабочка, которая залетела в сад военного госпиталя, для раненых и страдающих людей кажется чудом, сказкой, цветным сном. Но для героя это не просто чудо и сон, не просто украшение природного мира, для него это символ – символ скоротечности жизни, ведь бабочки живут меньше года, а некоторые из них всего несколько дней или даже часов.

Символ бабочки в мировой культуре многозначен. Римляне считали, что бабочки способны предотвращать войну, и что каждая бабочка – это душа умершего человека. У японцев – это символ женщины, у греков – символ бессмертия души. В христианской традиции стадии развития бабочки олицетворяют жизнь (яркая гусеница), смерть (темная куколка) и возрождение (свободный полет души) [2, 35]. В поэзии Арсения Тарковского образ бабочки встречается не раз. Поэт сравнивает бабочку с человеческой смертью, то с душой, предсказывающей смерть или душой умершего («Я прощаюсь со всем, чемкогда-то я был...», «Телец, Орион, Большой пес», «Сколько листвы намело», «Мотылек», «Бабочки хохочут как безумные...» и др.).

Заглавие как сильная позиция текста обращает на себя внимание, тем более, когда это касается лирического стихотворения, где заглавие не обязательно. Поэт намеренно выносит в заголовок не только бабочку как объект, но и локус, тем самым расширяя сферу лирического повествования. Многозначный образ бабочки, прочитываемый поэтом как символ, наполняется новыми смыслами, когда речь идет о конкретном месте, связанном с конкретным временем.

В стихотворении Тарковского мотылек материально двойственен: *Из тени в свет перелетая, / Она сама и тень и свет, / Где родилась она такая, / Почти лишенная примет?* [3, 132].

Бабочка не только может быть между двумя мирами: между миром света и миром тени, но она сама является соединением этих двух миров. Поэт не встречал таких бабочек на родине, и он делает вывод, что она прилетела с Востока: *Где родилась она такая, / Почти лишенная примет? / Она летает, приседая, / Она, должно быть, из Китая, / Здесь на нее похожих нет...* [3, 132]. Для китайцев бабочка – это символ бессмертия. В поэзии Тарковского тема бессмертия души является одной из ведущих тем («Я так давно родился...», «Зеленые рощи, зеленые рощи...», «Я учился траве, раскрывая тетрадь...», «Дерево Жанны», «Могила поэта», «Посредине мира» и др.)

В произведении бабочка фантомна, она причудливое явление. Крылатое существо соединяет два пласта времени: прошлое и настоящее:

Здесь на нее похожих нет, /Она из тех забытых лет, /Где капля малая лазори / Как море синее во взоре... [3, 133].

В следующем катрене бабочка наделяется антропоморфными чертами, теперь она не объект, а субъект действия: *Она клянется: навсегда! - /Не держит слова никогда, /Она едва до двух считает, /Не понимает ничего, /Из целой азбуки читает /Две гласных буквы - А и О* [3, 133]. Поэт наделяет ее чертами нелогичности, легкомысленности, воздушного отношения к жизни, легкости.

Бабочка выносится в заглавие стихотворения, а в самом тексте появляется только в третьей части. Автор наделяет ее именем собственным, но не называет его. Этим он подчеркивает, что бабочка лишена имени, она не подвластна жесткой конвенции, ее имя невозможно выразить «земными» словами [2, 37]. Однако ее имя представлено как предмет образности – рисунок: *А имя бабочки - рисунок, /Нельзя произнести его...* [3, 133]. Считается, что у каждого вида бабочек особый узор. Но существует мнение, что даже внутри вида у каждой бабочки свой неповторимый рисунок. Он может отличаться всего лишь одним завитком; найти различия неподвластно человеческому зрению. Именно это и делает каждую бабочку уникальной, как и человека делает уникальным его имя. Человек, взглянув на нее, видит в ней отражение того, что ему дорого и наиболее значимо. Он ищет в ней отражение своего настроения, своего отношения к жизни. Бабочка – зеркало, отражающее жизнь. В следующих строках поэт использует метафорическое сравнение: *И для чего ей быть в покое? /Она как зеркальце простое* [3, 133].

Бабочка становится для героя символом, соединяющим различные времена и пространства. И он не просто обращается к бабочке, а приближает ее к себе, связывает себя с ней, подчиняется ей, просит не улетать: *Пожалуйста, не улетай, /О госпожа моя, в Китай! Не надо, не ищи Китая, /Из тени в свет перелетая* [31, с. 133]. Лишь в последних строках символ раскрывает культурный общечеловеческий аспект: бабочка – это душа: *Душа, зачем тебе Китай? /О госпожа моя цветная, /Пожалуйста, не улетай!* [3, 133].

Первая и последняя строка в этой части стихотворения повторяются, что звучит уже не просто как просьба, а как мольба. Арсений Тарковский рассказывал о том, что, находясь в госпитале, пережил клиническую смерть. Во время операции душа «выветрилась как лампочка, взлетела над телом и потом, со

страшной неохотой, вернулась и ввинтилась обратно» [2]. Бабочка, о которой пишет поэт, стала напоминанием о пережитом. Этот же сюжет аллегорически представлен в стихотворении «Полевой госпиталь»: *Стол повернули к свету. /Я лежал Вниз головой, как мясо на весах, /Душа моя на нитке колотилась, /И видел я себя со стороны...* [3, 287].

Заглавие «Бабочка в госпитальном саду» сообщает читателю о топосе, т.е. пространстве, в котором происходят события. Пространство отображено лишь в названии стихотворения, но обращаясь к биографическим данным из жизни Арсения Тарковского мы реконструируем его. Однако не эта часть заглавия является главной. Госпитальный сад – это рема, которая раскрывает место действия и подчеркивает документальность изложенных событий. Смысл основного текста передает и пространство, и объект действия – бабочка. Через одну ситуацию, вынесенную в заглавие – бабочка, залетевшая в госпитальный сад – автор передает весь ситуативный ряд основного текста, размышления, эмоции, чувства. Именно бабочка раскрывает тему произведения, но как образ-символ, обычная ситуация и созерцание порхающей бабочки наполняются символическим содержанием. Заглавие призвано привлечь внимание читателя к ключевому сюжету стихотворения, но только в контексте произведения раскрывается символика заглавного образа. Написанное в 1945 году стихотворение, в котором нет явных примет войны (кроме места действия – сад госпиталя), отсылает читателя в тот мир чувств, который испытывает выживший солдат. Раненый, на грани жизни и смерти, он возвращается к жизни. И видит эту жизнь в самых неожиданных проявлениях. Он цепляется за эту жизнь и радуется ей.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Быков, Дмитрий. Арсений Тарковский. Я беженец, я никому не нужен. Москва: Прямая речь, 2013
2. Монгуш, Андрей. *Модификация образа бабочки в русской лирике*. Тверь: ФГБОУ ВПО, 2015. http://tuvsu.ru/upload/osnovnoy/VKR/OFO/FF/05030165_Russkiy_ya_i_liter/Mongush_A_A
3. Озерская-Тарковская, Татьяна. Собрание сочинений. Стихотворения Арсения Тарковского в 4 т. Москва: Художественная литература, 1991, 133 стр.
4. Резниченко, Наум. От земли до высокой звезды. Киев: Нежин, 2014

СВОЄРІДНІСТЬ РОЗКРИТТЯ МОТИВУ УРБАНІЗАЦІЇ СВІТУ ЧЕРЕЗ ОПОЗИЦІЮ «МІСТО-СЕЛО» У ТВОРЧОСТІ Б. ХАРЧУКА

Тема села є визначальною у творчості Б. Харчука. На перший погляд здається, що в епоху бурхливого індустріального розвитку, який визначав нові якості людського буття, з традиційною сільською темою письменники дещо запізнилися. Але, на думку багатьох тогочасних митців, науково-технічний прогрес поставив під загрозу не тільки формування народної свідомості й самосвідомості, а й фізичне життя українського народу, тому не випадково у своїй творчості Б. Харчук, як і багато інших письменників, повертається до ідеї родової людини з патріархальною свідомістю як найбільш стійкої форми духовного виживання народу.

За тематикою та зображуваням середовищем романи Б. Харчука належать до соціально-побутового різновиду цього жанру з елементами психологічного та історичного романів. Фабульний стрижень романів прозаїка складають епохальні події української історії від початку до середини ХХ ст., що значною мірою визначили внутрішній світ української людини. За оповідною стратегією кожен роман Б. Харчука є розлогою оповіддю, насиченою деталями як побутового, так і психологічного характеру.

Слід зауважити, що спільною для всіх романів Б. Харчука є домінуюча спрямованість на мотивацію зображення однаковим для багатьох героїв бажанням утекти від жажливих злиднів, здобути матеріальний добробут як обов'язкову умову щастя, що зумовлює в кожного з них вибір власного шляху досягнення мети у вирі глобальних суспільних перетворень.

В романах Б. Харчука вагомим звучанням набуває мотив урбанізації світу, що реалізується через традиційну для української літератури опозицію «місто – село». Тема протистояння міста і села розкривається через зображення урбанізації світу у багатьох творах прозаїка. Борис Харчук зауважував на неприродності важкої фізичної праці для людини взагалі й жінки зокрема, зміни суспільних цінностей, втрати первинності родових зв'язків, штучності людських стосунків. У своїх творах письменник переконує, що прогресивність міста – у його значенні для професійного росту молоді, що не перекривається

негативною роллю руйнівника моральних цінностей та споконвічних родових традицій.

У романі Б. Харчука „Волинь” образ міста виступає площею історичних змін і зрушень. Звідси, з цієї географічно-просторової точки до далеких сіл та хуторів котиться хвиля революційного протистояння, арештів та покарань.

Н. Фрай, здійснюючи архетипний аналіз міфів, зазначає, що міста чужі пасторальному та сільському духові й належать до неорганічного світу, такого, як пустиня, каменюка і спустошена земля: „Сюди належать зруйновані міста і жаклива ніч; великі руїни гордості, від вежі Вавеля до величних витворів Озимандіаса. Сюди належать також образи розбещеного світу: машини тортур, воєнна зброя, панцир, а також образи мертвого механізму, який є неприродним та нелюдським, оскільки не одухотворює природу [2, 158]”. Отже, не випадково місто в тетралогії Б. Харчука „Волинь” – це насамперед тюремні мури, де проводяться жакливі допити, де за гроші купують волю або життя людини, адже воно нічого не варте, бо найменший папірець важить більше, ніж людська душа, про що відверто цинічно заявлено одним із епізодичних персонажів-поліцаїв: „Я звик розмовляти не з людьми, а з документами – актами, протоколами. Моє шанування, – начальник зняв окуляри з носа [3, 203]”. Внутрішня атмосфера міста, його відчуженість від світу передана через опис природи, де домінують образи холоду, самотності, містичного жаху („Ніч водила місяця над містом, а зорі ховала. Будинки, ніби позамерзли, стояли купками і грілися ліхтарями”; „Тлухе вночі поле, та не так лячно на ньому, як у місті. Тісні провулки видаються ще тіснішими. Без свігла. Старі будинки сірими потворами спираються один на одного, неначе хочуть упасти і розсипатися, заваливши вузькі вулиці [3, 325]”).

Місто в тетралогії „Волинь” стає місцем зіткнення сил – старої влади (польського свавілля) та революційного пролетаріату: „Вулиця набагнетилась перед демонстрантами [3, 313]”; „Площа з чотирьох боків зачервоніла знаменами, які зацвіли, мов на полі мак <...> сіяли листівки, які білими голубами здіймалися вгору<...> Колони демонстрантів рвонулися на площу, затопили її людською повинню [3, 314]”. Двобій залишає по собі гнітючу картину: зло і підступність перемагають. Негативну енергетику, біль, розпач та гнів розносять селяни по селах, а місцеві мешканці залишаються жити далі з почуттям несправедливості в світі, байдужості та злоби. Хвиля помсти влади – „подих історії” надоганяє селян по селах. Авторська позиція позначена гіркою іронією: місто

знушається з людини, „скрегоче під ногами, сміючись, брук, кепкують чорні стіни з балконами. Каміння глузує з людини [3, 325]”. Отже, уже в першому романі „Волинь” письменник змальовує місто як носія зла, силу, що здатна позбавляти життя.

Якщо в романі „Волинь” образ міста концептуально пов’язаний із фізичним знищенням людей під час глобальних історичних зрушень, то в романі „Межі і безмежжя” Б. Харчук художньо поглиблює опозицію „село-місто”, де останнє стає причиною загибелі села. Письменник наголошує на мотиві урбанізації душ у мирний час, коли духовно гинуть десятки-сотні родів, залишаються без молоді (без майбутнього!) цілі села. Він розумів, що в епоху надшвидких темпів росту виробництва, матеріального зубожіння, соціального старіння та відсутності умов для працевлаштування на селі реальність роду в селі – це матері-одиначки, діти, які ростуть у безбатьківстві, діти, що віддають батьків до будинків перестарків. Рід, основа основ, всихає.

Увага Б. Харчука не випадково зосереджена на образі людини міста та ситуаціях, що дають можливість їй залишитися собою або ж призводять до втрати людського. Образ міста за концепцією автора вимальовується поодинокими штрихами, акцентуючи не стільки зовнішній вигляд міста, скільки його психологічний вплив на молодь, котра прибуває туди в пошуках роботи та навчання. Так, героїня роману „Межі і безмежжя” Таїска, перебуваючи в райцентрі (вчилася в кулінарній школі, працювала в чайній, побачила світ та перейняла звички мешканців міста), кардинально змінилася, стала цинічною. Такі внутрішні зміни позначилися і на її зовнішності: „<...> поводи́ла себе незалежно і зверхньо <...> Зовнішньо виглядала старшою і дорослішою, ніж Марта. Підтримана під хлопця, з пофарбованими темно-каштановими кісьми, з підведеними помадою губами <...> Таїска не хотіла знати жодної сентиментальності, яку зовнішньо так зберігають сільські дівчата [5, 431]”.

Образ міста репрезентований у багатьох творах („Межі і безмежжя”, „Кривняки”) специфічно: спочатку воно постає осередком освіченості, інтелігентності (як, наприклад, у творах І. Нечуя-Левицького „Хмари”, „Над чорним морем”, В. Підмогильного „Місто”), просторовою точкою, у якій зосередилися навчальні заклади, де сходяться життєві дороги молоді з багатьох сіл, тому, на перший погляд, видається, що образ міста відіграє позитивну роль. Для деяких героїнь Б. Харчука місто навіть стає схованкою від злих язиків односельців, аби ті не називали їхніх дітей байстрюками. Проте така його роль лише зовні. На-

буваючи функцій магніту для молоді, місто стає тією силою, що зумовлює вимирання села. У творах показано масовий виїзд молоді з села. Отримавши освіту, молоді люди не повертається до села (Дмитро та Рая Турії („Кревняки”; Таїска, „Межі і безмежжя”). Місто зустрічає прибульців із сіл гуртожитками, робочими майстернями та цехами: скрізь потрібні робочі руки і найголовніше – тут видають заробітну плату, а отже, є можливість пристойно одягатися, харчуватися, цікаво проводити дозвілля. Свобода міста приманює кожного, хто хоч раз зіткнувся з ним: „Хлопці не вертаються з армії в село. Вертаються танкісти. Вони відразу переучуються на шоферів. А інші – на Донбас, на Львівсько-Волинський басейн [5, 432]”.

Одночасно, на думку митця, у свідомості колишніх селян відбувається спотворення самого поняття свободи, яка стає синонімом свавілля та всездозволеності, що вбиває родовий критерій добра й людяності – совість. Душа селянина деградує, доля нівечиться, поведінка та зовнішність змінюються, любов до оточення заступається байдужістю або грубістю, що засвідчено долею однієї з епізодичних героїнь роману „Межі і безмежжя”: „Виведена із села, відлучена від нього, Варка не могла стати міщанкою. В ній поєднувалося грубе мужицтво із містечковим свавіллям [5, 458]”. Відтворюючи долі своїх героїв, письменник підкреслює, що людина, покинувши село, перестає бути частиною природного світу, але не завжди, на жаль, стає гармонійного складового нового, світу міста. Під дією законів міста така загублена душа приречена на моральну деградацію та пристосуванство. Тобто прогресивно розвинене місто, що стає майданом для професійного росту молоді, водночас представлене уособленням зла – руйнівником моральних цінностей та споконвічних родових традицій (в повістях „Невловиме літо”, „Онук”, „Коляда”, „Світова верба”).

Подібне трактування образу міста характерне для романів Е. Золя „Завоювання Пласана”, „Жерміналь”, Панаса Мирного „Повія”, В. Підмогильного „Місто”. Л. Толстого „Воскресіння”, оповідань М. Івченка („Місто вмерло”, „Тіні нетлінні”, „Порваною дорогою”), М. Черемшини („Село потерпає”, „Село вигибає”), етюду Г. Михайличенка „Місто” та ін., де місто постає втіленням відчуженості, аморальності, космополітичної всеїдності, а тому вороже селу. Так, у романі В. Підмогильного „Місто” бездуховність жителів міста виражена опосередковано через його сприйняття Степаном Радченком, який бачить останнє як величезні нутрощі символічного звіра.

У творах Б.Харчука з мотивом негативного впливу міста на село тісно пов'язані мотиви зміни суспільних цінностей (переорієнтування суспільства на матеріальне, а не на духовне), втрати первинності родових зв'язків, природності потреб та поведінки, які спричиняють штучність людських стосунків, емоцій, руйнування родинного зв'язку, що призводить до втрати зв'язку молоді з землею, руйнує долі окремих людей. Місто, яке атмосферою штучності та матеріального комфорту поглинає духовно незрілих або розчарованих представників селянства, поступово призводить село до вимирання. Свідченням цього є, наприклад, повість „Невловиме літо”, де руйнівний вплив міста стосується родинних зв'язків, а саме місто порівнюється зі сценою, театром. Атмосфера штучності й чогось несправжнього, театрального огортає кожного, хто потрапляє до міського помешкання Степур. Так, Максим почуває себе в цій квартирі, „наче в надмодерному театрі, де сцена поділена благодійними лаштунками на коридор, вітальню, спальню, бабину кімнату, кухню, ванну. Триває вистава без антракту й коли всі сплять <...> часи й епохи, країни й народи, боги і люди діють у цій виставі. (І я). А от назву їй не придумаєш. А може, це тільки генеральна репетиція? (Вистава деінде чи колись ще буде? Ніч. Завіса. Ранок. Завіса підіймається. Вігчим – на роботу. Мати – теж... Хто далі підіймає й опускає завісу? [4, 255]”. Розглядаючи мотив руйнування роду на прикладі однієї родини в повісті „Невловиме літо”, Б. Харчук стверджує, що в цьому полягає і трагедія міста. Збайдужіння, втрата широти стосунків у родині, на думку письменника, викликані впливом атмосфери та законів міста: люди, відриваючись від землі, втрачають любов до неї і родову пам'ять, добро донедавна відкритих сердець перероджується в розрахунки та штучність, коли цінуються не духовні якості, а рівень достатку. З часом усвідомлення міських мешканців себе як більш культурних стає переконанням, переростає в пихатість, породжує цинізм, призводить до зречення роду й родового безпам'ятства. Головному героєві Максиму, який приїхав із села до матері та вігчима, затісно в замкненому, відмежованому від природного світу приміщенні – квартирі. У світі чужої родини є суворі правила, які видаються хлопцеві жорстокими – вони закріплюють турботи про матеріальне, а не про духовне. У родині не діє закон доцільності, який єднає часточки Всесвіту, сонце і землю, людину і землю, сонце і людину. Символічною є і штучно створена картина сільського світу: „А за склом у буфеті сервізи <...>. Там, за склом, дрібнички – скляний журавлик (треба, звичайно, здогадатися, що це журавлик, по довгому дзьобові), солом'яні дід і баба, дерев'яне відерце <...>”

А дід з бабою і відерце – екзотика з соломи і дерева [4, 240]”. Своєрідне „село” містить підтекст: у ньому відчувається гірка авторська іронія: колись і для цієї родини найріднішим куточком світу було село з його простими реаліями – живим журавлем, дідами і бабами, криницями та відрами, а тепер для мешканців квартири колишній світ умер, і від нього, забутого і мертвого, відгородилися склом.

Тож, образ міста у прозі Б. Харчука відтворений у системі опозицій “село-місто”. Автор стверджує, що трагедія міста полягає в збайдужінні, втраті ширості стосунків у родині, що викликані, думку письменника, впливом атмосфери та законів міста: люди, відриваючись від землі, втрачають любов до неї і родову пам’ять, добро донедавна відкритих сердець перероджується в розрахунки та штучність, коли цінуються не духовні якості, а рівень достатку. З часом усвідомлення міських мешканців себе як більш культурних стає переконанням, переростає в пихатість, породжує цинізм, призводить до зречення роду й родового безпам’ятства. Отже, домінантою у творах Б. Харчука виступає тема роду, в осмисленні якої письменник розгортає мотиви руйнування роду як наслідок деградації українського селянина через українську бездержавність, колективізацію та урбанізацію, що в свою чергу надає звучання мотиву руйнування роду як проблеми буття національної цілісності.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Полякова С. Стильові домінанти оповіді в романістиці Бориса Харчука / С. Полякова. – Видавництво ВАТ «Кіровоградське видавництво» корпоративне підприємство ДАК «Укрвидавполіграфія», 2010. – 210 с.
2. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Н. Фрай // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 2001. – С.119–137.
3. Харчук Б. Волинь: Роман. Кн. 1-2. – К.: Дніпро, 1988. – 567 с.
4. Харчук Б. Невловиме літо / Б. Харчук. – К.: Рад. письм., 1981. – 343с.
5. Харчук Б. Твори: в 4 т. / Б. Харчук – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1: Майдан; Межі і безмежжя: романи. – 539 с.

А.С. Курдиманенко

КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЄВА ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ТА РОЛЬ ПОРТРЕТНОГО ОПИСУ

Вивчення сучасних доробок у галузі філології підтверджує, що портретний опис не полишає наукових розвідок. Саме мовним художнім засобам опи-

су рис і характерів персонажів присвячена низка наукових робіт (Бабенко Л. Г., Барахов В. С., Кухаренко В. А., Лотоцька К. Я.), проте проблема вивчення портретного опису залишається дискусійною. У нашій статті ми спробуємо проаналізувати портретний опис як різновид композиційно-мовленнєвої форми.

Провідну роль у формуванні концепції твору відіграють авторські оцінки тих об'єктів, явищ і подій, котрі складають його художню дійсність. Оцінний елемент завжди присутній у мові, адже використовуючи та пізнаючи об'єкти навколишньої дійсності, ми виражаємо своє відношення до них та оцінюємо їх. Пізнавальна діяльність поза оцінкою неможлива. Художній твір як продукт пізнавальної діяльності автора обов'язково та повсюдно несе авторське ставлення, тобто оцінку і модальність.

Композиційно-мовленнєві форми отримали висвітлення у працях таких вчених, як В.А. Кухаренко, В.В. Виноградов, К. Лотоцька та інші. Під композиційно-мовленнєвими формами розуміємо «схеми повторних структурних ознак, відділених від конкретних проявів мови, котрі являються однорідними формами словесної композиції і такими, що відображають структуру процесу мислення, типи і способи зв'язку елементів між собою» [5]. Отже, можна зробити проміжний висновок, що композиційно-мовленнєва форма «опис» призначена для характеристики явищ природи, предметів, будівель, міст, обличчя, зовнішності людини тощо. За словами В.А.Кухаренко, до опису традиційно входять портрет та пейзаж – відомості про зовнішні ознаки дійової особи та обстановки дії [3, 136].

Слід зазначити, що українська наукова думка не лишається осторонь питання, що досліджується. Кароліна Лотоцька у своєму навчальному посібнику «Стилістика англійської мови» дає визначення опису в тексті: «Description is a static narrative-compositional form. It supplies the details of the appearance of people and things “populating the book, of the place and the time of action [6, 103]. So description is used to depict nature (landscape), premises (interior), appearance (portrait), and urban scenery (townscape) [4].

В художньому тексті портрет виступає одним із основних засобів індивідуалізації персонажу. Окрім зовнішніх фізичних характеристик персонажу, портрет включає в себе відомості про його зачіску, одяг, манери, аксесуари, тобто про все, що відображає смаки, пристрасті та звички – індивідуальність героя. Портрет, на відміну від пейзажу, визначає і соціальну приналежність пе-

персонажу та входить в темпоральний континуум тексту, оскільки в костюмі знаходить своє відображення і епоха, і пора року, і пора доби.

Зарубіжні науковці взагалі не розмежовують поняття «портрет» та «персонаж», якщо звернемося до Літературної Енциклопедії Меріам-Вебстер, то знаходимо таке визначення: “Character, in literature, a personage in a novel, short story, drama, or poem. The term “character” also denotes the essential qualities and personality traits of a fictional or real individual. The ability to create compelling and believable characters is one of the hallmarks of the literary artist”. Characteristics, in literature, is the presentation of the attitudes and behavior of the imaginary persons in order to make them credible to the author’s audience” [7, 291].

І портрет і пейзаж протягом розвитку літератури зазнали серйозних змін в своєму об’ємі – як в кількісному (протяжність в тексті) та якісному (повнота охоплення ознак), так і в характері включення в текст, в функціях. Дослідники наголошують, що можна відзначити безсумнівну тенденцію до скорочення портретного опису, де замість розвернутої та детальної характеристики, властивій прозі XIX століття, використовуються портретні риси, часто у вигляді характерологічних деталей або авторського коментарю до діалогу або дії. Портретні штрихи розміщуються по всьому тексту і читач не встигає сприйняти їх як статичні елементи, вони «вживляються» у оповідання та створюють динамічну картину змінюваної зовнішності персонажу. Володимир Барахов також відзначає ескізність, фрагментарність [2, 12] деяких портретних описів. Вчений відзначає, що тією чи тією мірою літературному портрету завжди властива деяка незавершеність. Як правило, ці зміни носять нетривалий характер та являються зовнішнім проявом змінюваних емоцій та настрою персонажу. В такому разі ми маємо право говорити про динамічний портрет, котрий, окрім функції характерологічної, виконує і функцію актуалізатора зв’язності тексту, котрий об’єднує його фрагменти в єдине портретне ціле [3, 136].

Відображаючи результати внутрішніх переживань героя, розвернутий портретний опис або портретний штрих включаються до його психологічної кваліфікації, психологізуються. Специфіка опису, тим більш портрету, пов’язана з переліком різноманітних ознак. Тому в ньому переважають іменники з кваліфікуючими їх прикметниками. Портрет завжди номінативний і головне – завжди оцінний. У цій останній властивості портрету та опису взагалі проявляється його роль у системі засобів формування концепту: опис експліцитно несе авторську оцінку та модальність, тобто безпосередньо вказує на розподіл

авторських симпатій/антипатій. Так портрет, окрім індивідуалізуючої, характерологічної функції та функції актуалізації категорії зв'язності, включається і до актуалізації категорій модальності і концептуальності [3, 137].

Ще одна функція, котру набуває портретний опис в тексті – семіотична. Вона розвивається у зв'язку із повтором портретного штриха, виступаючого в ролі характерологічної деталі. Трубка Шерлока Холмса, гетри містера Піквіка, фуражка Остапа Бендера – все це ознаки цих персонажів. У розвитку семіотичної функції цілого портрету велику роль відіграють ілюстратори художніх творів. Завдяки графічному зображенню словесний портрет набуває зорової наочності. Чим більше він виділяється своєю індивідуальністю, тим більш, ймовірно, виконання їх семіотичної функції [3, 137].

Отже, можемо зробити висновок, що опис – це одна із композиційно-мовленнєвих форм, наряду з оповіданням та роздумом. Портрет, як форма опису, важливий засіб вираження індивідуальності персонажу, до якого прибігає письменник, створюючи художній твір.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004.
2. Барахов В. С. Искусство литературного портрета. – М.: Наука, 2006.
3. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». – М.: Просвещение, 1988.
4. Лотоцька К. Стилiстика англiйської мови: Навч. посiбник. – Львiв: Видавничий центр ЛНУ iменi Iвана Франка, 2008.
5. Малышева Л. Р. Особенности портретных описаний в английской реалистичной литературе 19 в. – Вестник ОГУ. – №1. – 2004.
6. Kukhareno V. A. A Book of Practice in Stylistics. – М.: Высшая школа, 1986.
7. Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. – Massachusetts: Merriam-Webster, Incorporated, Publishers, Springfield, 1995.

В.В. Лихненко

СИМВОЛІКА ПРОСТОРОВИХ ОБРАЗІВ В РОМАНІ ФРЕНСІС БЕРНЕТТ «ТАЄМНИЧИЙ САД»

Чеська дослідниця Клара Жилкова (Klára Jílková) у своїй невеликій роботі про знамениті дитячі книги (2006), що належать перу письменників, які стали

класиками англійської літератури, Френсіс Ходжсон Бернетт (Burnett, Frances Eliza Hodgson, 1849-1924) і Філіппі Пірс (Pearce, Ann Philippa, 1920-2006), нагадує, що образ саду є центральним для текстів, адресованих юним читачам [р. 6]. Потрапляють в сад і герої «Аліси в Країні чудес» (1865) Л. Керрола, «Пітера Пена» (1911) Дж. Баррі, «Вінні Пуха» (1926) А. Мілна. Світ літературного саду, підкреслюють критики, зазвичай пронизаний загадками, неодмінно пробуджує уяву, існує в певних межах, в нього важко проникнути, тому що хвіртка, яка веде в сад зазвичай буває замкнена, і це інтригує. Атмосфера саду завжди просякнута чарами і магією.

К. Жилкова стверджує, що концепт саду значно насичений смисловими мотивами-алюзіями. Один з перших образів, який з'являється в свідомості кожного, – це двері, що ведуть з будинку в сад, природний простір, який надзвичайно трансформується зі зміною пори року. Сад не ворожий дому, він йому належить, і тому дитина відчуває себе в безпеці в його межах. Однак, в той же час сад – частина зовнішньої реальності, і за ним можна спостерігати, не розраховуючи на опіку дорослих [4]. Сад притягує дитину, та й не тільки її. Перебувати в саду – означає відчувати близькість до природи, можливість, за словами Доріс Уоллес, відчувати себе вільним, розкутим і одночасно захищеним [6, 144]. Перебування в саду відрізняється від існування всередині, за стінами будинку, де розгортаються події повсякденні і передбачувані. І не тільки гра в саду виявляється чудовою і цікавою, так само цікаво, на думку багатьох, і читати про несподівані пригоди літературних героїв серед розлогих дерев, затишних галявин, строкатих чагарників, влітку наповнених співом птахів, яскравим, мінливим життям мешканців його світлих і тінистих куточків. Топос саду особливий, він не схожий на незвідані стежки безлюдного острова, непрохідні джунглі південних континентів, на урочисті регулярні парки, розбиті навколо королівських палаців, навпаки, він близький дитині і є для неї органічною стихією. К. Жилкова має рацію, коли помічає, що сад поєднаний з темою дитинства і, як правило, є межею пам'яті про нього.

Феміністські критики сприймають сад як жіночий символ, в його образі як би постає сама мати-природа, яка існує в циклі перетворень від народження, здобуття зрілості, потім занепаду, сну-смерті, а потім відродження до життя.

М. Дейвіс вважає, що образ саду як метафори людського життя обігрується Френсіс Ходжсон Бернетт в книзі, яка описує долю Мері Леннокс, десятирічної дівчинки, що потрапила в будинок свого дядька в Йоркширі, містера Арчі-

бальда Крейвена, після того, як пішли з життя її батьки. Мері жила з ними в Індії, була розбещеним дівчам, ні до кого їй не було діла, крім своїх бажань і примх [3, 51]. Однак з часом, після того як Мері виявить потаємну хвіртку в сад, почне доглядати за покинутими рослинами і трояндами, вона зміниться, її душа «відігріється», Мері стане уважною і чуйною.

Перебігу подій в романі передусє експозиція, вона співвіднесена з драматичним епізодом з життя Мері Леннокс, коли її батьки загинули від епідемії страшної хвороби, а дівчинка-підліток, що залишилася сиротою, зробивши морську подорож, опинилася на батьківщині, в Англії. На відміну від Індії, де стоять спекотні дні, клімат Англії виявляється більш здоровим, що повертає сили Мері. Якщо Мері в Індії було самотньо, батьки мало спілкувалися з нею, поглинені власними турботами, то в Англії вона знаходить друзів. Дівчинка не любить довго залишатися в незатишному будинку дядька, постійно втікає в сад, із задоволенням спостерігає, як з кожним днем він стає все кращим.

Історики літератури сприймають «Таємничий сад» ("The Secret Garden", 1911) Бернетт як класику англійської прози для дітей. Адріан Гантер оцінює роман як «одну з святинь дитячої літератури».

Однак роль саду як художнього простору, підказують критики, не зведена лише до фону подій в романі. Будинок, де живуть персонажі, також володіє глибоким смисловим ресурсом в тексті Бернетт і не тільки доповнює, контрастує з топікою саду, але і невіддільний від неї. Уклад життя в будинку в більшій мірі залежить від дорослих героїв, вони встановлюють правила, традиції, норм поведінки для себе і своїх близьких. Розумовий початок домінує у вчинках персонажів, обтяжених відповідальністю, і, як правило, вивіреність, виваженість і розрахунок супроводжують кожен їх крок. Клара Жилкова зауважує, що якщо будинок знаходиться під владою здорового глузду, відмінною рисою мислення героїв, навчених досвідом, то все, що відбувається в саду, пронизане непередбачуваністю, випадковістю, інтуїтивністю рішень, емоцій, і це природно і властиво дитинству [4,19]. Згідно з Ліндою Парсонс, дух будинку, скоріше, втілює міць чоловічого начала, а атмосфера саду насичена жіночої символікою [5, 258]. Хоча зіставлення критика вельми умовно, але ефектно і фабульно обігрується в романі.

Літературознавці сприймають образи саду і дому в книзі Бернетт як просторові антиподи. Якщо будинок асоціюється із згасанням і статичністю, то сад наповнений життям і свободою. У розумінні Крістін Уїлкі, будинок відчуває на

собі руйнівні наслідки обмежень, палючого холоду заборон, похмурої суворості архаїчних ритуалів [6, 79]. Він – втілення станової ієрархії і підпорядкування сильному. Однак незважаючи на те, що сад знаходиться за стінами і обгороджений, все ж в ньому витає дух свободи, неприборканої, рівності і вігальності. Стівен Роксберг солідарний з Крістін Уїлкі, він підтверджує – будинок в романі Бернетт життя як би покинуло, він скоріше нагадує в'язницю-лабіринт з темними, прикрашеними гобеленами кімнатами, де все завмерло, на відміну від саду [5, 258]. Дослідник продовжує: «Якщо будинок позбавляє впевненості в собі, готовності до дії, як би пригнічує, то сад випромінює позитивну енергію і, навіпаки, відроджує до життя» [5, 259].

Бернетт наповнила концепти дому та саду в романі такими символічними відтінками, які змушують згадати про романтичне світовідчуття, яке так рідко розділяє світ природи і цивілізації. Незважаючи на те, що межа між садом і домом важлива, проте, важко відокремити один простір від іншого.

Блідою і виснаженою в зиму Мері Леннокс переступає поріг садиби Міс-селтгейт. Такими ж крихкими і позбавленими сил в ці холодні місяці здаються всі рослини, чагарники, що знаходяться в заповідному саду. Ніхто не доглядав за ним протягом десяти років, також тут ніхто і не чекав повернення Мері з Індії. Якщо сад в минулому все ж був обласканий увагою і любов'ю, то з Мері навряд чи хто був ніжний і уважний. Вона була небажаною дитиною, незграбною дівчинкою з невиразним обличчям, якій соромилася красуня-мати. Коли Мері випадково виявить сад і причепиться до нього, почне віддавати йому своє тепло, чудовий сад змінить її не тільки внутрішньо, але й зовні.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бернетт, Френсис. *Таинственный сад* http://librebook.me/the_secret_garden
2. Burnett F. «The secret garden» / F. H. Burnett. – London : Heinemann, 1911. – 384 p.
3. Davies, Mäire Messenger "A Bit of Earth": Sexuality and the Representation of Childhood in Text and Screen Versions of *The Secret Garden*, "The Velvet Light Trap" Fall 2001.
4. Jílková, Klára Garden in Children's Literature, its representation, role and symbolism in "The Secret Garden" and "Tom's Midnight Garden". Master's Thesis, Prague, 2006. – 70 p.
5. Parsons, Linda T. 'Otherways' into the Garden: Re-Visioning the Feminine in *The Secret Garden*, "Children's Literature in Education, Vol. 33, No. 4 Dec. 2002.

6. Wallace, Doris B. *Secret Gardens and Other Symbols of Gender in Literature, Metaphor and Symbolic Activity*, 3(3), 1988.

Д.Е. Максютенко, Л.М. Ромас

ПСИХОЛОГІЧНИЙ КОНФЛІКТ В РОМАНІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ»

У повсякденному житті слово «конфлікт» застосовуємо до широкого кола явищ – від збройних сутичок і протистояння різних соціальних груп до службових або подружніх розходжень у думках. Називаємо конфліктом сімейну суперечку, військові дії, дискусії в парламенті, зіткнення внутрішніх мотивів, боротьбу власних бажань із почуттям обов'язку тощо. Конфлікт, як головна рушійна сила, побутує як у реальному житті, так і в художньому творі. Часто саме протистояння, суперечка стимулюють дії, потрібні для розвитку подальших подій. У суспільстві завжди виникали різноманітні конфлікти між людьми, від міжособистісних і сімейних до соціально-класових і міжнародних. Люди, стикаючись з тими чи тими колізіями, що виникали між ними, знаходили методом проб і помилок засоби й способи усунення непорозумінь.

В основу сюжету художнього твору кладеться конфлікт, що виступає «пружиною» у його розвитку. Літературознавчий словник дає таке визначення цієї категорії: «Конфлікт (лат. *conflictus* – зіткнення, сутичка) – зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями. Конфлікти художніх творів і реалізуються передусім у сюжеті. Тому сюжет трактують як форму художнього освоєння і здійснення конфлікту. Залежно від динаміки зародження, визрівання, розгортання, загострення і розв'язання конфлікту виділяють компоненти сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Художній конфлікт, як створений письменником енергоносієм художнього світу, має в собі зародок цілісності твору, авторського світобачення, естетичну мотивацію всіх компонентів твору» [2, 367].

2014 року після семирічного затишшя молода українська письменниця, перекладачка й публіцистка Софія Андрухович опублікувала роман «Фелікс Австрія», який уже встиг набити галасу, отримавши відзнаку Форуму видавців у Львові, премії «Книга року ВВС» та «ЛітАкцент року». Твір, у якому ав-

торка порушує проблеми свободи і хворобливої залежності, відданості й мазохістської жертковності, любові (сестринської, батьківської, еротичної) і ненависті, реальності та ілюзії, привертає увагу своєрідністю свого конфлікту, зокрема психологічного. У центрі розповіді – дві жінки, різні за походженням, уподобаннями та вміннями, зовнішністю та характером, долями, але поєднані нерозривним зв'язком спільного зростання. Їхнє життя «як два дерева, що сплелися стовбурами» [1, 45]. Одна з них Аделя – розпечена панночка, донька доктора Ангера, інша – Стефа – служниця спершу доктора Ангера, а згодом і його доньки з чоловіком. Розповідь ведеться від імені Стефи. Уся історія – своєрідне відображення світу через призму почуттів та емоцій Стефи. В її уста авторка вкладає основну думку роману: «...люди бачать те, що самі хочуть побачити» [1, 231].

У романі яскраво виражений психологічний конфлікт, який оприявлюється крізь призму свідомості служниці Стефи. Його своєрідність полягає в тому, що він побудований на ілюзії, яку створює головна героїня. Після пожежі, унаслідок якої Стефа осиротіла, опікуватися нею став доктор Ангер. Стефа і Аделя, різні «як небо і земля» [1, 29], зростали разом, наче два дерева, сплелися стовбурами, стали згубою одна для одної, оскільки не могли повноцінно жити й розвиватися. Після смерті доктора Ангера, служниця протягом усієї розповіді стверджує, що батько Аделі прохав не покидати його дочку: «Доктор Ангер, який, помираючи, прохрипів до мене здерев'янілими, ніби вимашченими вапном, порепаними устами: «Ви з Аделею — як два дерева, що сплелися стовбурами. Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мусиш Аделі служити». Кінець фрази я вже радше відгадала, ніж почула – у кутиках докторового рота виступила піна...» [1, 96]. Як відомо, внутрішньоособистісний конфлікт призводить до появи міжособистісного, який виникає між Стефою і Петром, чоловіком Аделі, який хоче позбутися Стефи у своєму домі, але вона замість того, щоб залишити родину Сколиків, продовжує віддано служити Аделі: «І яка ж у мене нікчемна натура! Замість того, щоб податись світ за очі – у монастир, у компаньйонки якійсь старій панні чи на іншу службу – я нескінченно терплю ці приниження, пережовую свій біль і тиснуся по кутках, як всоте побитий собака, який облизує руки господареві. Але як я піду? Як покину Аделю? Адже ж вона пропаде без мене!» [1, 107].

Стефа могла б влаштувати своє особисте життя, наприклад, пов'язавши свою долю із Велвелем, або працювати в найкращих ресторанах світу, оскільки вона мала неабиякі кулінарні здібності: «Я тільки хотів сказати, – продовжував він спокійно говорити мені навздогін, і його низький голос не тонув навіть серед пронизливих криків вуличних торговців, – що недарма про ваші таланти ходять така слава! Ви могли б готувати їжу, до якої були б охочі і архикнязі, і прості люди, і всі б вам дякували і вас цінували» [1, 175]. Але вона не могла цього зробити, оскільки сприймає своє служіння Аделі як обов'язок і обіцянку доктору Ангеру, якому вона дуже вдячна.

Кульмінаційної вершини розвитку внутрішньоособистісний конфлікт досягає тоді, коли служниця навмисно читаючи щоденник Аделі, щоб дізнатися правду про їх стосунки с отцем Йосифом, дізнається про те, що доктор Ангер, який замінив їй батька, усвідомлював негативні наслідки зближення Стефи й Аделі, хворобливої залежності останньої, навіть ладний був після одруження його доньки з Петром, віддати Стефу на опікунство пастору: «Я помилюся і нашкодив. Нашкодив насамперед власній доньці, про чий інтереси повинен був дбати найдужче. Нашкодив також і тій несвідомій бідолашці, яка миттєво оволоділа мистецтвом бачити все тільки так, як їй зручно. Я занедбав їх обох, поринувши у свою медичну практику» [1, 193].

Стефа усвідомлює, що лише вона сама винна в тій ілюзії, яку створила у своїй голові, коли по-мазохістськи пожертвувала власним життям задля служіння людині, яку вважала своєю сестрою: «Я сама собі стала ілюзіоністом, який вводить в оману, і публікую, що з охотою піддається гіпнозові» [1, 162]. Отже, конфлікт сприяє розкриттю ідейного задуму роману, який авторка оприявлює через вислів ілюзіоніста Ернеста Торна: «...люди бачать саме те, що хочуть. Люди щасливі обмануватись. Забери у них ілюзію – і вони рознесуть весь цей світ на друзки: повені, пожежі, нещастя. Лише на ілюзії, на обмані самих себе тримається земний порядок...» [1, 148]. Ілюзію створюють самі люди, які стають одночасно й фокусниками, й одуреними глядачами.

Психологічний конфлікт не міг довго тривати у свідомості Стефи, тож він у прямому сенсі спалахує, прямує до розв'язки, коли відбувається пожежа в будинку Аделі й Петра, унаслідок сварки між служницею й панночкою на дні народження Аделі, коли Стефа несправедливо звинуватила її в романтичному зв'язку зі священником Йосифом. Таким чином, за допомогою образу-символу пожежі відбувається руйнування ілюзій: «То ось чому мені тепер так легко.

Пташка вилетіла зі своєї клітки. Камінь упав з душі» [1, 240]. Крім того, фінал роману є відкритим, що дає змогу читачеві самостійно домислити історію подальшої долі служниці Стефи.

Отже, роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія» має яскраво виражений внутрішній психологічний конфлікт, побудований на ілюзіях служниці, який є наскрізним елементом твору. Він є головним «двигуном» сюжету роману, а також сприяє глибшому розкриттю характерів персонажів та ідейного задуму письменниці.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Андрухович С. Фелікс Австрія: роман / Софія Андрухович – Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. – 288 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ. «Академія», 1997. – 752 с.

Д. О. Мішонова, Н. Г. Велігіна

ТРАДИЦІЇ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ В КАЗЦІ ЕДІТ НЕСБІТ «THE ICE DRAGON OR DO AS YOU ARE TOLD»

Твори, призначені для дітей, не завжди побутували в національних літературах. Прабатьками «дитячих» жанрів найчастіше були елементи фольклорної творчості [4, 9]. Сказання, легенди, міфи – все це передавалося з покоління в покоління, розповідалося вечорами у вогнищ і камінів, змінювалося, обростало новими подробицями, а пізніше стало записуватися і зберігатися для майбутніх поколінь.

Отже, дитяча література – це література, спеціально призначена для дітей до 15-16 років і здійснює мовою художніх образів завдання виховання і освіти [2, 14]. Говорячи іншими словами, це художні тексти, або спеціально написані легкою і зрозумілою дитині мовою, або адаптовані для дитячого розуміння.

Щодо основних ознак дитячої літератури, то вони практично впливають з визначення:

- наявність будь-якого повчального мотиву, ідеї або моралі;
- спрощене зображення реальності, «згладжування» непотрібних подробиць;
- наявність надприродного, магічного аспекту, наділення героїв дивовижними здібностями і можливостями;

- супутнє графічне оформлення текстів, що служить для заманювання юного читача, прищеплення йому інтересу до книги і до читання в принципі [1, 13].

Дитяча література виконує ряд важливих функцій, про які ми вважаємо за потрібне згадати. Це:

- **розважальна** функція: якщо дитина не зацікавлена, від такого розвитку та виховання не буде ефекту [5].
- **виховна** функція: у дитячих текстах присутні основи загальнолюдської моралі і базових правил життя в суспільстві.
- **естетична** функція: книга повинна прищепити істинний художній смак, дитини необхідно знайомити з кращими зразками мистецтва слова.
- **пізнавальна** функція: встановлено, що до семи років людина одержує 70% знань і тільки 30% – за все подальше життя [5].

В кінці XVIII століття виділився жанр літературної казки, головними особливостями якої були наявність конкретного автора, незмінного тексту, зафіксованого у письмовій формі і найчастіше більшого обсягу [3, 15].

Переходячи до дослідження традицій дитячої літератури на прикладі обраної нами казки, хотілося б почати з теми та ідеї цього твору.

Основною **темою** цієї казки є близький кожній дитині акт непослуху, вчинок всупереч словам дорослих. Головні герої не спитавшись залишають свій двір і йдуть на пошуки Північного полюса, проте ближче до кінця історії вони жалкують про свій вчинок: «... *but now they began to be sorry they had done what they were told not to ...*».

Отже, письменниця ненав'язливо підводить юного читача до головної **ідеї** – думки про те, що, незважаючи на всі спокуси не послухатися, краще все-таки вчинити саме так, як сказано. В цьому проявляється традиційне для казок моральне наповнення або повчання, яке підтверджує певну модель поведінки.

Крім того, історія вчить добросердя і співчуття. Це проявляється в епізодах, де головні герої відмовляються допомагати зустрівшимся їм по дорозі людям вбивати тварин: « *'Oh, I could not!' Cried Jane. And while George was explaining to the collector that they would really rather not, Jane opened the blue folds of the butterfly net, and asked the moth quietly if it would please step outside for a moment*».

Відповідно, казкою виконується притаманна цьому жанру **виховна функція**, що виражається в заохоченні таких якостей як послух і доброта, однак, не заперечує при цьому звичайної дитячої пустотливості, властивої і героям.

Твір «Крижаний дракон» також містить в собі певний обсяг фонових знань, що сприяють розширенню кругозору юного читача. Це і згадка про День Гая Фокса, і деякі подробиці навчання в закритих школах, і згадка про таке природне явище як північне сяйво: *«He had been to school, so he knew that these were only the Aurora Borealis, or Northern Lights»*.

Отже, можна говорити про здійснення казкою **пізнавальної** функції.

Ще однією традиційною рисою дитячої літератури в досліджуваному творі, безсумнівно, є наявність магічних елементів, властивих жанру фентезі. Це і той незвичайний шлях, по якому діти потрапили на Північний полюс, і що відбулися з ними події, і загадкові гноми, і тварини, що говорять і, нарешті, сам образ дракона, що дав казці назву.

За рахунок дивного сюжету і захоплюючих чарівних пригод у творі виконується основна функція дитячої літератури – **розважальна**. Чари, як щось незвідане і не властиве навколишньому світу дитини, завжди викликають цікавість і інтерес, а відповідно і приваблює юного читача, особливо за наявності героїв, з якими він легко може себе асоціювати.

Зображення цих персонажів перегукується з самою основною традицією дитячої літератури, а саме з тим, що герой повинен бути близький і зрозумілий читачеві, а також має мати позитивне забарвлення, тобто бути «хорошим» і «правильним».

Створивши двох героїв різних статей, Несбіт зробила казку універсальною у гендерному аспекті. У цих образах легко вгадуються риси середньостатистичних дітей часів письменниці. Навіть імена їм обрані найпоширеніші – Джордж та Джейн – так що дитина легко може знайти в них друзів.

Антагоністами виступають чарівні істоти – *sealskin dwarfs*, що дослівно можна перекласти як «гноми з тюленьчої шкіри». У перекладі це не дуже красиве словосполучення було замінено на «морських котиків», що частково передає семантику оригіналу, однак втрачає чарівний елемент, адже морські котики – це реально існуючі тварини.

В розробці своїх негативних персонажів Несбіт цілком наслідувала традицію: ці гноми є чистим злом, що не має будь-яких позитивних сторін. Маючи намір за допомогою дракона знищити всіх, крім себе, вони роблять це не для

якоїсь конкретної мети, а просто зі злості: « *The dragon will wake up and go and eat everybody in the world except us* ».

'WHATEVER-DO-YOU-WANT-HIM-TO-DO-THAT-FOR?' yelled George.

'Oh – just for spite,' bawled the dwarfs carelessly – as if they were saying, 'Just for fun'».

Однією з найголовніших традиційних складових казки завжди була наявність героїв-помічників, які рятують основних персонажів у важкі моменти, а також потім самі приходять до них на допомогу. У досліджуваній казці це казкові тварини, що можуть говорити: White Grouse (Біла Куріпка), Arctic Moth (Полярна Моль) і Ice Dragon (Крижаний Дракон). Слід зауважити, що кожна тварина-помічник може надати лише одну послугу. Ця умовність теж глибоко традиційна, більш того в казці відчувається вплив магічного числа три – характерного фольклорного мотиву.

Отже, підбиваючи своєрідний підсумок, можна сказати, що традиції і характерні особливості казкового жанру виражені в творі Едіт Несбіт «The Ice Dragon, or Do as You Are Told» дуже яскраво.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Викторова Н. А. Литература народов стран зарубежья : автореф. дисс. / Н. А. Викторова. – Казань, 2011. – 20 с.
2. Дунаевская Е. С. Волшебная сказка «Золотого века» английской детской литературы: генезис и жанрово-стилистические вариации : автореф. дисс. / Е. С. Дунаевская. – СПб, 2013. – 23 с.
3. Егорова Т. Ю. Детская литература англоязычных стран / Т. Ю. Егорова. – Вологда: Издательский центр ВИРО, 2005. – 268 с.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабириント, 1998. – 270 с.
5. Трыкова О. Ю. Детская литература: основные функции, особенности восприятия, феномен бестселлера. / О. Ю. Трыкова. – [електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.lit-studia.ru/articles/9.html>

Н. І. Некрасова, Н. Г. Велігіна

МИТЕЦЬ І МИСТЕЦТВО В РОМАНІ М. КАННІНГЕМА «ПОЧИНАЄТЬСЯ НІЧ»

Проблема механіки взаємозв'язку мистецтва і митця, а також втілення художньої реальності митцем за допомогою усіх можливих засобів виразності

була актуальною в будь-яку історичну або літературну епоху. Проблемам художньої виразності і місцю митця в суспільстві приділяли увагу грецькі мислителі (Платон і Арістотель), важливу роль митці також відігравали у літературі Середньовіччя, Ренесансу, бароко, реалізму, романтизму, модернізму і постмодернізму. Митець – образ і особистість, яка супроводжувала людину в усіх аспектах її життя [2].

Це дослідження присвячується аналізу образу митця в епоху постмодернізму на прикладі роману сучасного американського письменника Майкла Каннінгема, автора шести романів – «Будинок на краю світу» (A Home at the End of the World 1990), «Плоть і кров» (Flesh and Blood, 1995), «Години» (The Hours, 1998), «Вибрані дні» (Specimen Days 2005), «Починається ніч» (By Nightfall, 2010), «Снігова королева» (The Snow Queen, 2014).

У своїх романах Каннінгем розглядає різні аспекти людського життя, і в романі «Починається ніч» письменник приділив достатньо багато уваги сучасному мистецтву і його впливу на суспільство, а також проблемі місця митця і його власного мистецтва у сучасному світі.

Мистецтво постмодернізму є мистецтвом деталей, нюансів і напівтонів. Воно не претендує бути «великим», «вічним мистецтвом». Воно часто задовольняється малим. У ньому є все, але як би в мініатюрі: не надто великі почуття, помірні пристрасті, скромні думки. Всьому піднесеного, значного і грандіозного, воно надає перевагу іронії, пародії, насмішці, жарту, гротеску.

Для мистецтва постмодернізму не існує ніяких правил жанру або стилю. Його не зупиняють ні суперечливість, ні амбівалентність, ні незв'язність, ні змішання стилів і жанрів. Постмодерністські твори нерідко виглядають дивними гібридами, в яких модернізм поєднується з кітчем [1].

Головний герой роману М. Каннінгема «Починається ніч» не випадково став саме тим персонажем, який живе всередині механізму мистецтва. Він живе ним, він близький з ним, він знаходиться в постійному пошуку нового і навіть розмірковує про старе – таким чином Каннінгем показує читачеві те, наскільки близьким мистецтво стало по відношенню до звичайної людини. Екфрасис вази, з якою пов'язана лінія пошуку художника Пітером стає прекрасним прикладом того, наскільки сучасна людина наближена до мистецтва. Мистецтво стало частиною суспільства, злилося з ним і переслідує його у всіх аспектах його життя.

Мистецтво починається з рекламних вивісок, пародій на відомі цитати і складань букетів, і закінчується тим, що ми бачимо в музеях і галереях [3].

Саме тому в якості головного героя, хоч і вибрав арт-дилера, чоловіка, батька і переживаючу кризу людину, але, поруч з усім цим, він стає тим, хто максимально наближений до читача. Пітер викладає свої думки у доступній формі; розмірковуючи про мистецтво, він не вдається до яких-небудь складних і незрозумілих подробиць численних технік. Пітер говорить (і мислить) про мистецтво глобально, перемішуючи його з аспектами свого життя. Випадковий перехожий, помічений з вікна машини під час пробки, раптом перетворюється на одного з героїв Джойсового «Улісса», в голові самого Пітера часто звучать рядки пісень або уривки віршів, а те, як перед читачем зображуються певні пам'ятні моменти з життя головного героя, створює додаткові візуальні образи.

Outside the cab, pigeons clatter up across the blinking blue of a Sony sign. An elderly bearded man in a soiled, full-length downcoat, grand in his way (stately, plump Buck Mulligan?), pushes a grocery cart full of various somethings in various trash bags, going faster than any of the cars [4, 11].

Алюзії на які-небудь явища, твори чи концепти минулого – це те, що дає перевагу модернізму та звільняє сучасного автора від потреби детальної характеристики описуваного. Автору досить просто вплести бажаний концепт в контекст, а читач вже самостійно його презентує у своїй уяві.

Дивно, що за умови всього розмаїття мистецтва у всіх його проявах, які оточують Пітера, йому так важко знайти речі, які б дійсно його надихали. Проблемі натхнення і кризи мистецтва Каннінгем теж приділяє досить значну частину роману – не дарма головний герой так багато часу проводить за роботою. Тут важливо відзначити, що Пітер, сам не являючись митцем, є тим, хто безпосередньо пов'язаний з ним – і все це лише для того, щоб головний герой і конфлікт були максимально пов'язані один з одним. По суті, Пітер міг би бути не арт-дилером, а редактором, менеджером, письменником, людиною, що працює у видавництві – але тоді не було б видно того, як суспільство живе пліч-о-пліч з мистецтвом. Пітер став «Пітером» просто для того, щоб читач міг поставити себе на його місце і зрозуміти, які проблеми мистецтво переживає в сучасному світі.

Однією з проблем, нарівні з визнанням, стала проблема істинного митця. Як правило, творча людина – це щось піднесене, надреальне, за гранню людського розуміння. Звичайний перехожий, побачивши будь-який витвір мистецтва,

чи то статуя, картина або який-небудь інший об'єкт, напевно замислиться – а як же творець цього твору до цього додумався? Як художник зміг написати картину? Як скульптор зміг створити фігуру? Як письменник зміг написати книгу?

Але для того, щоб задуматися про витвір мистецтва і процес його створення, варто для початку знайти митця, який би створив такий витвір, який би змусив глядача зосередити на ньому свою увагу.

У романі Каннінгема фігурують як вигадані, так і реальні митці. Важливо відзначити, що такий прийом – переплетення вигаданих і реальних фігур – є важливою рисою мистецтва постмодернізму. Сучасні інсталяції і поп-арт теж створюються з матеріалів, які існували і продовжують існувати, але їх сенс у тому, щоб розташування існуючих об'єктів у певній формі наділило їх новим змістом. Так в якості прикладу в романі згадується постать Демієна Герста та його знаменита *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*.

The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living. Yes. It's something [4, 45].

Фігура Герста, опосередковано присутня в романі, безперечно, зображує визнаного митця, відомого і талановитого. Щоб у читача в цьому не виникло сумнівів, Каннінгем не дарма використовував в якості прикладу реально наявну фігуру.

Грофф, на противагу Херсту, не має реального прототипу. Він юний і поки ще не набув настільки широкої популярності. І ваза, яка стає його єдиною присутньою в романі роботою, стає тим самим порогом, пройшовши який митець отримає заслужене визнання. Ще не визнання широких мас, але вже визнання фахівців та людей, які розуміються на мистецтві. Побачивши роботу Гроффа, його визнає як Пітер, так і прискіплива замовниця.

“Nice,” Peter says. “You think?”

“I do,” Carole answers.

“You’ve looked at it up close?”

“Oh, my, yes. It made me blush, and I don’t think I’ve blushed since, oh, sometime in the mideighties” [4, 193].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Ильин И. П. “Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях.” Москва: Государственная Библиотека СССР, 1988.

2. Карцева Г. А. “Личность художника в создании произведения искусства”. Вестник ТГУ №12, 2011.
3. Пятигорский А. М. “О постмодернизме.” Пятигорский А. М. Избранные труды. Москва, 1996.
4. Cunningham M. By *Nightfall*:
http://royallib.com/read/Cunningham_Michael/By_Nightfall.html#0

А. Н. Облап, Е. И. Романова

ОЧЕРКОВАЯ ПРИРОДА ПОВЕСТИ В. КОЗЛОВА “ГОПНИКИ”

Переломные моменты истории кардинально меняют общественное устройство, мировоззрение и поведение людей. В истории нынешних стран СНГ это были Октябрьская революция, “оттепель”, период застоя, а после и “перестройка” 90-х – 2000-х годов. В эти периоды актуализируется жанр очерка, призванный без прикрас и авторского субъективизма описать происходящие события. Авторы-очеркисты оказываются своего рода ревизорами существующих порядков, наглядно и отстранённо представляют картину реальных, попутно развенчивая прежние идеологические установки, искусственно созданную иллюзию действительности. 90-е годы XX столетия становятся для русской культуры знаковым периодом, так как поднятые темы и средства их выражения по-новому открывают мир, прежде скрытый пропагандой, идеологизацией и мифологизацией жизни общества. Жанр художественного социологического очерка, описывающий общество и его социальные типы, актуализируется; его способность к прямому и ретроспективному, в то же время фотографическому взгляду на факты становится востребованной.

Одним из таких фотографов эпохи становится В. Козлов, опубликовавший в 2002 году свой сборник “Гопники”, из которого наибольший интерес в раскрытии настроения эпохи представляет одноимённая повесть. В стремлении познакомить читателя с миром, хорошо ему знакомым из детства, автор нарушает сложившиеся литературные традиции. Объектом художественного анализа автора становятся гопники – одна из маргинальных субкультур СССР, через мировоззренческую парадигму которой оценены многие аспекты социальной жизни конца 90-х годов. Гопники не знают жалости и не стремятся к развитию, их мир – это примитивные взаимоотношения, психология и быт; их закон – это закон улицы и двора. Гопник – это первобытный человек, стоящий у обломков

разрушенного мира, а жизнь «низов» на самом деле куда более грязная и приниженная, чем отражалось в советском социальном мифе. В таких произведениях, как “Гопники”, литература находит пути выражения давно наболевших тем, используя нетрадиционные средства. Критики отмечают беспристрастный, лишённый каких-либо стилистических украшений тон автора [4], методично и поэтапно описывающий жизнь как гопников, так и общества, достойного своих обитателей – грубых, глупых и жестоких. Для писателя главной задачей становится стремление очертить социальный портрет «гопничества» предельно точно, начиная от мировоззренческой установки, социальной характеристики, психологических особенностей до особенностей речи.

Описывая мир гопников, В. Козлов одновременно раскрывает две задачи: знакомит читателя с субкультурой русского гопника и, что более важно, наглядно демонстрирует кризис общества накануне Перестройки. В первом случае стоит отметить, что гопники – это единственная незападная субкультура, получившая массовое распространение в Советском Союзе, а после и странах СНГ. Исследователи-социологи порой называют гопничество “феноменом среди молодёжи” [2, 126]. Второй пункт требует более детального анализа, ведь В. Козлов не стремится к «вау-эффекту» и даже не акцентирует внимание на проблеме существования такой социальной прослойки, как гопники. Он даёт понять, что проблема не нова, что те персонажи, которые на момент повествования уже являются взрослыми людьми, живущими по общественным законам, тоже раньше были гопниками: “А ведь до армии сам был таким, как вы. Я вырос на Рабочем. Спросите у пацанов постарше. Я тоже за Рабочий лазил когда-то. Всякое бывало”, – говорит участковый милиции [3].

Текст фиксирует “картинку” города, где “на остановке выцарапано “Рабочий – сила!” и “Быра урод”, “на каждом этаже районо – портрет Лысого в ободранной рамке”, отличие центральной улицы от районных в том, что “она почище, бордюры побелены”, но в то же время и там неизменные “ободранные пятиэтажки”, а “в пустых витринах висят подкрашенные свежей красной краской плакаты к Первому мая” [3]. Красноречивы реплики героев, обсуждающих достоинства района: “Хорошие кости – и всего по рубль-тридцать... Да, магазины здесь хорошие. Сам район отвратительный – из-за химзавода этого, ну, и контингент соответствующий, а магазины – ничего” [3].

В очерковой повести В. Козлова беспристрастно отражены реалии того времени – тотальный дефицит, фарцовка, блат. Ввиду продовольственного и

материального кризиса были распространены подпольное производство и торговля одеждой (“Сегодня материал – завтра штаны. Тридцать рублей, а если джинсы, то пятьдесят” [3]). По благу можно «достать» главное (“А где она берет «чернило»? – спрашиваю я на улице. // В винно-водочном. Она там всех знает, раньше работала, пока не поперли за пьянку. Дает им рублей двадцать или пятьдесят в месяц” [3]). Повсеместно фарцуют зарубежными видеокассетами, жвачкой, одеждой и другими дефицитными зарубежными товарами.

Жизнь самих гопников вращалась вокруг потребностей “надраться-подрататься-отодрать”. Дешевый портвейн «Агдам» часто упоминается в повести как знаковый напиток гопников. Детально описаны драки “за район” как элемент самоутверждения в соперничестве с другими гопниками из соседних районов и представителями неформальных движений (панки, металлисты). В любом обществе гопники ищут более слабых и уязвимых людей, издеваются над ними, демонстрируя своё право сильного (“Он идет к Куне. Тот хватает его: «Есть!», а Вэк мажет ему говном руки, потом рот. Все ржут, Куня срывает галстук, плюется и плачет, размазывает по лицу слезы, слюни и мелкие кусочки говна” [3]). Гопничество становится способом отъема денег («стрясти» возле магазина). Впрочем, судьбы у гопников тоже достаточно стандартные для данной социальной прослойки: один разбивается на мотоцикле, другой отправляется на зону с “повешенными” делами, пэтэушники идут работать на завод, повторяя судьбу предыдущих поколений. Понятию любви подменяются чистой физиологией: “Нет таких баб, которые не дают, - говорит один из героев повести, - есть только пацаны, которые не умеют попросить”.

Миф о счастливой жизни социально защищенного рабочего класса опровергается на примере семьи, скученно живущей в когда-то бесплатно полученной квартире: “Счас посчитаю. Я, мамаша, сеструха, малый, второй малый – он сейчас в саду, батка и сестро#б. Всего семь человек... Батка на своем химзаводе на очереди стоит – на расширение” [3].

В условиях социального неблагополучия семейные связи разрушаются. Причина – пьянство «отцов», а потом и сыновей (“Батка твой все водил друзей, все пили, пили, пока допился. Теперь ты – сначала пожрать, потом выпить, потом опохмелиться...” [3]). Портретная галерея «отцов», пьющих от безнадеги и бессилия, с фотографической точностью представлена писателем. Здесь и интеллигентный культпросветработник, который тратит всю зарплату на выпивку, и заводской рабочий, который всё не дожждётся “расширения” и живёт в одно-

комнатной квартире с ещё шестью родственниками – “сморщенный маленький алкаш с наколками на обеих руках”, и какой-то упоминаемый знакомый, который повесился на чердаке после двухнедельного запоя [3]. Зачастую в этих условиях именно женщины, матери взваливают на себя тяжелый груз семейных обязанностей (“Я работаю с утра до вечера за копейки – пятьдесят получки, пятьдесят аванса, – а вы этого не цените, что ты, что он” [3]). Но моральная деградация и их не обходит стороной. В циничных разговорах героев повести, точно переданного уличного мата о женах и матерях писатель видит весь ужас обыденности медленной деградации общества: “Бырина мамаша ничего... Вообще, у нее сейчас #бырь есть. Какой-то начальник с химзавода”, “А что ты думаешь, она не бл#довала? Бл#довала, конечно. Ты еще малый был. С трактористом, потом с грузином» [3].

Знаковым для писателя становится положение в школьном образовании. Лаконичная оценка “худшая школа района, а дрессировать умеют” [3] оказывается маркером для всей системы среднего образования. Не только ученики, но и многие учителя испытывают ненависть к разлаженной системе и самим условиям работы с гопническим контингентом: “...Ненавидит нашу школу и всех нас. Постоянно орет на нас: «Что вы за идиоты такие, что за дебилы? Пролетарии недоделанные, вот что значит рабочий район. Одно скотовье». Я думала, такое только в анекдотах бывает” [3]. Не обходится в школе без военрука (“...старый дядька, и морда красная, как у всех алкашей...” [3]) и директора-садиста по кличке Гнус (“Потом вытащил ключи и начал сюда совать, типа мучить...” [3]).

Вера в социализм утрачена, она превратилась лишь в обязательную никому не нужную обязательность пустых зазубренных формулировок. Вступление в ВЛКСМ как обязательное условие для поступления в ВУЗ превращается в мертвый ритуал: “Расскажи демократический централизм, – говорит одна... // Демократический централизм – это... // Ладно, – говорит Неведомский. – Главное, чтобы к райкому выучил. Все, иди”, “Демократический централизм учил? // Учил. // Они смотрят друг на друга и смеются. Ясно, что им до жопы и централизм, и все остальное”. Впрочем, для отвода глаз устраивали лекции по поводу “буржуазной пропаганды” [3], но во всех сложившихся проблемах обвиняли зарубежную музыку, жвачку и прочее.

При всей точности бытописательства кризисной эпохи в повести В. Козлова есть и надежда. Молодая учительница, сменившая прежнюю пенсионерку-сталинистку, с отчаянием говорит своим ученикам: “Ну, как мне вас

расторгнуть, разбудить от спячки?” [3], и, может быть, кого-то и разбудит, заставит задуматься, захотеть изменить свою жизнь к лучшему. В повести упоминается культовая передача времен Перестройки «Взгляд», да и сам главный герой все же решает вырваться из болота «гопничества» и готовится поступить в институт.

Повесть “Гопники”, несмотря на сухой повествовательный стиль оставляет сильное эмоциональное впечатление. Впервые изданная в 2002 году, она не дает забыть о событиях 1987 года. О реалиях, надеждах и поражениях перестроечного времени. Физиологический очерк провинциального Н-ска, писанного с родного автору Могилёва [1], позволяет читателю заглянуть в мир, в котором обитают гопники (и не только!), “без страха, упрека и лишнего базара” [5].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Васильева Д. “Мои рассказы, романы – это воспоминания из прошлого” (интервью с писателем В. Козловым) // Интервью журнала “IRL”. – 2016 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://irl.by/people/vladimir-kozlov.html>
2. Гаврилюк, В. Гопники как феномен в среде молодежи: [маргинальное положение этой группы в молодежной субкультуре] / В. В. Гаврилюк // Социс: Ежемесячный науч. и общ.-полит. журнал РАН / Российская академия наук. – 2010. – 1. – С.126-131
3. Козлов В. Гопники. – М.: Ad Marginem, – 2002 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.e-reading.club/bookreader.php/28285/Kozlov_-_Gopniki_%28sbornik%29.html
4. Пирогов Л. Их называют “гопники” // Газета “Ex-Libris”. – 2002 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2002-10-31/4_gopniki.html
5. Рубрика “Пять книг недели”. Рецензия на книгу В. Козлова “Гопники” // Газета “Ex-Libris”. – 2002 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2002-10-17/1_five.html

А.Д. Овчаренко

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ МАЙКЛА КАННІНГЕМА «ВИБРАНІ ДНІ»

Майкл Каннінгем є одним з відомих авторів-постмодерністів. Він почав друкувати романи в кінці ХХ століття, хоча він друкував нариси у журналах ще

раніше. Твори Каннінгема викликають немало протиріч: вони, як і всі романи постмодернізму, виходять за загальноприйняті рамки. У своїх романах Каннінгем не боїться висвітити теми, які раніше вважалися досить провокативними та навіть забороненими в літературі. Він також не боїться грати з жанрами, заплутуючи читача і ще більше – критиків та рецензентів.

Роман «Вибрані дні» є набагато більш суперечливим, ніж здається на перший погляд. Якщо порівняти відгуки різних людей, вони, скоріше за все, будуть зовсім різними. В інтерв'ю щодо «Годин» Каннінгем наголосив, що навіть якщо дві людини прочитають одну книгу, вони ніколи не стануть сприймати її однаково – це він казав про щоденники Вірджинії Вулф, і ці ж слова можна віднести до будь-якого з його романів.

Перше питання, що задає собі читач, вперше відкриваючи «Вибрані дні»: це роман чи три різних романи, поєднані між собою. І це лише одна з багатьох жанрових суперечок, що стосуються цієї книги. Перша історія – робітничий роман, друга – детективний трилер. Що стосується третьої частини, Каннінгем «продовжував останні тенденції шанованих авторів, звертаючись до наукової фантастики, навіть якщо їх роботи ніколи не опублікувалися як наукова фантастика».

Основні сумніви викликає перша частина. Американські літературознавці ідентифікують її як «ghost story», російськомовні ж вважають її так званим промисловим романом.

Справа в тому, що сам по собі термін «промисловий роман» частіше використовується саме у російському літературознавстві. Англійська література, звичайно, має подібний термін – «industrial novel», але його вважають одним з підвидів соціального роману і частіше замість нього використовують термін «social novel».

Але промисловий роман все ж не єдиний стиль, що прослідковується у цій частині. Не можна випускати з уваги її містичну складову, через яку «У машині» вважають також «ghost story».

Згідно з Дарреном Швайцером, «ghost story» може стати будь-який художній твір чи драма, у якій фігурує привид, або який хоча б припускає їх існування або віру в них персонажів. «Привид» може з'явитися сам собою або бути створеним за допомогою магічного втручання. Також можливим є «прив'язаний» привид, невідривний від місця, предмету або людини [1].

Саме таким привидом в «У машині» виступає Саймон. Так, хоча Саймон загинув, він все ж є персонажем першої частини. Не фізична його оболонка, не тіло, а дух. Він – в медальйоні, який Кетрін дала Лукасу, але так Лукасу лише здається, адже у цьому медальйоні фотографія його брата. Але насправді він – в машинах. Як батько Лукаса перетворився на машину, працюючи на фабриці все життя, і його щок, коли він курих, нагадували міхи, так і Саймона поглинув світ машин. Він сам перетворився на машину.

Жанр другої частини – трилер-нуар, іноді (набагато рідше) її також ідентифікують як детектив. «Noir» у перекладі з французької означає «чорний». Він став особливо популярним у літературі та кінофільмах, якнайкраще відображаючи всі темні сторони людства. Нуар – це суміжний з літературним явищем, що отримало назву «hard-boiled fiction», для якого є характерним грубий стиль та напружений сюжет [3]. Але на відміну від нього, нуар не є звичайним детективом, їх головна відмінність у тому, що герой не просто розслідує злочин – він і є частиною злочину. Також у протагоністів творів у жанрі нуар часто спостерігається схильність до саморуйнування [2].

Читаючи роман далі, можна помітити також риси трилеру. Він характеризується, в основному, настроєм, який викликає: відчуття тривожного очікування, хвилювання, здивування, передчуття, а також підсиленням почуттям непевності, невідомого.

На питання ж, що саме станеться із людством, якщо воно продовжить своє існування без огляду на минуле, на природу, без спроби відшукати у собі людяне, відповідає третя новела, «Як краса». Її також ідентифікували як ту, що містить у собі два жанри, що у сучасній літературі доволі часто переплітаються, а саме: наукова фантастика та постапокаліпсис. І цього разу неочікуваним та, на перший погляд, недоречним, здається елемент фанатичної релігійності, притаманний певним персонажам.

Каннінгему не раз дорікали за те, що він намагався додати до роману все, що можливо побачити у жанрі наукової фантастики, аби виправдати наявність його у своєму романі: інопланетяни, штучний інтелект, атомна війна, при цьому згадуючи лише сучасних діячів, не створюючи нових, що були б актуальними у ті часи. З позиції критиків саме наукової фантастики, стає зрозуміло, що час від часу Каннінгем допускав помилки, які неозброєним оком можуть побачити шанувальники та автори, що творять у цьому жанрі – наприклад, він розповідає про дитину, зачатую інопланетянином та людиною, хоча більшість письменників

цього жанру знає, що з біологічної точки зору це навіть менш ймовірно, ніж потомство людини та черепахи.

Дехто стверджує, що цей роман – збірка з трьох романів, і лише один з них представляє собою наукову фантастику, але вони ігнорують взаємозв'язки між трьома частинами. Каннінгем обережно підкреслює цей зв'язок, даючи персонажам однакові імена, що можуть лише трохи змінюватися залежно від часу або персональних особливостей персонажу, зв'язавши їх життя Нью-Йорком, а також – ледве помітними деталями, що майже непомітно пов'язують героїв між собою. І особливо він натякає на те, що події другої частини беруть безпосередню участь у створенні історії третьої частини.

Кожна з частин являє собою певний жанр, але доволі часто можна помітити, що різні критики уналежують кожную частину до різних жанрів, часто несумісних або тих, що раніше ніколи не поєднували. Промисловий роман, здавалося б, зав'язаний на тяжкій праці, на фізичному, поєднаний з містичною «ghost story». Нуар – із трилером, детективом, до того ж містить у собі елементи психологічного роману. Наукову фантастику та постапокаліпсис у свою чергу Каннінгем поєднав з релігійними мотивами, хоча часто роль релігії в житті людей у науковій фантастиці мінімізується.

Звичайно, автори-постмодерністи не раз зіставляли різні жанри, але особливість Каннінгема – у тому, що він ставиться до кожного з них серйозно. Він не намагається пародіювати жанри, не розвінчати ідеали цих жанрів та не спотворює їх. До того ж, суперечки щодо жанрової приналежності існують також через те, що часто Каннінгем включає до роману лише їх елементи, і ніколи у «Вибраних днях» не можна знайти так званого «чистого», повноцінного жанру.

Тож, розглянувши твори Майкла Каннінгема, не можна точно сказати, який саме жанр виражений найбільше. З огляду на певні риси його творів, не можна бути певними навіть у тому, що він є саме постмодерністом, а не представником тої течії, яку описував Хассан, чогось нового, так званого «постпостмодернізму».

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Darrell Schweitzer The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders // Westport. – CT: Greenwood, 2005. – pp. 338–340.
2. What Is Noir? [noirfiction.info]. – Режим доступу: <http://noirfiction.info/what.html>

3. William Marling (1998-10-01). The American Roman Noir: Hammett, Cain, and Chandler.

Ю.О. Приймак

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ ЕДОГАВА РАМПО

Едогава Рампо (江戸川乱歩) – японський письменник та критик, який вважається засновником детективного жанру в Японії, та змінив концепт художнього сприйняття та манеру написання детективних творів японської літератури [2].

Рампо вважається визначальною фігурою для розвитку жанру, тому що він єдиний, хто спробував поєднати традиції оповіді епохи Едо з науковими і логічними методами, притаманними класичному західному детективу. Це поєднання стилізації та технік, старого та нового, західного та японського знайшло відображення в тому, як Рампо змінював обличчя Токіо в своїх творах.

Рампо був прихильником так званої "чистоти жанру", закликаючи не розширювати рамки традиційного детективу до пригодницьких і науково-фантастичних творів. Він працював у детективному жанрі до кінця свого життя [1].

Для дослідження різнобічного втілення жанрових особливостей детективу було обрано такі твори: «Психологічний тест» (心理試験), «Плід граната» (石榴), «Близнюки» (双生児) та «Магічні чари місяця» (目羅博士).

Зазвичай сюжетна композиція творів Едогава Рампо відповідає канонам, проте є і винятки. Наприклад, оповідання «Психологічний тест» та «Близнюки», в яких можна спостерігати структуру реверсивного детективу. І відповідно логіці детективу, розгадка не завжди має бути складною : «...心理試験というものは、必ずしも、書物に書いてある通り、一定の刺戟語を使い、一定の機械を用意しなければできないものではなくて、いま僕が実験してお眼にかけたように、ごく日常的な会話によってでも充分やれるということです...»[5, 77] – «...Щоб розкрити злочин, не потрібно психологічних тестів і хитромудрих машин. Я провів експеримент і зараз розумію, що достатньо і звичайної бесіди...».

З характерних ознак детективу у творі наявні принаймні злочин, вбивця, чітко вивірений план для виконання цього самого злочину.

Інші аспекти детективного жанру також цілком втілені у творі «Гранат», обстановка буденна, поведінка персонажів стереотипна.

У «Магічних чарах місяця» є злочин, наявні жертви та вбивця, але слідства за справою як такого немає. Доречно буде навіть уналежнити цей твір до піджанру психологічний детектив, адже нормам класичного детективу він не зовсім відповідає, проте в основі сюжету та скоєння злочину лежать психологічні принципи. Спочатку твору нам розповідають ключову деталь для розуміння того, як був скоєний злочин :
«サルがまねするのはおかしいけど、人間がまねするのはおかしくありませんね。神様は人間にもサルと同じ本能を、いくらかお与えなすった。これは考えてみると怖いですよ» [6, 388] – «Коли передражнює мавпа, це кумедно. Але якщо таке робить людина ... Але ж боги і людей наділили тим же інстинктом. Навіть подумати страшно».

За допомогою цієї зачіпки читач потім повинен зробити висновки, та сам зрозуміти, як було скоєно злочин.

Вище вже було зазначено, що Рампо все своє життя писав у детективному жанрі та пропагував його чистоту, закликаючи авторів дотримуватися чистих традицій жанру детективу. Проте, незважаючи на свою позицію щодо жанрового питання, сам Рампо привніс до своїх творів риси традиційного японського літературного жанру, який має назву кайдан (розповіді про жахливе), який бере свій початок ще з давнини. Збагнувши це лише наприкінці життя, Рампо власноруч розділив свої твори на дві категорії «чисті детективи» та «розповіді про жахливе».

У творах, уналежнених до категорії «розповіді про жахливе», завжди фігурує романтичність, ірраціональність, потойбічність, таємничість, містика. Сюди увійшли «Мандрівник з картиною», «Магічні чари місяця», «Людина-крісло». По суті, це детективні оповідання, але Рампо зробив з них чарівні містифікації. Звідси можна виділити першу особливість авторського стилю Рампо. Який би його твір ми не прочитали, наскрізним є відчуття чогось потойбічного, нездорового, всюди присутній деякий романтизм [3].

Це можна побачити у спеціальних символах, що використовує автор. Манекени («Мандрівник з картиною», «Магічні чари місяця»), штучні очі

(«Магічні чари місяця», «Гранатовий плід»), та найбільш – дзеркало. Цей символ вселяє містичний жах у серця героїв та читачів. Може здатися, що дзеркало або дзеркальні поверхні символізують каяття, адже саме у відображенні ти можеш побачити істинного себе. Тема дзеркал є магістральною у Рампо. Ще один яскравий приклад – оповідання «Дзеркальне пекло», що не входить до збірки «Психологічний тест», цілком присвячене кошмару дзеркальних відображень.

Дзеркало – предмет, що трохи відчиняє віконце краси інфернального світу. Навіть у найбільш раціональних творах Рампо хоча б мимоходом буде присутній натяк на існування потойбічного світу.

Притаманною для Едогави Рампо формою письма є проза, а стилем – риторичність, у своїх творах він схильний до складних описів, конструкцій, та особливо – до перебільшень або повторів для надання більшого значення сказаному або написаному. Рампо притаманний складний тип композиції, як наприклад «Гранатовий плід» з його потрійним дном, або «Магічне місячне сяйво» з непередбачуваним кінцем.

Доречно буде звернути увагу на Когоро Акеті наскрізного персонажа творів Едогава Рампо. Він не схожий на типового героя детективних творів – генія-слідчого, який в будь-якій ситуації знайде правильну відповідь. Герой Рампо зовсім не такий. У Акеті немає вишуканості і світського лиску Дюпена, як немає і блискучої, віртуозної гри розуму Шерлока Холмса. Рампо надзвичайно скупо описує свого героя: найяскравіша деталь, що кочує з твору в твір, це «вічно розпатлане волосся» і незмінна іронічна посмішка. Акеті молодий і – що можна визначити лише за непрямими ознаками – аж ніяк не багатий. Всім своїм виглядом він нагадує студента, студіює праці з криміналістики та психології в убогій, що протікає під час дощів, мансарді. Не буде перебільшенням сказати, що образ Акеті породжений японським суспільством.

Щодо стилізації, зрозуміло, що твори Рампо були стилізовані під детектив західного зразку, а особливо – під твори Едгара Алана По [4]. Але стилізація Рампо носить особливий характер, вся Японія того часу будувалася за принципом: «бери чиесь, додавай своє». В Японії надзвичайно сильні захисні механізми адаптації і виживання традиційного, національного, що нам і підтвердив Рампо, ідеально поєднавши в своїх творах західні традиції та японську жанрову самотність він створив геніальні шедеври літератури.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Edogawa Rampo and the Excess of Vision: An Ocular Critique of Modernity in 1920s Japan [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://muse.jhu.edu/article/186808/summary>
2. Parallel Lives of Japan's Master Detectives [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://search.proquest.com/openview/3f59dc3207dea669169a2e61892d83ab/1?pq-origsite=gscholar&cb1=1821452>
3. Rampo Edogawa_Japanese Tales of Mystery & Imagination [Текст]/ Tran. James B. Harris //Tuttle Publishing. – 1956. – 222p.
4. Vision and Putrescence: Edogawa Rampo Rereading Edgar Allan Poe [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1754-6095.2002.tb00139.x/full>
5. 江戸川乱歩怪奇幻想(全短篇3)/ 江戸川//乱歩 – 2002– 611 с.
6. 江戸川乱歩本格推理(全短篇1)/ 江戸川//乱歩 – 2002– 612 с.

М. М. Риженко, І. В. Шишкіна

ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ЕМОТИВНОГО ПРОСТОРУ В ПОВІСТІ Г. ДЖЕЙМСА “THE TURN OF THE SCREW”

За Г. Джеймсом і серед літературознавців Заходу, і в країнах східнослов'янського регіону вже давно закріпилася репутація визнаного класика, майстра тонкого психологічного аналізу, митця, який відкрив нові зображувальні можливості роману та новели.

На теренах літературознавства східнослов'янських країн Джеймса тривалий час розглядали як художника-реаліста. Однак останніми часами ця точка зору відчутно змінилася. Так, відомий український літературознавець С. М. Пригодій говорить про те, що Джеймс, особливо у зрілий період творчості, наближається до модернізму і характеризує його стиль як імпресіоністичний [7].

Вплив естетичних засад імпресіонізму слід вбачати передусім у тому, що, на відміну від переважної більшості своїх літературних сучасників-реалістів, Джеймс не вірив в ефект об'єктивності, вважаючи його неминуче умовним. Він був переконаний, що враження завжди суб'єктивне, а значить, про сувору достовірність картини не доводиться говорити. Розбіжність образів реальності, що складаються в кожному індивідуальному сприйнятті, неминуча множинність

версій одного і того ж факту – в залежності від того, ким і як цей факт усвідомлюється, – у Джеймса (особливо в пору зрілості) ця проблематика вже осмислена як виключно приваблива для художника, і багато в чому завдяки йому вона згодом займе таке важливе місце в романі ХХ століття [3].

Повість «Поворот гвинта» була створена у так званий «середній період» творчості (1890-1900-ті рр.) – час сміливих експериментів у жанрах «короткої повісті» чи «довгого оповідання». Саме у цьому шедеврї Г. Джеймс удосконалив свою техніку героя-оповідача до віртуозності [7].

Аналіз емотивної лексики повісті «Поворот гвинта» дає уявлення про багатий діапазон емоцій, які створюють складні психологічні портрети персонажів, формують політональну емотивну семантику цього твору.

Насамперед, для формування емотивного підтексту, що виражає психологічний стан людини, Джеймс використовує лексику **різних семантичних груп**.

Зокрема, поєднуючи базові елементи поетики романтизму та імпресіонізму, він активно вводить у текст **кологративи**:

*“...the clustered treetops over which the rooks circled and cawed in the **golden** sky”* [8, 13];

*“But as my little conductress, with her hair of **gold** and her frock of **blue**, **danced** before me round corners and pattered down passages, I had the view of a castle of **romance** inhabited by a **rosy** sprite, such a place as would somehow, for diversion of the young idea, take all **color** out of storybooks and fairytales”* [8, 17]. За допомогою лексичних одиниць на позначення кольору автор передає враження зачарованості головної героїні твору атмосферою старовинного будинку і замилювання своєю юною ученицею.

З огляду на наявність у повісті виразних жанрових ознак *готичного* роману, що був надзвичайно популярним в англійській літературі ХІХ ст., для створення емотивного ефекту письменник широко використовує лексичні одиниці різної частиномовної приналежності, що транслюють **семантику зловісності, жаху, смерті**:

*all the rest of the scene had been stricken with **death*** [8, 30];

*a figure of quite as unmistakable **horror** and **evil*** [8, 55];

*Not a word – that’s the **horror*** [8, 55];

*It came to me in the very **horror** of the immediate presence that the act would be, seeing and facing what I saw and faced* [8, 152];

*it’s too **monstrous*** [8, 55];

She only fixed the child.” <...> “Fixed her?” <...> “Ah, with such awful eyes!” [8, 57] тощо.

Суттєву роль у створенні емотивного підтексту в повісті «Поворот гвинта» (як і в будь-якому іншому художньому творі) відіграють **тропи**.

Першочергова роль у цьому плані належить **метафорам**. У повісті знаходимо два основних структурних види метафор – просту і складну.

Проста метафора зустрічається головним чином, на початку твору, коли героїня розповідає про красу природи, в лоні якої вона почувається «вільною», та своїх чарівних маленьких підопічних:

music of summer;

mystery of nature;

the bloom of health and happiness;

the gold was still in the sky і т.п.

Водночас у творі присутні й **розгорнуті метафори**, що складаються з кількох слів, які створюють єдиний метафоричний образ. Центральною серед них є метафора плавання по морю і корабля, що дрейфує в бурхливій пітьмі:

“I had the fancy of our being almost as lost as a handful of passengers in a great drifting ship. Well, I was, strangely, at the helm!” [8, 18];

“I was lifted aloft on a great wave of infatuation and pity” [8, 26].

Ця метафора визначає загальнотекстовий емотивний смисл, пов'язаний з глобальною ситуацією повісті, – «повороту гвинта» в житті гувернантки і двох дітей, яка пов'язана з ефектом таємниці і недомовленості, застосованому автором. Водночас метафоричний образ корабля, що рухається у відкритому морі, набирає значення символу Блая і його мешканців, що здійснюють подорож в нематеріальний світ трансцендентного і тому непереможного зла.

Емотивні смисли в «Повороті гвинта» транслюються також за допомогою засобів синтаксичного рівня мови, використання яких підпорядковано передусім передачі безпосередніх вражень від життя, як того вимагала поетика імпресіонізму.

Зокрема, у прагненні в найточнішій словесній формі закарбувати миттєві, невловимі відтінки думок, зміну емоційних та/чи психологічних станів, настрою, Джеймс використовує **складні синтаксичні конструкції**:

“There had been, this evening, after the revelation left me, for an hour, so prostrate – there had been, for either of us, no attendance on any service but a little service of tears and vows, of prayers and promises, a climax to the series of mutual

challenges and pledges that had straightway ensued on our retreating together to the schoolroom and shutting ourselves up there to have everything out” [8, 46].

У наведеній складній синтаксичній конструкції письменник за допомогою низки засобів риторико-синтаксичної організації художнього тексту передає зміну емоційно-психологічного стану двох героїнь повісті, коли вони обидві усвідомлюють небезпеку, що чатує на маленького Майлза з боку привидів померлих слуг.

Емоційний підтекст у повісті «Поворот гвинта» конструюється письменником і за рахунок **фігур мови**. Зокрема, для передачі емотивної тональності того, що відбувається, автор широко використовує **лексичні повтори**:

*“I found it simple, in **my** ignorance, **my** confusion, and perhaps **my** conceit...”* [8, 26];

*“Oh, it was a trap—not designed, but deep—to **my** imagination, to **my** delicacy, perhaps to **my** vanity”* [8, 27].

Привертає увагу той факт, що одиницями, які повторюються, часто є **особові займенники**:

*“The time they were with him, and **his** name, **his** presence, **his** history, in any way”* [8, 48].

Достатньо широко (з метою надання експресивності мовленню) у повісті використовуються **паралельні конструкції**, як-от:

*“...**all the music of summer and all the mystery of nature**”* [8, 28].

Серед інших риторичних і ритміко-синтаксичних прийомів створення емотивного підтексту в «Повороті гвинта» вдається віднайти такі:

1) **інверсія**: *Unutterable still, for me, was the stupefaction of it; Mrs. Grose was not too bewildered instinctively to protest. “Ah, how **CAN you?**”* [8, 55];

2) **хіазм**: *“I was there—I saw with my eyes: saw that she was perfectly aware”* [8, 56];

3) **контраверсу**: *“Well, miss, you’re **not the first**—and you **won’t be the last**”* [8, 16];

4) **емфатичні конструкції**: *“This gave me, straight from my vision of his face—**SUCH** a face!—a sudden sickness of disgust”* [8, 48];

5) **полісиндетон**: *“It was the first time, in a manner, that I had known space and air and freedom, all the music of summer and all the mystery of nature”* [8, 27];

6) **підхоплення**: *that it should be **she**, **she** only, who might show me the place; And then there was **consideration**—and **consideration** was sweet* [8, 17].

Отже, надзвичайно важливу роль в організації емотивного простору твору відіграє синтаксис, який покликаний відтворити імпресіоністичну плинність, мінливість, непевність життя.

У ході дослідження було виявлено низку характерних індивідуально-авторських засобів організації емотивного простору повісті «Поворот гвинта», зокрема, широке використання заперечних (негативних конструкцій), конструкцій з особовими займенниками в якості антропонімних номінацій, фрагментарного синтаксису, «неправильних» речень (зі свідомим порушенням порядку слів, без підмета чи присудка), «обірваних», синтаксично не завершених конструкцій.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Анастасьєв, М. Другий Генрі Джеймс. Київ: Вікно в світ, 1999.
2. Анцыферова, О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершения. – Иваново: ИГУ, 1998.
3. Буравченко, О.А. Художня своєрідність новелістики Генрі Джеймса (на прикладі новели «Оуен Вінгрейв». Черкаси: Гуманітарний вісник. Серія іноземна філологія, 2003.
4. Величко, Г.О. Генрі Джеймс та Едіт Вортон: проблема творчих зв'язків та взаємовпливів. Черкаси: Гуманітарний вісник. Серія іноземна філологія, 2003.
5. Головачева, И.В. Авторский замысел повести Генри Джеймс «Поворот винта». Ленинград: Вестник Ленинградского ун-та, 1986.
6. Грин, Г. Мир Генри Джеймса. Москва: Прогресс, 1989.
7. Зверев, А. Джеймс: пора зрелости. Москва: Иностранная литература, 1999.
8. James H. The Turn of the Screw. 2008. <https://www.gutenberg.org/files/209/209-h/209-h.htm>

Д. А. Семенюк

ІДЕЙНО-ХУДОЖНІЙ ЗМІСТ РИЦАРСЬКОГО РОМАНУ ВОЛЬФРАМА ФОН ЕШЕНБАХА «ПАРЦІФАЛЬ»

Вольфрам фон Ешенбах був епічним поетом німецького Середньовіччя. Разом із своїми сучасниками Гартманом фон Ауе, Готфрідом Страсбурзьким та

Вальтером фон дер Фогельвейде він належить до найбільших письменників та поетів кінця XII - початку XIII століття. Їх творчість визначають як «staufische Klassik» (Гогенштауфенська класика) – час розквіту придворного мистецтва в період між 1170 і 1250 роками. Основними класичними формами цього часу були мінезанг, лицарські романи та героїчний епос. Сам же Вольфрам фон Ешенбах відомий насамперед своїм лицарським віршованим романом «Парцифаль», поемою «Тітурель» та ще однією незавершеною поемою «Вільгельм».

Його роман важливий для німецької літератури і до нашого часу. Завершений у 1210 році та обсягом у 16 книг та 25 000 віршованих рядків, «Парцифаль» Вольфрама фон Ешенбаха розглядається не лише як класичний вірцевий лицарський епос, а й як передвісник новочасного роману [9].

У романі розповідається історії двох героїв: з одного боку, життя Парцифаля від його дитинства до часу, коли він став лицарем короля Артура та пізніше - королем Царства Грааль, а з іншого - історія Гавана, яка не відрізняється від традиційного зображення лицарів Круглого стола. Тому тематично роман прийнято зараховувати до так званого Артурівського циклу, хоча присутність Парцифаля серед лицарів міфічного королівства Британії є лише «відправною точкою» його пошуків святого Грааля. Взагалі – це перший твір німецькою мовою, мотивом якого є Святий Грааль. Хоча саме джерело не оригінальне, а сам твір – переробка на середньовисхіднонімецьку мову незавершеного роману «Персеваль, або Повість про Грааль» Кретьєна де Труа. Сама практика наслідування сюжету була розповсюджена у цей час, оскільки довершений французький куртуазний роман суттєво впливав на німецьку літературу Середньовіччя [5]. Проте на відміну від Гартмана фон Ауе, Ешенбах набагато вільніше і впевненіше в переказі тих місць, джерелом яких є твір Кретьєна, ніж його сучасники. Так, він суттєво збільшив обсяг твору, довів до кінця фабульну лінію оповіді та розширив сюжет передісторією про батька Парцифаля – Гамурета та двобоєм Парцифаля з його братом Фейрефіцом, але в цілому він дотримувався замислу твору, розвиваючи та поглиблюючи його [8, 265]. Хронологічна лінія роману Вольфрама охоплює більше подій, ніж незавершений епос Кретьєна. Початок та кінець твору повністю належать авторові.

У романі «Парцифаль» зовсім по-новому переосмислюється тема Грааля, яка в романі Кретьєна де Труа лише символічно намічена. У останнього Грааль – це священний посуд, у Вольфрама – це дорогоцінний камінь, який

магічним образом насичує кожного за його бажанням, дає людям силу і блаженство. Так, використовуючи народні казкові мотиви, Вольфрам фон Ешенбах посилює містичність легенди про Грааль [6].

Центральний символ роману – святий Грааль, образ, який частково має кельтське походження (невичерпний казан, що насичує всіх - чарівний предмет, типологічно споріднений фінському сампо і слов'янській скатертині-самобранці); частково - християнське походження (чаша, в яку була зібрана на Голгофі кров Христа). Але у Вольфрама Грааль вже не чаша, а променистий камінь, який насамперед стає моральним символом, а набуття його - знаком духовної досконалості [1].

Існує й інша версія щодо Грааля, в якій пошуки Грааля відображають прагнення лицарського ордена тамплієрів, заснованого у Святій Землі в 1119 році, і поема містить сплав західних і близькосхідних ідеалів, привезених до Європи хрестоносцями, і також має ледве помітну тему англійського короля Річарда I Левове Серце [3]. Адже у творі святий Грааль – моральний символ та центр святої общини, членом якої може стати лише духовно чиста людина.

Проте автор пише свій роман, спираючись насамперед на класичну традицію зображення рицарського світу та самого рицаря. Художня картина світу твору – це світ, де панують куртуазні закони та рицарська доблесть, віра в Бога та, звісно, піднесене та витончене кохання до прекрасної дами. В романі відображена феодална повсякденність – замковий побут, виснажливі переїзди лісовими дорогами, далекі морські подорожі, довгі війни та стрімкі рицарські поєдинки, турніри, придворні свята та природа. І сам головний герой постає як образ ідеального рицаря, який володіє усіма рицарськими чеснотами – силою, хоробрістю, вірністю Богові та своїй дружині, добротою, стійкістю характером, проте відмінність від іншого, не менш важливого у книзі героя – молодого Гавана, у тому, що таким герой стає не одразу.

Так у рицарському романі чи не вперше зустрічається сюжет, пов'язаний з історією розвитку головного героя – від народження до дорослих років. До того ж у творі зображений і складний та суперечливий процес формування особистості. Вольфрам фон Ешенбах вніс тим самим суттєві зміни у цей жанр. Він переніс центр уваги із зовнішніх подій (авантюрний сюжет) на внутрішній світ героя, який поступово - в процесі тяжких пошуків, помилок та розчарувань - нарешті віднаходить гармонію зі світом та душевну рівновагу. Вольфрам не спрощує шлях героя до найвищої досконалості, але й не ускладнює його. У

цьому шляху відсутня надприродність, він, навпаки, досить людський [5]. Історія Парцифалю – це історія простака, яка розкривається як шлях духовного росту героя роману, який знаходиться між умовностями феодально-рицарського етикету та вимогами людяності. Його духовна еволюція розповідає нам про провини та про очищення героя. Ми бачимо, як із темряви та безладності він доходить до моральної досконалості та духовної зрілості [7, 163].

Також не рідко «Парцифаль» називають одним з перших романів виховання, оскільки Вольфрам фон Ешенбах, спираючись найвірогідніше на традиції Гартмана фон Ауе, «розвиває у своєму романі мотиви лицарського виховного жанру» [6, 564]. Існує ще одна думка, що «Парцифаль» дещо подібний до сімейного роману, оскільки розповідає про три покоління – батька Гамурета, самого Парцифалю та його нащадків.

Окрім цього, «Парцифаль» притаманна глибока філософська проблематика. Так, концепція лицарства у Вольфрама відрізняється своєрідністю розуміння справжнього благородства. «Воно - не тільки в мужності на полі бою і не тільки в захисті слабких і знедолених від сильних і злих: вища лицарська доблесть у тому, щоб не пишатися своїм лицарством, в тому, щоб не боятися видатися смішним і переступити, якщо знадобиться, закони куртуазності в ім'я законів людяності» [5, 565].

Твір має також елементи утопічності. Ідея торжества людяності над будь-якими умовностями підкріплюється в романі і образом зведеного брата Парцифалю – мавра Фейрефіца, який із ворога головного героя стає його другом. І слід згадати утопічну общину святого Граалю – ідеальні лицарі та дами, які виховуються в замку Мунсальвеш, які потім мають стати мудрими наставниками правителів у всьому світі, аби всюди запанували закони людяності [1].

Для уродженця Баварії, лицаря Вольфрама фон Ешенбаха світський лицарський ідеал невіддільний від ідеалу релігійного, тому значну роль в духовній історії Парцифалю автор відводить релігійному елементу. Однак релігійні погляди Вольфрама не збігаються з офіційною церковною ідеологією. Він не стоїть на ґрунті аскетичного світогляду, його релігійні погляди мають пантеїстичні риси, йому властива широка віротерпимість, що не знає расових забобонів Середньовіччя.

Отже, у своєму творі автор майстерно поєднав куртуазно-лицарський світ короля Артура та релігійно-містичну тематику пошуків святого Граалю. Хоча сам Вольфрам фон Ешенбах цього не підтверджував, проте є очевидним, що в

роботі він опирався на роман Кретьєна де Труа. Безумовно, що німецька версія суттєво відрізняється від французької, оскільки своїми доповненнями автор надав сюжету всесвітньо-історичний характер та створив найповніший та досконалий віршований роман про святий Грааль.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Баркова, А. Л. «*Парцифаль*». <http://mith.ru/alb/europe/parzifal.htm>
2. Вольфрам фон Эшенбах, *Парцифаль*. В *Средневековый роман и повесть*. М.: Художественная литература, 1974.
3. Вольфрам фон Эшенбах. В *Электронная «Энциклопедия кругосвет»*. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/VOLFRAM_FON_ESHENBAH.html
4. Ладыгина, О. М. *Культура мифа: Книга для учащихся*. М.: Издательство НОУ «Полярная звезда», 2000.
5. Михайлов, А. Д. *Роман и повесть высокого Средневековья*. В *Средневековый роман и повесть*. М.: Художественная литература, 1974. Библиотека всемирной литературы Серия первая. Том 22. <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/mihajlov-roman-i-povest.htm>
6. Самарин, Р. М., Михайлов, А. Д. *Рыцарский роман*. В История всемирной литературы. Т. 2. М.: Наука, 1984. <http://svr-lit.ru/svr-lit/vsemirnaya-literatura/nemeckij-rycarskij-roman.htm>
7. Шерер, Вильгельм. *История немецкой литературы*. Ч. 2. пер. с нем. под ред. Александр Николаевич Пыпин. СПб : Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1893.
8. Maier, Bernhard. *Lexikon der keltischen Religion und Kultur*. Stuttgart: Kröner, 1994.
9. Wolfram von Eschenbach. <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/deutsch-abitur/artikel/wolfram-von-eschenbach>

О.А. Сичова, Г.В. Дашченко

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДУНХУАНСЬКИХ ЦИ

Поетична творчість завжди посідала в Китаї особливе місце. Найдавнішими письмовими текстами є так звані написи на гадальних кістках, що посідали найважливіше місце в обрядовій діяльності держави Шан-Інь (商殷, XVII–XI ст. до н.е.). До перших віршованих текстів належать написи на бронзових судинах (X–VIII ст. до н.е.). Вони слугували основою для першого в історії Ки-

таю літературно-поетичного пам'ятника «Книги пісень» («诗经»), поява якої знаменує собою завершальну стадію процесу формування літературної поезії.

Що стосується поетичного жанру *ци* (词), то зараз відомо два основних джерела ранньої поезії в цьому жанрі: літературна антологія «Серед квітів» («花间集») та так звані Дунхуанські рукописи. Антологія «Серед квітів», що датується періодом П'яти династій (五代王朝, 907–960), містить біля п'ятисот віршів в жанрі *ци*, авторами яких є танські поети Вень Тін-юн (温庭筠, 813–870) і Вей Чжуан (韦庄, 836–910), а також ряд поетів двору західного царства Шу (蜀汉) [8]. Друге джерело – Дунхуанські рукописи – було знайдено на початку ХХ ст. в буддійських печерах м. Дуньхуан в провінції Ганьсу. Поряд з картинками і рукописами різних жанрів, були виявлені численні записи поетичних творів в жанрі *ци*, в основному написані анонімними авторами [4].

Випадкове відкриття замурованої стіни давньої бібліотеки доглядачем буддійського храму Ван Юаньлуном в печерах Могао в Дуньхуані призвело до зародження унікальної галузі китаєзнавства, що пізніше отримала назву «дуньхуановедення» [3].

У численних печерах біля Дуньхуана були знайдені фрески, статуетки, буддійські сутри та інші пам'ятники культури, що належать до періоду від IV ст. до XIV ст. Китайська влада, до якої звернувся Ван Юаньлу, не оцінила значення монастирської бібліотеки, тому не було прийнято жодних заходів щодо збереження пам'яток і вивезення їх до Пекіну [5].

В той час, як китайський уряд не приділив жодної уваги знайденим пам'яткам, дослідники з інших країн стрімко ринули до печер. У 1907 р. більшість матеріалів, що було знайдено в Дуньхуані, археолог А.Стейн вивіз в Англію і передав до Британського музею. У 1906–1908 рр. в м. Сінцзянь відправилась наукова експедиція на чолі з французьким китаєзнавцем Полем Пеллі (1878–1945), який відібрав найбільш повні і цікаві в науковому відношенні рукописи і доставив їх до Національної бібліотеки Франції. Вже після цих дій, китайська наукова громадськість на чолі з Ло Чженьюем почала вживати ряд заходів, спрямованих на збереження бібліотеки [6]. Однак до того, як в 1910 р. пекінський уряд перевіз залишки рукописів до Пекіну, в Дуньхуані побувала японська експедиція на чолі з Отани Кодзуї (1876–1948), що вивезла частину спадщини до Японії. Друга російська експедиція під керівництвом С. Ф. Ольденбурга (1863–1934), провела в печерах розкопки і перевезла велику колекцію,

насамперед фрагменти різних текстів з бібліотеки, які зараз зберігаються в Азіатському музеї у Санкт-Петербурзі [11]. Отже, найбільші пам'ятки Дуньхуана зберігаються у п'яти різних країнах світу: Великобританії, Франції, Китаї, Японії та Росії.

На початку XX ст. до розбору дуньхуанського фонду Азіатського музею приступив В. М. Алексєєв (1881–1951), який ототожнив найбільші буддійські твори і відділив буддійську частину рукописів від небуддійської. У 1930 рр. роботу продовжив К. К. Флуг (1893–1942), який опублікував статті про дуньхуанську колекцію, що зберігається в Росії. У 1953 р. до каталогізації фонду долучилася група науковців під керівництвом В. С. Колоколова (1896–1979) і Л. М. Меньшикова (1926–2005). Результатом цієї роботи став двохтомний каталог «Опис китайських рукописів дуньхуанського фонду Інституту народів Азії» [6].

Л. М. Меньшиков дослідив, переклав і опублікував декілька унікальних творів китайської протонародної літератури жанру *бяньвень* з Дуньхуана. Інший радянський дослідник Л. І. Чугуївський (1926–2000) займався дослідженням і публікацією дуньхуанських документів, що були безпосередньо пов'язані з повсякденним життям за часів династії Тан (подвірних списків, закладних розписок, купчих тощо) [6].

До початку XXI ст. було опубліковано велику кількість систематичних каталогів, бібліографій, критичних видань і узагальнюючих робіт стосовно дуньхуановедення. Зараз Міжнародний дуньхуанський проект об'єднує зусилля цілого ряду установ, що зберігають дуньхуанську спадщину, з метою оцифрування та публікації рукописів в мережі інтернет. Ці дії можна вважати фундаментальними засадами для подальшого розвитку дуньхуановедення на порозі другого сторіччя його історії.

Незважаючи на всесвітній інтерес до пам'яток Дуньхуана, майже в стороні так і залишилась частина дуньхуанських рукописів, а саме поетичні твори в жанрі *ци*. Лише через півстоліття після відкриття печер китайські вчені досягли значних успіхів у складанні каталогів та дослідженні рукописів в жанрі *ци*. У XX ст. було опубліковано три збірки антологій. Перша збірка була видана у 1950 р. під керівництвом Ван Чжунміна. В неї увійшло 162 *ци*, але у перевиданні 1956 р. укладач додав 2 *ци* і їхня кількість стала дорівнювати 164. Друга збірка була укладена у 1955 р. книга Жен Жунмином та налічувала 545 *ци*. Третя

антологія була видана у Франції у 1969 р. (упорядник Жао Цзун-и) та містила 318 *ци* [9].

Однак всі ці дослідження було проведено лише невеликою кількістю вчених, які зібрали, зіставили, упорядкували оригінальні тексти з Дуньхуана, що є, безсумнівно, дуже важливою роботою. Але основною проблемою під час дослідження дуньхуанських пам'яток є те, що основну увагу дослідники приділяють вивченню буддійських сутр, рукописів, тоді як поезії, зокрема жанру *ци*, увага майже не приділяється. Залишається досі не відомою точна кількість Дуньхуанських *ци*. Інший не менш важливий аспект, який ще залишається слабо розвинутим і не виконаним, це їхня популяризація. Досі немає ані комплексних досліджень, присвячених аналізу знайдених Дуньхуанських *ци*, ані антологій перекладів цієї поезії на європейські мови. Також відсутні компаративні дослідження. Саме відсутністю таких фундаментальних праць та незацікавленістю сучасних вчених цією поетичною стороною дуньхуановедення китайські дослідники пояснюють недостатню увагу до Дуньхуанських *ци* та слабкість існуючих робіт [9; 2–3].

Дуньхуанська поезія в жанрі *ци* має широку тематику та відображає справжнє уявлення соціального і ментального світогляду, думок і почуттів людей в тодішньому китайському суспільстві. Поезії притаманні характерні риси північної літератури, які втілюють в собі мужній, сумний і похмурий настрій, що сильно відрізняє їх від м'яких описових художніх засобів літератури південного Китаю. В *ци* оспівуються війни, походи, вторгнення чужоземців, труднощі під час навчання, страждання і відваги жінок [10]. Деякі *ци* також наочно описують стародавні народні звичаї в Китаї, прогулянки на природі, витончених жінок, мандрівників, музикантів, лицарів, ченців, даоських священиків. В них відображаються голоси болю, смутку, гніву, їх прагнення до кращого життя. Також в деяких Дуньхуанських *ци* можна зустріти оспівування повстання Хуан Чао [11].

Отже, можна зробити висновки, що перспективи дуньхуановедення ХХІ ст. тісно пов'язані з завданнями введення в науковий обіг неопублікованої частини дуньхуанської спадщини, з проблемами наукової обробки великої кількості доступного для дослідження матеріалу та приділення особливої уваги Дуньхуанським *ци*, які є одним із основних джерел класичної китайської поезії.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Ахметшин Н. Тайны великой пустыни . [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://litra.info/book/tayny-velikoy-pustyni/page-7.html>
2. Серебряков Е.А. Жанр цы: эпоха Сун (X—XII вв.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.synologia.ru/a/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80%D1%86%D1%8B:%D1%8D%D0%BF%D0%BE%D1%85%D0%B0%D0%A1%D1%83%D0%BD\(X%E2%80%94%D0%B2%D0%B2\)X%E2%80%94%D0%B2%D0%B2\)](http://www.synologia.ru/a/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80%D1%86%D1%8B:%D1%8D%D0%BF%D0%BE%D1%85%D0%B0%D0%A1%D1%83%D0%BD(X%E2%80%94%D0%B2%D0%B2)X%E2%80%94%D0%B2%D0%B2))
3. Меньшиков Л.Н. Дуньхуанский фонд // «Петербургское востоковедение». Выпуск 4. СПб.: центр «петербургское востоковедение», 1993. С. 332-343
4. Меньшиков Л.Н. Китайские рукописи из Дуньхуана. Памятники буддийской литературы сувэньсюэ. М., 1963.
5. Сайт китайского информационного агентства Синьхуа [Электронный ресурс]. URL: <http://russian.people.com.cn/31515/4548146.html>
6. Отчет о дуньхуанской конференции в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=2407&Itemid=58
7. Чугуевский Л. И. «Мирские объединения шэ при буддийских монастырях в Дуньхуане» в сб. «Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в Средние века», М. 1982, с. 63-97
8. 花间集 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8A%B1%E9%97%B4%E9%9B%86/4094>
9. 剑注释. “敦煌曲子词百首译注张” [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://books.google.com.ua/books/about/%E6%95%A6%E7%85%8C%E6%9B%B2%E5%AD%90%E8%AF%8D%E7%99%BE%E9%A6%96%E8%AF%91%E6%B3%A8%E6%95%A6%E7%85%8C%E9%80%9A%E4%BF%97.html?id=CBiXAAAACA&redir_esc=y
10. 《汉语大词典》引用敦煌曲子词书证商补[Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.wanfangdata.com.cn/details/detail.do?type=perio&id=xdyw-llyj201107067>
11. 刘尊明 敦煌曲子词整理研究的百年历程 [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.cssn.cn/ts/ts_xzsd/201401/t20140122_950799.shtml

СВОЄРІДНІСТЬ КИТАЙСЬКОЇ ПЕЙЗАЖНОЇ ЛІРИКИ ВАН ВЕЯ

Ван Вей є одним з найвеличніших культурних та літературних діячів епохи Тан. З цією епохою пов'язаний вищий розквіт китайської ліричної поезії. Його лірична спадщина налічує близько 400 віршів. Його вірші вельми різноманітні за тематикою, але особливе місце посідають твори на тему природи, які продовжують традицію "поезії гір та річок" (山水诗), яка виділилась у самостійну течію в столітті епохи Шести Династій. Відомий китайський поет, есеїст, художник, каліграф та державний діяч епохи Сун Су Ши казав так про Ван Вея: "Насолоджуєшся віршами Ван Вея, у віршах є картина; дивишся на картини Ван Вея, в картинах є вірші" [3, 135].

Його естетичні погляди відображаються в двох невеликих творах "Таємниця пейзажу" та "Міркування про пейзаж", ці твори були визнані квінтесенцією китайської живописно-естетичної думки. Вважається, що Ван Вей зумів з'єднати поетичний зміст з живописом природи, злити воедино філософське осмислення та естетичне споглядання.

Літературно-поетичними витоками лірики Ван Вея послужили творчість Се Ліньюня і Тао Юаньміна. Перший визнаний засновником поезії "гір та річок", а другий засновник поезії "полів і садів", в якій життєвим ідеалом виступало життя в селі, наповнене простою християнською працею. Дві теми поезії "гір та річок" та "полів та садів" часом настільки органічно переплітались у творчості Ван Вея, що вони перейшли у відносно нову ідейно-тематичну течію, яку сучасні дослідники називають "вірші про гори та річки, поля і сади".

Тема природи і людини дуже характерна і типова для китайської літературної творчості. Взагалі найяскравішими представниками пейзажної лірики є Тао Юаньмін (陶淵明), Ван Вей (王維) та Сикун Ту (司空图).

Вже в найдавніший період у китайців яскраво простежується тісний зв'язок образного мислення з природою, живими картинами річок та гір, різноманіттям рослин і квітів. Взагалі найяскравішими представниками пейзажної лірики є Тао Юаньмін (陶淵明), Ван Вей (王維) та Сикун Ту (司空图). І хоча час та історичні умови, які породили їх, різні, проте можна простежити велику

схожість в цих поетичних творах, у яких розкривається тема природи та відношення до неї людини у різні епохи.

Н. Федоренко у статті "Тема природи і людини у творчості деяких китайських поетів" зазначає, що поетична творчість Ван Вей характеризується незрівняною любов'ю до миру природи, у якій він знаходив невичерпне джерело душевних радощів, естетичного задоволення.

М.С. Кравцова у своїй книзі "Поезія вічного просвітлення" у третьому розділі стверджує, що складно знайти в синологічному літературознавстві проблему, яка б привернула пильну увагу дослідників та викликала б стільки дискусій, як проблема виникнення пейзажної лірики. Автор вважає, що це не дивно, бо "поезія гір та річок" – це не просто одна з провідних тематичних течій в поезії всього стародавнього Китаю, а феномен загальнокультурного значення – саме в ній віднайшли своє найбільш повне відображення особливості світосприйняття китайців, їх осмислення навколишньої дійсності. Згідно з традиційною китайською концепцією, яка бере початок в літературно-теоретичних працях VI століття, поезія "гір та річок" з'явилась в якості самостійної поетичної течії в творчості Се Ліньюня та поетів його оточення. "Всі ці картини, – відзначає Дж. Фродшем (G. Frodsham) – єдині у тому, що вони розглядають появу пейзажної лірики як результат змін у суспільних смаках, які привели до повалення панування даоської поезії, що і з'явилося у творчості першого великого поета-пейзажиста Се Ліньюня" [4, 136-143].

Поступово прийшло інше розуміння генезису пейзажної лірики – як тривалого та складного процесу, який розпочався ще в творчості поетів III століття, цей процес відбувався під впливом різних історико-культурних факторів. Подальший розвиток філософської та релігійної традиції даосизму, зростання популярності буддизму, естетизація літературної творчості, поглиблення індивідуалістичних та антиконформістських тенденцій, поширене в результаті історико-політичних потрясінь, протиріччя між суспільством та індивідом, знайомство з південною природою, яка зачарувала сіверян своєю красою, – фактори, які, на думку різних дослідників, послужили імпульсом або сприяли розвитку та зародженню поезії "гір та річок" [4, 145-156].

Л. Е. Бадилкін надав школі пейзажистів таку характеристику: "У цій школі природа набуває новий естетичний сенс у порівнянні з тим, яким він був раніше, – вона стає об'єктом милування. Гори та річки в уяві китайського поета

були гранню земної краси, яка ближче за все підступає до неземної та нескінченної" [1, 253].

Поява даосизму сприяла появі пейзажної лірики. Колишні чиновники прагнули жити як приватні люди, вони будували загородні садиби, колекціонували старинні книги. На офіційні запити щодо служби відповідали відмовою. Вони більш шукали суспільства монахів і відлюдників, аніж респектабельної знаті. Їхнє дозвілля складалось з читання, наукових занять, бесід з товаришами. Вони ловили рибу як звичайні селяни, носили дерев'яні селянські башмаки.

Елементом їхнього дозвілля були "прогулянки серед гір та річок" (游山水). Первісна ціль цих прогулянок була чисто практичною, а саме: в горах шукали необхідні компоненти для приготування еліксиру безсмертя. Згодом "прогулянки серед гір та річок" здобули естетичний зміст.

Ван Вей не був просто сучасником і свідком цього "золотого століття", а й одним з діяльних його творців, бо поезія Ван Вея зуміла поєднати в собі високу словесну майстерність з чисто мальовничою пластикою, стала одним з вищих творчих досягнень епохи. Без перебільшення можна сказати, що він торкнувся у своїй поезії чи не всіх тем, які хвилювали його попередників і сучасників, робив це своєрідно і яскраво [2, 254].

Головною темою Ван Вея була тема природи і життя серед природи. Поезії Ван Вея властивий уважний і пильний погляд на природу. Філософія чань-буддизму, яку Ван Вей сповідував, а також даоська філософія Лао-цзи і Чжуан-цзи вчили його бачити в природі вищий вираз природності, вищий прояв суті речей. Для справжнього поета природа не має тем великих і малих, не має картин високих і низьких, не має дрібниць. Може, звідси притаманна Ван Вею любов до "великого плану" в зображенні картин природи, до тих "дрібниць", мимо яких нерідко проходили колишні поети і художнє відтворення яких стало одним з вищих завоювань поезії Ван Вея. Ван Вей перший в китайській поезії звернув увагу на "дрібниці" у природі.

Ось це прагнення і вміння побачити цілий світ у крапельці роси, відтворити картину природи або передати народжений нею настрій за допомогою небагатьох скупі відібраних деталей – характерна властивість пейзажної лірики Ван Вея, яка доведена їм до досконалості і стала надбанням усієї подальшої китайської поезії. У спілкуванні поета з природою бувають і вищі моменти раптового просвітлення, коли він, споглядаючи, раптом осягає істину про світ у всій її повноті, знаходить раптову відповідь на всі загадки буття. Ця мить приходить

несподівано: її можуть породити вид квітучої сливи або місячне сяйво, запах квітів кориці або плодів гірського кизилу, дзюрчання струмка або дошові краплі на листі. Поет прагне зловити цю мить, зафіксувати її в слові і передати іншим як якусь блага вістку.

Отже, Ван Вей зробив неймовірно важливий та вагомий внесок у зародження нової течії китайської середньовічної поезії «гір та річок». Творчість Ван Вей, наряду з творчістю двох інших яскравих представників цієї епохи – Лі Бо та Ду Фу, являється перлиною золотого віку китайської поезії. Ван Вей став засновником течії, яка об'єднала в собі поезію та каліграфію.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бадылкин Л. Е. О классической китайской пейзажной лирике // Народы Азии и Африки, 1975., №5, С. 96-105. Рец. на англ. яз., С. 253
2. Бычков М.Н. Ван Вэй. Река Ванчуань // Библиотека мировой литературы. Восточная серия. СПб., 2001. С. 254-267
3. Дагданов Г.Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэй // Новосибирск: Наука, 1984, С. 135
4. Кравцова М.Е. Пейзажная лирика. К проблеме генезиса: [поэзия гор и вод и натурфилософское осмысление природы] // Кравцова М.Е. Поэзия вечного просветления (Китайская лирика 5-6 ст.), СПб., 2001, С. 136-156.

О. М. Степаненко, Н. І. Власенко

ОСОБЛИВОСТІ РОМАНІЗАЦІЇ НОВЕЛІСТИЧНОГО СЮЖЕТУ В “УСОЛОДЖУВАЛЬНІЙ ІСТОРІЇ ФОРБОНІУСА І ПРИСЦЕРІЇ”

Т. ЛОДЖА

Своєрідність перетворення жанрової поетики ренесансної новели, здійсненого самотутнім письменником—єлизаветинцем Т. Лоджем у власному романному дебюті — „Усолоджувальній історії Форбоніуса і Прісцерії” (“The Delictable Historie Of Forbonius and Prisceria”, 1582), визначається маньєристичною домінантою його творчого мислення. Спираючись на перегляд сталих визначень маньєризму, здійснених Л.Я. Потьомкіною та Н.Т. Пахсарьян [3; 4], можна стверджувати, що естетичне підґрунтя митецького експерименту, втіленого в

першому лоджівському романі, задається інтенцією на створення такої художньої дійсності, в якій відбувається возз'єднання ідеального та реального, недосяжне в житті і визначальне для доведення переваги “манери” над “природою”.

Створена письменником як своєрідний „новий зразок” художньої словесності, відповідний його власній концепції літературної творчості, викладений у „Відповіді на “Школу непристойностей” Стівена Госсона на захист Музики, Поезії і театральних вистав” (1578–1579), „Усолоджувальна історія ...” стала самотнім втіленням загальної спрямованості романних новацій доби Єлизавети I (1558 — 1603), що визначалась настановами на авторське самоствердження шляхом індивідуалізовано-довільної комбінації “готових форм” художньо-словесного творення [2] .

Реалізація такого шляху формування елізаветинської романістики відбувається в ході романізації ренесансного новелістичного сюжету про двох шляхетних закоханих із ворожих родів, яка ґрунтується на сполученні моделей жанротворення, втілених у новелістиці Відродження та античному любовно-авантюрному романі.

Логіка співвіднесення реактуалізованих архітекстуальних матриць новели і романного жанру в жанровій організації „Усолоджувальної історії ...” виявляється вже в семантиці та структурі назви твору. Сам автор називає власний роман „історією”, використовуючи визначення оповіді про правдиве, стверджене у поезії та риторичі традиціоналізму і відповідне, зокрема, орієнтації новелістичного жанру на зображення надзвичайного, але реального. Але під час первинної конкретизації тематики цього „історичного” нарративу, що забезпечується означенням у романному заголовку його головних дійових осіб – Форбоніуса та Прісцерії, і під час їх подальшої – експозиційної — характеристики, в якій закохані називаються нащадками героїв „Ефіопіки” Геліодора — владаря Ефіопії Гідаспа і священнослужителя Сісімітра, акцентується вигаданість і реальності, зображеної в дебютному романі Т. Лоджа, і художньої дійсності геліодорівського роману. Так виявляється романічна мотивна першооснова обраного новелістичного сюжету, що в її лоджівському осмисленні відмежовується від історично достовірного. До того ж, акцентуючи „літературність” світу „Усолоджувальної історії ...”, віддаленого в його часопросторових параметрах від життєвої реальності, Т. Лодж стверджує відстороненість від життя і самого мотиву випробовування “високих” героїв на вірність ідеалу (як відомо, сам Геліодор, навпаки, підкреслював справжність дійових осіб і достовірність змальованих

подій, локалізуючи їх у конкретному історичному часі та географічному просторі). У такий спосіб у лоджівському розгортанні новелістичного сюжету у “продовження” романної оповіді, розпочатої в епоху античності, означається маньєристичне розуміння мистецтва як втілення найвищої правди буття – його ейдетичної оформленості, виявлення якої в життєвій дійсності є безкінечно далеким від довершеності її розкриття в художній реальності.

Щоб виразити своє бачення художньо-словесної творчості як способу возз'єднання реального й ідеального, розмежованих у житті, Т. Лодж переосмислює визначення мети поезії як “усолодження”, що сформувалось у руслі становлення її гораціанської концепції як альтернатива націленості поетичного творення на наслідування правдивого і правдоподібного, яка була обґрунтована аристотелівською поетикою. Характеризуючи історію Форбоніуса і Прісцерії як “усолоджувальну”, письменник акцентує здатність мистецтва слова долати життєву недовершеність у створюваній ним досконалій дійсності.

Задана перспектива романізації новели реалізується у ході формування багатоскладної художньої реальності першого лоджівського роману, де визначальна для новелістики інтеріоризація конфлікту відбувається через введення в романний наратив драматичних мікроформ – сцен, що забезпечують розгортання психологічного плану колізії. У монологах і діалогах дійових осіб риторичне слово виступає зовнішньою формою вираження внутрішнього стану героїв, реалізуючи свою традиційно-романну функціональність [1]. Т. Лодж пропонує оригінальне рішення новелістичного контрапункту, який набуває відображення у рефлексії Форбоніуса і Прісцерії над конфліктною ситуацією, розгортаючись у романне “багатоголосся”. Зрівнюючи за значущістю для людини Долю – головну рушійну силу у геліодорівському романі – з Уявою – найважливішим для „мистецтва манери” способом подолання Року, – митець висуває нетрадиційну, щодо попередніх версій викладеної ним “історії”, розв'язку конфлікту – перемогу кохання над родовою ворожнечею. За допомогою індивідуально-довільного поєднання комбінації „готових” форм та мікроформ художньої словесності митець акцентує літературну „локалізацію” такого вирішення колізії, навряд чи можливого у реальному житті.

Лоджівським вибором сюжетики, актуалізованої в італо–ренесансних новелах під час художнього втілення основоположних для ментальності Ренесансу уявлень про здатність людської особистості до творчості, спрямованої на гармонізацію дійсності, визначається і трансформація жанрової поетики античної

любовно–авантюрної романістики в „Усолоджувальній історії...”. Заперечуючи владу Долі на людиною, що ствердилась у ході змалювання випробовувань ідеальних героїв у романах Геліодора та його послідовників, у яких випадок панує над людською волею, Т.Лодж, однак, переглядає і трактування цього мотиву в новелістичних розробках обраного ним сюжету, насамперед, у “Ромео і Джульєтти” (бл.1554) М. Банделло, де юні закохані зображуються вірними своєму почуттю, але не здатними зберегти власне життя, захищаючи любов від примхливої Фортуни. Письменник–єлизаветинець формує власну траєкторію руху ренесансно-гуманістичної рефлексії творчого самоздійснення людини до межі, де стверджується митецький волонтаризм, визначальний для маньєризму: зображуючи подолання примх Долі за допомогою сили Уяви, митець доводить здатність мистецтва возз’єднувати ідеальне та реальне, розмежовані у життєвій дійсності. Пов’язуючи Долю з традиційно-ворожими стосунками сімей закоханих, загрозливими для їх почуття, і співвідносячи Уяву із особистісними позиціями Форбоніуса та Прісцерії, готових захищати свою любов, автор „Усолоджувальної історії...” виявляє одну з антиномій людського існування, що осмислювалися митцями–маньєристами як передумови його недосконалості, яка може бути подолана лише силою мистецтва. Так стверджується та співвіднесеність художньої дійсності першого лоджівського роману із життєвою реальністю, що означається в його заголовку.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Бахтин М.М. Слово в романе/ М.М.Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 353–391.
2. Власенко Н.І. Формування естетики і поетики маньєризму в англійському романі Відродження/ Н.І.Власенко// Література в контексті культури: зб. наук. праць / [ред.колегія.: В.А. Гусев (відп. редактор) та ін.]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 15. – С. 18 – 36.
3. Пахсарьян Н.Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности/ Н.Т.Пахсарьян// Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000.[под ред. Л. Г. Андреева]. – М.: Высшая Школа, 2001. – С. 40–69.
4. Потемкина Л.Я. Маньєризм и барокко: размежевание и преемственность/ Л.Я. Потемкина// От барокко до постмодернизма. Днепропетровск: изд–во ДГУ, 1998.– С. 15 – 22.

НАСЛІДУВАННЯ ГОТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У РОМАНІ АГАТИ КРІСТІ «THE PALE HORSE»

Кожен художній стиль виражає філософію своєї епохи, її світогляд та світосприйняття. Такою є і готика як художній стиль, що вирізняється своєю урочистою піднесеністю [4, 259]. З'ясувати причини незгасаючого успіху готичного жанру прагнули багато літературознавців та науковців, серед них були М. Самерс, Е. Бьоркхед, Е. Райло, Е. Бьорк та Д. Варма, які намагалися розкласти готику на частини та пізнати її суть [5, 1].

В журналі «Мир Фантастики» в статті «Помни о смерти. Современная готическая литература» Б. Невський зазначає, що далеко не будь-які «жахи» можна уналежнити до готичного жанру. Він виділяє три головні теми готичної літератури. По-перше, це культ смерті, котрий пронизує всю літературу жахів від самих її витоків. Другою основною темою готичної літератури Б. Невський вважає тему привидів, зомбі та чорної магії. А до третьої теми відносяться історії про вампірів [5, 19].

Враховуючи цю характеристику готичних текстів, можна з упевненістю стверджувати, що роман Агати Крісті «The Pale Horse» належить саме до готичних текстів, адже у цьому романі висвітлюється друга тема готичної літератури, а саме – тема чорної магії. Сюжет цього роману розвивається навколо будівлі колишнього готелю, в якому проживають три жінки, котрі займаються чорною магією. Навіть самі вони натякають головному героєві на свої можливості позбавити людину життя на відстані. Перша з них займається окультними науками, друга – медіум, а третя – відьма. Саме вони, як здається на перший погляд, спричинили смерть декількох донедавна абсолютно здорових людей за допомогою магії.

У своїй роботі Ю.В. Локшина згадує про такі обов'язкові для готичного роману елементи:

- сюжет будується навколо таємниці (чиєсь зникнення, таємниче походження, нерозкритий злочин, фатальне переслідування). Нерідко в одному романі комбінуються декілька таємниць;
- розповідь нагнітає атмосферу страху та жаху й розвертається в пос-

лідовності епізодів, що загрожують життю та щастю героїв;

- найбільш популярне місце дії – віддалений, загадковий дім, замок, монастир з таємничим минулим. У ньому присутні темні кімнати та простори під заборонаю входу, навколо нього – безлюдна місцевість, пустка, ліси, болота;
- у центрі дії – демонічний злодій, котрому відведена роль ката, а героям-добродіям – роль його невинних жертв;
- роман містить елементи фантастики та містики [2, 17].

У романі «The Pale Horse» сюжет будується навколо таємниці вбивства отця Гормана та списку прізвищ, через який, вірогідніше за все, його й було вбито. Атмосфера нагнітається починаючи від початку роману до його кульмінації. Для того, щоб розгадати таємницю вбивства, головні герої самі вирішують звернутися за послугами до трьох жінок, але вже скоро жалкують про це, тому що їхньому життю вже починає загрозовувати небезпека. У центрі подій роману – будівля колишнього готелю, подекуять, що в ньому раніше зупинялися розбійники та навіть заможні мандрівники, які потім зникали безвісті. Отже, як ми бачимо, що містика всього роману розвивається навколо трьох осіб та їхніх надзвичайних можливостей.

Таким чином «The Pale Horse» охоплює всі обов'язкові елементи готичного роману.

Для всіх романів А. Крісті, в тому числі й для досліджуваного нами, властива велика кількість таємниць і недомовок. Ця традиція сягає корінням в готичний роман, де таємниче сприймається як містичне. Тим не менше, у творах А. Крісті таємниче, як правило, є містичним лише на перший погляд, насправді кожен містицизм легко пояснюється логічно, а це вже є рисою детективного жанру.

Готичний роман та детектив пов'язані між собою головною рисою – існуванням таємниці, саме таємниця є основою сюжету як готичного роману, так і детективу, без таємниці створити готичний роман або детектив неможливо. Для романів А. Крісті характерним є раціональне, розумне обґрунтування тих речей, які в готичі пояснювалися містичними силами.

Не менш важливу роль у романі відіграє його назва («The Pale Horse»), що була запозичена із тексту книги «Одкровення Іоанна Богослова», саме вершником «білого» коня є останній з вершників апокаліпсису – Смерть.

Метою нашого дослідження також є стилістичний аналіз тексту роману

«The Pale Horse»: дослідження стилістичних фігур та прийомів, які допомогли письменниці створити готичну атмосферу тексту.

З найперших рядків свого твору А. Крісті починає створювати готичну похмуру атмосферу за допомогою епітетів та порівнянь. Так, найпершим рядком у творі є такий: «*The Espresso machine behind my shoulder hissed like an angry snake*» [1, 7]. Не випадково авторка згадує саме змію для **порівняння**, адже майже кожному змія здається чимось страшним, небезпечним.

«*The noise it made had a sinister, not to say devilish, suggestion about it*» [1, 7]. **Enimemu** в цьому рядку також підтримують готичну атмосферу тексту, насторожуючи читача. Таким же є і використання епітета у такому рядку: «*It was the matter-of-fact way she said it, that was so spine-chilling*» [1, 54].

«*The intimidating angry scream of jet planes as they flash across the sky, the slow menacing rumble of a tube train approaching through its tunnel*» [1, 7]. Як ми бачимо, А. Крісті описує буденні, звичайні звуки міського життя, які, тим не менше, насторожують та лякають головного героя та інтригують читача, вселяючи інтерес до подальших дій у романі.

«*A dangerous world – that was it, a dangerous world*» [1, 7]. Як бачимо, для цієї ж мети автор використовує повторення або, так званий, **фреймінг**.

«*Peace came into the room. The agony went out of the tortured eyes*» [1, 26]. У цьому випадку письменниця описує умиротворення, але все ж додає до опису образності та містичності за допомогою метафор та, знову ж таки, епітетів.

Зустрічається в тексті також багато випадків використання **оксюморону**: «*A doctor and an ambulance arrived simultaneously a little later. Mrs Coppins received them with gloomy triumph. «Too late as usual!» she said. «She's gone*» [1, 26]. Оксюморон поєднує у собі зазвичай непомітні поняття задля того, аби звернути увагу читача та змусити його замислитися над написаним.

Тим не менше, письменниця робить все аби не занадто дистанціювати події в романі від реального життя читача. А. Крісті робить події більш схожими на реальність завдяки живим діалогам, ідіомам та опису манер розмови окремих персонажів як, наприклад, у такому рядку: «*Nah then – break it up – break it up – You'll 'ave the whole street in a minute. You'll 'ave the coppers here. Stop it, I say*» [1, 12]. Це змушує читача вірити у події роману, їх реальність.

Завдяки проведеному дослідженню ми виявили риси готичного роману та його невід'ємні компоненти у романі Агати Крісті «The Pale Horse», з'ясували риси детективу, які були успадковані ним від готичного роману та в певній мірі

розглянули та дослідили ті стилістичні засоби та прийоми, якими найчастіше користувалася авторка для створення особливої готичної атмосфери у тексті свого роману.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Кристи, Агата. Вилла «Белый конь»: Книга для чтения на английском языке. Санкт-Петербург: КАРО, 2009.
2. Локшина, Юлия. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза. Дис. ...канд. фил. наук, ИМЛ им. А.М. Горького, 2015.
3. Невский, Борис. Помни о смерти. Современная готическая литература. Мир Фантастики. Москва: ТехноМир, 2004.
4. Никитич, Людмила. Эстетика: Учебник для вузов. Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2003.
5. Хейнинг, Питер. Комната с призраком. Санкт-Петербург: Деком, ИМА-пресс, 1993.

Т. С. Тищенко, Н. Г. Велігіна

ПОНЯТТЯ КРАСИ І ПРЕКРАСНОГО В РОМАНІ МАЙКЛА КАННІНГЕМА «ПОЧИНАЄТЬСЯ НІЧ»

Поняття про прекрасне (про красу) існувало ще починаючи з античності. Явище краси є одним з найвідоміших людських властивостей. Сама суть прекрасного в різні часи могла трактуватись по-різному. Для Арістотеля краса перш за все означала порядок та визначеність; протягом епох краса була поняттям, яке означало гармонію та симетрію, спокій та рівновагу. Концепт краси присутній і у християнській естетиці, коли прекрасне означало явище світла, яке йде від Всевишнього, як зазначав Платон.

Теорія прекрасного оформилась у Німеччині в кінці XVIII - поч. XIX ст., коли постала проблема співвідношення прекрасного зі змістом та формою предмета. Гегель вбачав правильний шлях в наслідуванні традицій античності та середньовічної естетики, він вважав, що краса дорівнює істині, що прекрасне є «чуттєвим баченням ідеї», тобто воно має бути наповнене духовним. Ще раніше за Гегеля, Кант мав протилежну думку, що краса співвідноситься виключно з формою предмета, коли необхідна лише суворя формальна впорядкованість, симетрія та зовнішні пропорції, а не досконалість чи зворушливість. Таким чи-

ном вчення Канта та Гегеля про прекрасне називали естетикою форми та естетикою змісту [5, 16-17].

Мислителі Німеччини XIX ст. нерідко ставили естетичні цінності вище за всіх інших. На думку Шиллера, тільки естетичний стан людської природи проявляється в чистоті та безпосередності, Шеллінг вважав, що «добро, яке не є красою, не є і абсолютним добром». Інший німецький філософ Ніцше стверджував, що «існування світу може бути виправдане лише як естетичний феномен», він проголошував існування ідеалу людини, яка не буде рахуватися з будь-якими обмеженнями. Таке трактування естетизму отримало висвітлення у романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» [5, 34-35].

Ніцше також трактував поняття «прекрасне» в традиційному розумінні як аполлонічне начало, яке найбільш яскраво виражене в античній скульптурі та епосі, йому характерна свобода від нестримних поривів та страстей, розуміння міри, мудрий спокій. На противагу цьому філософ виділяє іншу сторону природи людини – діонісійство як сфера нестримних страстей, безумств та духовно-тілесних поривів. Згодом Ніцше навіть зазначав, що «діонісійська естетика» притаманна «надлюдині», яка одержима жагою влади. В подальшому ніцшеанський естетизм став предметом серйозної критики [5, 19-20].

У своєму романі «Починається ніч» американський письменник-постмодерніст М. Каннінгем ставить питання місця краси в сучасному світі, в період перегляду самого поняття мистецтва. Чи можливе існування краси в світі, де кордони між нею і потворністю стають хиткими? В світі, де існує естетика потворного, мертві тварини як об'єкт мистецтва, кігчева підробка замість автентичності, пародіювання, витіснення емоційності. Де серед цього шукати красу, і що потрібно чекати від нової моделі мистецтва? Отже в романі постає вічне питання пошуку ідеалу.

Свій ідеал краси головний герой роману галерист Пітер несподівано знаходить в молодшому браті своєї дружини. Він відчуває незрозумілий потяг до Міззі, який постає для нього «втіленням свободи» та уособленням живої скульптури «Бронзова епоха» Родена (мається на увазі скульптура красивого бронзового хлопчика, який назавжди застиг в досконалості, яким Пітер милується під час його відвідування музею Метрополітен): «...he could be an undiscovered Rodin, the aging but unbowed, a figure of stern dignity, standing foursquare, weaponless, bare-chested...» [6, 67], він впливає на Пітера, як краса впливає на

всіх людей, незалежно від статі чи сексуальності — виникає бажання доторкнутися до неї. Міззі одночасно уособлює копію дружини головного героя в молодості та реінкарнацію померлого брата Пітера. Але суть образу Міззі полягає в тому, що він стає для Пітера невлучною сутністю мистецтва.

Пітер стає одержимим неземною вродою юнака, його молодістю. Простежується біблійський мотив забороненого плоду, коли те, що вважається неправильним, одночасно відштовхує та притягує, вабить. Також простежується проблема романтичного ескапізму XIX ст. — своєрідної втечі від гнітючої дійсності у світ мрій та ідеалів. Саме в XVIII-XIX століттях пошук ідеального відбувався в історії і міфології Риму і Греції. Проблема таких ілюзій можна розглянути як гру, втечу або мрію. Головний герой роману Каннінгема розчарований своїм життям, він переживає кризу середнього віку, його хвилює глибока жага, відчайдушне бажання відшукати ту красу, яка здається недосяжною: *«He can't stop himself from mourning some lost world, he couldn't say which world exactly but someplace that isn't this»* [6, 14].

Очевидно, що виникає полеміка з новелою Томаса Манна «Смерть у Венеції», в якій головний герой Гюстав фон Ашенбах зустрічає та стає одержимим 14-річним польським хлопчиком “божественної краси” на ім'я Тадзіо. Коли Ашенбах бачить Тадзіо, він згадує почуття, які він мав давно, ранні та цінні смуги серця, які померли в ході суворого життя і тепер, так дивно змінені, повертаються до нього. В одному зі своїх інтерв'ю сам Каннінгем зазначив, що, працюючи над романом, він не одразу помітив зв'язок із новелою Манна, адже існують випадки, коли книга настільки глибоко вражає, що вже не можеш відокремити свої ідеї від не своїх. Тільки потім він зрозумів, що сюжет таких відносин є класичним давньогрецьким [2].

Отже виникає конфлікт, притаманний декадентському стилю, естетичні принципи якого часто встановлюють взаємозв'язок та опозицію між поняттями «цінність мистецтва» та «значення еротичного бажання», коли виникає етика сприйняття мистецтва. Для Каннінгема новела Манна стає прикладом взаємозв'язку людських почуттів з культом краси та молодості.

Спільним у «Починається ніч» та «Смерть у Венеції» безперечно є характеристика старіючих закоханих, які є мешканцями світу мистецтва, вони болісно переживають нав'язливі стереотипи і кліше, і бажають вибратися із своєї безодні. Пітер Харріс та Ашенбах стають жертвами власних естетизованих життєвих шляхів, їх обох вводять в оману «жахлива, осліплююча краса». Для

Ашенбаха виникає тривога перед обличчям екзистенційних проблем, таких як краса, жах і прагнення, що зливаються один з одним у процесі художньої творчості. Для нього постає питання невідповідності його декадентської закоханості у Тадзіо з класичним етично високим становищем, яке він представляє в своїй літературній творчості [1, 200].

Хоча для Пітера молодший брат дружини стає ідеальним зразком чоловічої краси, ім'я Міззі не дарма є скороченим нікнеймом від англійського слова "помилка" (mistake), адже він також є невмотивованим, наркоманом-маніпулятором, який рухається в бік самознищення. Можна зробити висновок, що така краса є отруйною, адже не завжди краса несе лише добро, подібний демонічний естетизм, який протиставляє себе етичним цінностям добра, самопожертви, відповідальності, сформувався в кінці XIX ст.

Простежити аллюзію можна не тільки з новелою Т. Манна, а й з «Дуїнянськими елегіями» австрійського поета-символіста Райнера Марії Рільке. До речі, саме епіграф до роману належить до «Елегії першої»: *«Beauty is nothing but the beginning of terror»*. В одному з інтерв'ю Майкла Каннінгема запитали, чи постає, на його думку, така фраза в опозицію з загальновідомою цитатою російського класика Ф. Достоевського: *«Краса врятує світ»*? На що Каннінгем відповідає, що так не вважає, адже, хоча Рільке використовує слово «жах», але в той самий час говорить, що краса є початком змін в житті, чимось на кшталт «страху перед Богом», благоговінням перед його обличчям. А сам автор окрім новели Манна, першочергово вбачав парафраз ще й з містичним трилером Альфреда Гічкока «Запаморочення» (*Vertigo*, 1958), в якому також присутні мотиви ескапізму до світу ілюзій [4].

Ашенбах несвідомо боявся того, що Ніцше називав діонісійським началом – така концепція пов'язана з виходом з-під контролю неприборканих потягів і бажань – йому сниться сон про діонісійські містерії, і сон цей – ключ до всієї новели, в ній закладений основний конфлікт, надзвичайно характерний для тієї епохи, в яку вона написана. Діонісійський початок можливо для Пітера не є страшним, але роман Каннінгема, зокрема, і про те, що цивілізація, озброївши нас проти Діоніса психоаналізом і іншими, іноді більш ефективними інструментами, до появи яких Ашенбах не дожив, залишила нас беззахисними перед Аполлоном, тобто перед красою. Міззі втілює в собі аполлонічний початок – однак не в ніцшеанському, а в первісному значенні: Аполлон був цілителем, який одночасно приносив хвороби і смерть; Гомер говорить про нього як про

жахливе божество [5, 20]. Порятунком від цієї отруйної краси Пітер зрештою знаходить — в прохолодності почуттів, в повсякденності і звичці: «*No. This is my life, it's not Death in Goddamned Venice*» [6, 89].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии. [вступит. стаття А. Аникста] / М.: «Худож. лит.», 1973. — 568 с.
2. Каннингем, М. Я русский, пойманный в тело американца. Интервью [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.gazeta.ru/culture/2011/11/18/a_3840001.shtml
3. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев // М.: Аграф, 1997. — 384 с.
4. Сотникова, А. Майкл Каннингем. Когда дело доходит до красоты... [Електронний ресурс] / Афиша дейли, ноябрь 2011. — Режим доступу: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/by-nightfall/>
5. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 2004. — 405 с.
6. Cunningham, M. *By Nightfall* / New York: Farrar, Straus and Giroux. — 2010. — 125 p.

М.О. Топчило

ЕКФРАЗА У РОМАНІ ДЖ. ФАУЛЗА “МАГ”

Інтердисциплінарність — явище, що на повну силу заявило про себе в науковому дискурсі кінця XX — початку XXI ст. як природна потреба наукової співпраці на перетині проблем в добу глобалізації. В гуманітарній сфері цей процес тільки набуває обертів, бо у сучасному світі не можна вивчати дисципліни ізольовано одну від іншої, меж ними завжди є зв'язок. За тими ж причинами набуває популярності й поняття інтермедіальності, дослідження якого були започатковані наприкінці минулого століття і досі лишаються порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу. В інтермедіальних дослідженнях йдеться про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну “розгерметизацію” художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки. Інтермедіальність у літературі тісно пов'язана з поняттям екфрази.

Історія розвитку поняття вказує на зміни предмета екфрази. Спочатку під екфразою розуміли наочний опис будь-якого об'єкта дійсності [1; 3]. Сучасними літературознавцями екфраза визначається як опис артефактів — творів живопису, графіки, скульптури, архітектури і т. п. Тобто це один з видів опису, об'єктом якого є художня реальність, світ, перетворений свідомістю та інтуїцією, творчою уявою й інтенціями художника. Екфраза являє собою ніби здвоєний опис, зображення вже зображеного. В іншому матеріалі втілюється те, що до цього було вже втілено в творчості живописця або скульптора [2; 4].

Візуалізація за допомогою численних описів та екфраз, як у розумінні вчених ХХ ст., тобто “згадок творів мистецтва”, так і таких, що відповідають давньогрецькому баченню — тобто опису вигаданих речей, відіграє значну роль у мистецтві Джона Фаулза, зокрема у його романі “Маг”.

“Маг” наповнений як описами творів мистецтва, так і лише згадками про них. У творі можна знайти явні екфрази, де називається автор або навіть і назва твору, але є і алюзії, зрозуміти які зможе лише людина, яка розуміється на мистецтві. Також у романі присутні умисне вигадані артефакти, які Моріс Кончіс, один з головних героїв, видає за справжні.

Перша екфраза з'являється у романі, коли в пошуках роботи за кордоном головний герой Ніколас звертається до Британської ради: “I sat under a puce and tomato Matthew Smith in the waiting room and began to see myself in Madrid, in Rome, or Marseilles, or Barcelona... even Lisbon” [5, 10]. Перед нами характеристика твору образотворчого мистецтва. Ніколас називає автора твору — це англійський художник, Метью Сміт. Герой дає лаконічну колірну — (puce and tomato) — оцінку живопису Сміта, але не називає його. Можна зробити припущення, що автор все ж таки має на увазі якусь конкретну картину, бо така кольорова гамма досить популярна у творчості Сміта (наприклад, картини “Dahlias”, “Golden rod and lilies”, “Nude”, “Couleur de Rose”).

Взагалі, найбільше у романі саме згадок про картини. Наприклад, ще до від'їзду до Греції Ніколас описує відвідування відомої галереї Тейт, де вони з Елісон бачили шедеври Ренуара: “I remember one day when we were standing in one of the rooms at the Tate. Alison was leaning slightly against me, holding my hand, looking in her childish sweet-sucking way at a Renoir” [5, 21]. Однак на той час головним для нього були його почуття до дівчини, тож картина не описується детально, а лише створює фон.

Потім, потрапивши на віллу Кончіса, головний герой бачить, як йому здається на перший погляд, репродукцію Амадео Модільяні: “Above them was a life-size reproduction of a Modigliani, a fine portrait of a somber woman in black against a glaucous green background” [5, 56] .

Також Кончіс демонструє Ніколасу дві картини П'єра Боннапа: “But its tone was really set by its two paintings: both nudes, girls in sunlit interiors, pinks, reds, greens, honeys, ambers <...> A naked girl. A chair. A towel, a bidet. A tiled floor. A little dog <...> It showed a girl by a sunlit window with her back turned, apparently drying her loins and watching herself in the mirror at the same time” [5, 59]. Найбільш за все цей опис нагадує картини “The Bathroom” і “Nude Before a Mirror”, які були намальовані у 1932 та 1931 роках відповідно.

Хизуючись своєю віллою, Моріс демонструє Ніколасу не тільки такі предмети образотворчого мистецтва як картини, але й скульптури: “Do you like this?” He touched the bronze of a young man beneath the Modigliani. “This is a maquette by Rodin <...>” He turned to the other characteristically skeletal bronze. “And this is by the Italian sculptor Giacometti” [5, 57].

Вибране місце дії, тобто грецький острів, провокує автора на численні алюзії на античну міфологію. Так, підкреслюється щось “pleasantly absurd about teaching in a boarding school (run on supposedly Eton-Harrow lines) only a look north from where Clytemnestra killed Agamemnon” [5, 31]. Цікаво, що прямі античні алюзії переплітаються з алюзіями на сучасні твори міфологічної тематики, наприклад, на роман Жана-Поля Сартра “Мухи”: “In some places there were nagging clouds of black flies, so that I climbed through the trees like a new Orestes, cursing and slapping” [5, 46]. Крім прямого посилання можна також відмітити схожі мотиви — головний герой “Мага” стоїть перед власним екзистенційним вибором, і тільки від нього залежить його подальше життя.

Важливим джерелом екфраз у цьому романі є інші книги, особливо творчість В. Шекспіра. По-перше, слід відзначити численні паралелі з драмою “Буря”: острів Фраксос з роману нагадує магічний острів Просперо з п'єси. У Фаулза головний герой Ніколас Урфе, як і шекспірівський Фердинанд, вступає в таємничі відносини з якимось “чарівником” і проходить випробування, зустрічає свою “Міранду”, а його повернення додому також можливе тільки за певних умов. Однак не тільки схожі мотиви, але й прямі згадки про драму та її цитування об'єднують твори.

Часом самі його герої називають себе іменами героїв Шекспіра, як, наприклад, Моріс Кончіс. Збираючись показати Ніколасу в один з перших вечорів свою віллу, він каже: “Come now. Prospero will show you his domaine” [5, 50]. Неодноразово й інші персонажі називають його тим же ім'ям.

Отже, Кончіс постає перед нами магом, здатним на все — загіпнотизувати, розповісти істину, стати провідником в лабіринті, учителем. Однак Ніколаса Фаулз представляє двояко. Сам він хоче бути принцом на казковому острові: “You make a rotten Caliban.” “Then perhaps you shall take the part.” “I was rather hoping for Ferdinand.” [5, 133], — говорить він Лілії. Але та пропонує йому зіграти роль Калібана. У ході ж судового засідання у кінці твору Ніколас розуміє, що йому приготована зовсім не роль Фердинанда, а Яго з драми В. Шекспіра “Отелло”: “And then, out of that pain, the sheer physical torture, I began to understand. I was Iago; but I was also crucified. The crucified Iago” [5, 307].

Присутня згадка образу Меркуціо з “Ромео і Джульєтти” у сцені невдалого самогубства Ніколаса, де він згадує про друга Ромео та мріє загинути як він: “It was a Mercutio death I was looking for, not a real one. A death to be remembered, not the true death of a true suicide, the death obliterate” [5, 37].

У романі є також і згадки інших книг. Наприклад, цікавим моментом сюжету, в якому міститься також і екфраз, є можливий родинний зв'язок Ніколаса з Оноре д'Юрфе, автором пасторалі сімнадцятого століття під назвою “L'Astrée”, яку Ніколас прочитав повністю тільки після того, як він покинув Фраксос. Він виявляє, що пастораль — це його власна історія: історія людини, яка була нечесною в любові, яка повинна боротися, щоб повернути довіру своєї коханої, хоча спочатку герой заявляв, що роман — “смертельна нудьга”

Ще на початку перебування на острові Ніколас знаходить на пляжі Бурані книгу. Поетична екфраз явно виділяється в прозовому тексті і її легко можна впізнати, так як поряд з цитатою згадується назва цитованого твору — це вірш “Little Gidding” Т. С. Еліота — а потім ім'я поетів. Цитуються В. Г. Оден “Paysage Moralise” й Е. Паунд “The Needle”. Ці уривки з віршів — натяк на майбутнє переродження головного героя роману. Так звернення до аналогічного мотиву відомих авторів письменник підсилює звучання власного.

Також у романі можна знайти алюзії на тему “По кому подзвін” Е. Хемінгуея, а якщо більш точно, на епіграф до цього роману, який автор запозичив з проповіді англійського поета та священника, Джона Донна. У розмові з Морісом Ніколас цитує фразу з епіграфу, з якою той категорично незгоден:

““No man is an island.” “Pah. Rubbish. Every one of us is an island. If it were not so we should go mad at once” [5, 89].

Окрім прямої своєї функції, у висхідній практиці використання екфрази, тобто в класичному античному її розумінні, передбачало в найбільш широкому сенсі — опис будь-чого несправжнього, точніше, художній, словесний опис того, чого не існує в предметній реальності. Дослідники античної літератури, насамперед, Н. В. Брагінська, наголошують на цьому первинному змістовому наповненні екфрази як визначальному для класичного розуміння мімесису. Адже йдеться про створення нової реальності, яка в просторі художнього твору має ті ж права, що й перша, предметна, реальність; і для читача, незнайомого безпосередньо з предметною реальністю, цей другий художній світ, сконструйований митцем, не відрізняється від першого. Ця проблема — фантазія та реальність — одна з вічних у мистецтві (ще з античності) наново актуалізована у творі англійського романиста ХХ ст.

Кончіс вириває Ніколаса з реальності, використовуючи гіпноз, театральні постановки, ділячись лжесподадами, граючи на властивостях особистості і певних поглядах на життя. Хоча вже на початку він застерігає головного героя: “I do not ask you to believe. All I ask you is to pretend to believe. Just pretend to believe. It will be easier” [5, 84]. Це наштовхує на думку: чи можна вірити у те, що хтось говорить? Чи можна вірити слову? Чи реальність — це фантазія, у яку вірять? Це питання, які “екфрастично” ставить сама логіка твору, загострюючись на головному — чи має право на існування версія світу, вигадана людиною для самої себе? Чи існує особистісна історія? Що надає “правду” історії? Чи існують події, люди, почуття, власне сама “історія”, якщо вони не написані? Це — проблематика того, що в найширшому сенсі називатиметься “новим історизмом”. У першому романі Фаулза ці теми не оприявлені виразно, однак закладені в семантиці, в художній структурі твору. Аналіз екфрази в такому аспекті може бути перспективним у подальших дослідженнях цього твору та всієї романістики Дж. Фаулза.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Аверинцев, Сергей. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М. : Школа “Языки русской культуры”, 1996.
2. Берар, Ева. Экфрасис в русской литературе XX века. В *Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума*, под ред. Леонида Геллера, 145-152. М.: МИК, 2002.

3. Брагинская, Нина. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации). В *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*, под ред. Тамары Судник, Татьяны Цивьян, 259–283. М.: Наука, 1977.
4. Зенкин, Сергей. “Новые фигуры. Заметки о теории”. *Новое литературное обозрение* 57 (2002): 35–47.
5. Fowles, John. *The Magus*. Boston: Little, Brown and Company, 1965.
<http://etextread.ru/Book/Read/11342>

Ч.М. Устьян, О.А. Воеводина

ПУТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ А.М. ВОЛКОВЫМ ПОВЕСТИ Л.Ф. БАУМА «УДИВИТЕЛЬНЫЙ ВОЛШЕБНИК ИЗ СТРАНЫ ОЗ»

Повесть А.М. Волкова «Волшебник Изумрудного Города» – популярное в детском чтении произведение, начиная со второй половины XX века в русской литературе. Основой сказки А.М. Волкова «Волшебник Изумрудного города» стала детская книга американского писателя Леймена Фрэнка Баума «Удивительный Волшебник из Страны Оз», написанная в 1900 году.

Текст А.М. Волкова – это не просто перевод известного американского писателя и не просто пересказ сюжета – писатель предпринял попытку интерпретации известного текста, которая осуществляется разными путями. Во-первых, размываются точные хронологические рамки, оговоренные у Фрэнка Баума: при переводе-пересказе Александр Мелентьевич Волков достаточно свободно интерпретирует сюжетные линии повести Л.Ф. Баума, мотивы и образы исходного произведения. Место действия сюжета установлено – его героиня живет «среди обширной канзасской степи». Л.Ф. Баум указывает на то, что действия его книги разворачиваются в настоящем времени: «но сегодня им было не до игр...» [1, 3]. Время в переводе-пересказе не имеет точных хронологических рамок: «Жили они...» [2, 1].

Во-вторых, в повести А.М. Волкова «Волшебник Изумрудного города» усиливается фольклорная основа повествования: первые слова, с которых начинается произведение Александра Волкова: «жили...» прямо указывают на характерную структуру народных сказок. Сказки народного происхождения чаще всего начинаются именно с подобных слов: «жил», «жил-был», «в тридесятом царстве» и другие. У Волкова присутствует рассказ-объяснение о злой

волшебнице, которая выжила из ума и захотела ураганом погубить человеческой род, который она ненавидела, истребить людей из-за того, что они: «осушили болота! Вырубили чащи! Всех лягушек вывели! Змей уничтожают! Ничего вкусного на земле не осталось» [2, 8]. Поэтому она хотела, чтобы на земле оставались лишь лягушки и змеи, которыми она питалась. Как это бывает в сказочном повествовании Волков для того, чтобы стимулировать интерес детей к своей сказке, придумывает слова, которые использовала злая волшебница: «Су-сака, масака, лэма, рэма, гэма!...Буридо, фуридо, сэма, пэма, фэма!...» [2, 9]. И добрая волшебница у Волкова говорит на «волшебном» языке: «Бамбара, чуфара, скорики, морики, турабо, фурабо, лорики, ерики...» [2, 20]. В оригинале произведения отсутствует «особенная» речь волшебниц. А.М. Волков, интерпретируя текст оригинала, наделил собачку Элли Тотопку волшебной способностью – разговаривать, что также усиливает фольклорность текста.

В-третьих, А.М. Волков наполняет реальный мир героев иными деталями эмоциональной окраской: у Волкова Элли – живет с родителями: папа Джон – фермер, а мама Анна ведет хозяйство, Дороти же – сирота, живущая с дядей Генри и тетей Эм; Элли общается с дядей Робертом и его с сыновьями Бобом и Диком, соседями и друзьями, в то время как реальный мир Дороти скучный и серый: «... что касается дяди Генри, то он не смеялся никогда. С утра до вечера он работал изо всех сил, и ему было не до веселья. Он тоже был весь серый – от бороды до грубых башмаков. Вид у него был суровый, сосредоточенный, и он редко говорил...Тётя Эм разучилась смеяться и улыбаться...»[1, 3]; Для Элли широкая степь не казалась унылой «ведь это была ее родина» [2, 5]; описание домика, в котором жила Дороти: «домик был маленький, потому что доски для его постройки пришлось везти на повозке издалека. В нём были четыре стены, крыша, пол и одна-единственная комната, в которой стояли старая ржавая плита, буфет, стол, несколько стульев и две кровати... В доме не было чердака, да и подвала тоже, если не считать ямы под полом, где семья спасалась от ураганов». Элли же живет в «небольшом фургоне, снятом с колес и поставленном на землю...» [2, 1].

В отличие от Дороти, которая должна была просто попросить волшебника вернуть ее домой, Элли должна выполнить несколько обязательных условий для того, чтобы вернуться домой: «Великий Волшебник Гудвин вернет домой маленькую девочку, если она поможет трем существам добиться исполнения их самых заветных желаний» [2. 20]; А.М. Волков добавил дополнительную главу

«Элли в плену у Людоеда», которая в оригинале отсутствует. А.М. Волков добавляет характеристики жителей страны Жевунов, отсутствующие в оригинале: «Элли заметила, что челюсти маленьких мужчин беспрестанно двигались, как будто что-то пережевывая» [2. 35]. В тексте А.М. Волкова появляются Саблезубые Тигры, в оригинале текста – Калидасы, а вот характеристики этих животных во многом совпадают.

Меняются нравственные оценки персонажей и их поступков: в повести Волкова «Волшебник Изумрудного города» по сравнению с первоисточником нарочито подчеркиваются и оцениваются благородные поступки героев, тогда как Л.Ф. Баум разрешает своим героям не всегда быть самоотверженными и благородными. И в той и другой книге, безусловно, важны такие нравственные качества, которые определяют аксиосферу произведений, как свобода, честность, верность, справедливость, доброта, упорство в достижении цели, взаимопомощь. При этом оба автора по-разному понимают необходимость проявлять эти качества.

По словам Т.Манна, художнику (писателю) необходимо вырабатывать у людей «гордое сознание того, что быть человеком трудно и благородно» [3, 450]. А.М. Волков не отказывает себе быть наставником ребенка, он достаточно назойливо показывает и учит тому, что, в первую очередь, нужно быть добрым, отзывчивым и понимающим человеком. Тогда как Л.Ф. Баум остается просто рассказчиком и в своей доверии к маленькому читателю избегает излишнего, по его мнению, менторского тона. И у того и у другого писателя в каждой главе есть эпизоды, которые говорят нам о том, как трудно быть человеком. Например, как только Элли с друзьями доплывают на плоту к берегу, они тут же спешат на помощь Страшиле, оставшемуся посреди реки. Дороти же вместе с Дровосеком и Львом, справедливо полагая, что ему будет легче спастись в этой ситуации, чем им, сознательно решают оставить Страшилу, и пойти дальше.

Л.Ф. Баум подчеркивает значение индивидуальных проявлений мужества, доброты, заботы, Волков же делает акцент на коллективной ответственности. Но и тот и другой писатель, безусловно, создают позитивную картину мира, где всегда есть место дружбе, товариществу, взаимопомощи, самоотверженности, любви человека к природе и другим людям. Вторичное, по своей сути, произведение А.М. Волкова в контексте советской детской литературы стало ярким и нестандартным по сравнению с многочисленными схематичными текстами, столь распространенными в 30 – 50 гг. XX века, и сыграло свою положитель-

ную роль в развитии детского чтения. В самом факте обращения советского писателя к тексту, хорошо известному западному читателю, кроется и позитивное – сделать эту историю наиболее доступной для чтения советскими детьми, и то, что, скорее всего, следует считать плагиатом – при публикации произведения Волкова часто не указывался первоисточник.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Белов Сергей. Удивительный Волшебник из Страны Оз в сборнике: Лаймен Фрэнк Баум. Удивительный Волшебник из Страны Оз. Москва: Московский рабочий, 1993.
2. Волков, Александр. Волшебник Изумрудного города. Москва: Аст, 2013.
3. Хализев, Валентин. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 2002.

А. О. Федорова

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ЕРНЕСТА ХЕМУНГУЕЯ (НА ПРИКЛАДІ ЗБІРКИ ОПОВІДАНЬ “MEN WITHOUT WOMEN”)

Сучасний етап дослідження художнього тексту характеризується широким використанням методики лінгвостилістичного аналізу з метою визначення стилістичних особливостей мови автора. Спираючись на ствердження І. В. Арнольд, що лінгвостилістика порівнює загальнонаціональну норму з особливими, характерними для різних сфер спілкування підсистемами, що мають назву функціональні стилі та діалекти, і вивчає елементи мови з точки зору їх здатності виражати і викликати емоції, додаткові асоціації та оцінку, можна стверджувати, що завдання цієї науки полягають у визначенні особливостей кожного із стилевих різновидів, їх класифікації, умов функціонування та взаємодії [1, 14]. У цілому лінгвістичний аналіз включає в себе інтерпретацію художнього твору як засобу вираження авторської свідомості і дає змогу встановити художню та смислову значущість окремих елементів мовної структури, визначити функціональну роль актуалізованих у контексті одиниць.

На сьогоднішній день розвиток лінгвістичної думки характеризується підвищенням інтересом вчених до проблематики, що пов'язана з вивченням прози як самостійного об'єкту дослідження. Зокрема, творчість американського письменника

менника Ернеста Хемінгуея, серед масиву праць якого можна знайти і романи, і короткі за своїм обсягом оповідання, не могла залишитись осторонь наукових розвідок.

Ернест Хемінгуей був автором, чий стиль дуже відрізнявся від стилю більшості письменників свого часу. У ході дослідження праць Б. Т. Грибанова, І. О. Кашкіна та Є. В. Староверової було виявлено ряд особливостей, притаманних художньому стилю американського письменника, а саме: використання стислих, інформативних речень; застосування теорії «айсберга»; майстерне викладання діалогів, за допомогою вживання нейтральної, наближеної до життя лексики.

З початку своєї творчої кар'єри в 1920-х роках, Хемінгуей був відомий своїм коротким, прямолінійним, відвертим стилем письма. Манера автора надзвичайно схожа на журналістську, з притаманними їй безособовими реченнями, наприклад: “*There was no answer.*”, “... *there was someone in the room*” (“The Undefeated”), “*It was a splendid booklet.*”, “*There was Romance.*” (“Banal Story”).

Стиль Хемінгуея з'явився на тлі його професійної освіти та репортерської діяльності, включаючи в себе чітке, не завуальоване представлення фактів, яке можна спостерігати у більшості газетних статей, без притаманного прозаїчному тексту нагромадження епітетів. Сам автор одного разу сказав, що стиль письменника повинен бути прямим та особистим, з простим та енергійним формулюванням [5].

Крім того, Ернеста Хемінгуея вважають майстром реалістичного, близького до життєвих ситуацій діалогу, і більшість критиків погоджуються з цим твердженням. Проте, під час більш ретельного та деталізованого вивчення творчості автора стає зрозумілим, що насправді такий ефект досягнений шляхом частих повторів, які змушують читача пам'ятати про те, що було сказано впродовж довгого часу, як в оповіданні “Today is Friday” (1st Soldier — *You tried the red?* / 2nd Soldier — *No, I ain't tried it.* / 1st Soldier — *You better try it.*). Хоча в мовленні героїв Хемінгуея присутні елементи сленгу (“a kike” — образливий розмовний варіант “a Jew”), просторіччя (“a fella” — скорочена форма від “a fellow”) та скорочення (“ain't” замість “is not” або “am not”; займенник “them”, у свою чергу перетворився на ‘em), наприклад: “*Ain't I seen 'em?*”, “*George is a kike just like all the rest of them.*”, “*Oh, George is a nice fella.*” (“Today is Friday”), та все ж, спосіб спілкування, наявний у більшості коротких оповідань Ернеста Хемінгуея, навряд чи притаманний людям у повсякденному житті.

«Айсберг» – теорія Хемінгуея, до якої він неодноразово звертається у своїй творчості, вважаючи, що якщо письменник добре знає те, про що він пише, він може опустити багато з того, що знає, і якщо він пише правдиво, читач відчує все опущене так само сильно, як якщо б письменник сказав про це. Тобто, загальне уявлення про теорію «айсберга» полягає в тому, що письменник повинен зосередитися на стилі мінімалізму, неясно висвітлюючи основні проблеми або теми. По суті, справжній сенс твору лежить під поверхнею і щоб зрозуміти його, читач повинен довершити очевидні факти та скласти решту пазлу самотійно.

Крім того, дуже важливу роль у реалізації теорії «айсберга» в оповіданнях Хемінгуея відіграє використання артикля, що можна простежити навіть крізь назви його творів зі збірки оповідань “Men without women”, наприклад “The Undeclared”, “The Killers”. Об'єднуючою ланкою для назви цих творів служить означений артикль “the”. Як зазначає В. А. Кухаренко в своїй праці “Інтерпретація тексту”, означений артикль вносить дуже вагомий внесок у смислове навантаження тексту завдяки особливостям свого розміщення. Йдеться про його потенційну позицію в тексті. Будучи показником певної співвіднесеності референта з ситуацією, означений артикль нормативно з'являється в реченні для позначення вже відомого, раніше згадуваного об'єкта [4, 71]. Починаючи розділ або цілий твір він створює ефект продовження або відновлення раніше розпочатого оповідання.

За умови загальної високої частотності означеного артикля в творах Хемінгуея все ж особливо виділяються початкові абзаци. Наприклад, “*Manuel Garcia climbed **the** stairs to Don Miguel Retanas office*” (“The Undeclared”), “*Outside, **the** snow was higher than **the** window. **The** sunlight came in through **the** window and shone on a map on **the** pine-board wall of **the** hut.*” (“A Simple Enquiry”), “*So he ate an orange slowly spitting out **the** seeds. Outside, **the** snow was turning to rain.*” (Banal Story) – це лише крихітна частина з величезної кількості оповідань цього письменника, перші абзаци яких починаються з означеного артикля.

Подібне введення осіб, фактів та подій в розповідь створює у читача враження, що він став свідком триваючої історії, початок якої залишився за кадром. Таким чином, автор, з перших секунд знайомства з оповіданням, занурює читача безпосередньо в епіцентр подій.

Внутрішній стан персонажів у творах Ернеста Хемінгуея розкривається через призму фізичних відчуттів. Особливе місце в доданні розповіді сенсорно-

го характеру займають дієслова, що позначають чуттєве сприйняття: to touch, to feel, to see, to watch, to smell, to scent, to odour, to stench, to stink, to taste, to hear, to listen і т.д. Хемінгуей широко використовує цей прийом під час реалізації принципу «айсберга», приклад тому також можна знайти на сторінках оповідання “Today is Friday”: “*I couldn’t feel any worse.*”, “*I feel like hell tonight*”. Використовуючи так мало слів, але вкладаючи в них так багато реалістичності, автор малює настільки яскраву картину, що читач може відтворити цілісну картину того, що відбувається.

Отже, мала проза Ернеста Хемінгуея являє собою великий масив для дослідження і багатоступеневого аналізу, що в свою чергу робить літературну спадщину цього письменника ще більш привабливою для літературознавців. Його авторський стиль письма викликає чималий інтерес серед науковців, тому що неоднозначна структура творів, стиль мовлення, використані прийоми цього письменника залишають широке поле для інтерпретації і дослідження його оповідань.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Арнольд, Ирина. Стилистика. Современный английский язык. Москва: Флинта: Наука, 2002.
2. Бабенко, Людмила. Лингвистический анализ художественного текста. Москва: Наука, 2004.
3. Кашкин, Иван. Эрнест Хемингуэй. Москва: Худ. литература, 1966.
4. Кухаренко, Валерия. Интерпретация текста. Москва: Просвещение, 1988.
5. Хемингуэй, Эрнест. Кредо человека. <http://hemingway-lib.ru/publicistika/kredo-cheloveka.html>

А. В. Чуприна, Е. Г. Иванцов

ДИСКУРС ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Одним из малоизученных вопросов в биографии Н. В. Гоголя является ранний период его жизни и творчества. Но именно в это время сформировалось его мировоззрение, наметились общественные и литературные интересы, были написаны первые произведения. Поэтому обращение к дискурсу детства писателя литературоведчески интересно и научно продуктивно. Отец Н. В. Гоголя, как известно, занимался литературным творчеством. Он был автором двух комедий из украинского народного быта: «Собака-вівця» и «Простак, або хитро-

щі жінки, перехитрені москалем». Именно он оказал значительное влияние на раннее творчество сына. Особенно отчетливо видно это в «Сорочинской ярмарке». Исследователи творчества Н. В. Гоголя отмечали, что, не говоря уже о четырех эпиграфах к главам II, VI, VII и X «Сорочинской ярмарки», взятых сыном из двух комедий отца («Собака-вівця», «Простак»), ситуация: Солопий–Хивря–попович в «Сорочинской ярмарке» в точности соответствовала расстановке персонажей Роман–Параска–дьяк из комедии «Простак», вплоть до характеристики отдельных элементов этого треугольника [1, 519].

Отмечалась также несомненная близость главы VI «Сорочинской ярмарки» и явления VI комедии Гоголя-отца «Простак» вплоть до отдельных деталей: «...специфическая речь попovichа в «Сорочинской ярмарке», в «Простаке» – дьяка, комический переход от угощения к изъяснению любви и, наконец, неожиданное прекращение любовной сцены появлением посторонних и собачьим лаем. Вот пример совпадения отдельных деталей в творчестве отца и сына: в явлении VII «Простак» Сотский, обращаясь к Параске, говорит: «Кумо, пошукай там у печі: чи нема соломахи, пампушок, або галушок, або шуликів, або товчеників», а в главе VI «Сорочинской ярмарки» Хивря предлагает попovichу «варенички, галушечки пшеничные, пампушечки, товченики» [3, 64].

30 апреля 1829 г. Н. В. Гоголь писал матери из Петербурга: «Еще прошу Вас выслать мне две папилькины малороссийские комедии: Овца-собака и Романа с Параскою. Здесь так занимает всех все малороссийское, что я постараюсь попробовать, нельзя ли одну из них поставить на здешний театр» [3, 66]. Поставить комедии отца в каком-либо петербургском театре Гоголю не удалось, но материалы комедии он использовал, создавая «Вечера на хуторе близ Диканьки». И дело, конечно, не в заимствовании гениальным сыном отдельных деталей из творчества отца.

Некоторые эпизоды книги, в которой настоящая жизнь переплеталась с легендами, были навеяны детскими видениями Гоголя. Так, в повести «Майская ночь, или Утопленница» эпизод, когда мачеха, превратившаяся в черную кошку, пытается задушить дочку сотника, но в результате лишается лапы с железными когтями, напоминает реальную историю из жизни писателя. Как-то родители оставили сына дома, а прочие домочадцы легли спать. Вдруг Никоса – так называли Гоголя в детстве – услышал мяуканье, а через мгновение увидел крадущуюся кошку. Ребенок был напуган до полусмерти, но у него хва-

тило мужества схватить кошку и выбросить в пруд. *«Мне казалось, что я утопил человека»*, – писал позже Гоголь.

Духовное общение юного Гоголя с отцом, несомненно, способствовало созреванию демократических тенденций в мировоззрении сына, а знакомство с произведениями отца оказало благотворное влияние на развитие в раннем творчестве Н. В. Гоголя демократических и реалистических черт. В записках Г. П. Данилевского, почти единственном мемуарном источнике о раннем детстве Гоголя, есть сведения о том, что «трех лет от роду он уже сносно разбирал и писал слова мелом, запомнив алфавит по рисованным, игрушечным буквам» [2, 119]. Эти сведения, по мнению биографов Гоголя, неправдоподобны. Мария Ивановна Гоголь, рассказывая Г. П. Данилевскому о том, что ее пятилетний сын «вздумал писать стихи», имела в виду рифмованные импровизации ребенка, которые нельзя назвать стихами. Темы для таких импровизаций задавал своим сыновьям Василий Афанасьевич Гоголь. Об этом писал Г. П. Данилевский: «Мать Гоголя мне передавала, что первые годы отрочества он провел со своим младшим, рано умершим братом Иваном. Отец Гоголя, ездя в поле с сыновьями, иногда задавал им дороною темы для стихотворных импровизаций: «Солнце», «Степь», «Небеса».

Стремление Никоши Гоголя писать стихи получило конкретное выражение во время обучения его в нежинской Гимназии высших наук. К сожалению, из его ранних стихотворных опытов до нас дошли только некоторые его эпиграммы, грустно-лирическое стихотворение «Непогода» и юношеская поэма «Ганс Кюхельгартен». Это первое произведение Николая Гоголя в духе немецкой романтической школы, которое он публикует под псевдонимом – В. Алов. Псевдоним Алов он выбрал для того, чтобы заявить литературному миру и потенциальным читателям, что взошла новая литературная звезда. Но реакция оказалась обратной. Книгу раскритиковали, и Гоголь тут же отправил прислугу по всем книжным магазинам, тот скупил весь изданный тираж, и писатель сжег его в камине. Что же касается псевдонимов, которые использовал Н. В. Гоголь, можно констатировать, что использование псевдонимов условно делится на четыре этапа. Сначала он подписывался так: оооо, Г. Янов, П. Глечик, Н. Гоголь (под этими псевдонимами он писал свои ранние произведения), потом использовал псевдоним В. Алов (произведение «Ганц Кюхельгартен»), затем Рудый Панько (в сборнике "Вечера на хуторе близ Диканьки"), в более поздних произведениях

***,
N.N.N.

Расшифровке поддаются практически все псевдонимы Гоголя, однако Алов только остается единственной неразгаданной загадкой. Исследователь И. Золотусский однажды отметил в названии романтического начала – заря, алое утро, рассвет. Все остальные псевдонимы Гоголя были созданы на основе имени писателя. Псевдоним Г. Янов указывает на то, что мистик использовал фамилию своего

отца – Василия Афанасьевича Яновского, который сочинял стихи и был романтической натурой. Этот факт в очередной раз указывает на то, что Гоголь в некоторых своих произведениях использовал литературные наброски отца из его бумаг.

Таким образом, мы пришли к выводу, что мировоззрение и творчество Н. В. Гоголя выросло на прочной народной основе. Данные о раннем детстве Н. В. Гоголя чрезвычайно бедны. Сильные впечатления детских лет, плодотворное влияние отца сыграли важную роль в формировании мировоззрения и литературного стиля писателя.

Родители стремились дать ему хорошее образование. Отец Гоголя, умный и воспитанный человек, с тонким эстетическим чувством и живым природным юмором, горячо любивший русскую литературу, все эти черты воспитывал в сыне. Писательский талант передался Н. В. Гоголю по наследству. Мальчик наблюдал подневольную жизнь крепостных, обычаи и нравы простых людей, слушал народные песни и проникся любовью и интересом к жизни народа. В школьные годы этот интерес сделался еще более устойчивым и выразился в собирании и записывании этнографических материалов. Писатель мастерски справился с поставленной задачей – создать историю народа в духе времени, но по-своему – скорее, как литературно-историософскую, нежели как научно-историческую.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Гоголь, Николай. Полное собрание сочинений, т. I, Москва: АН СССР, 1940.
2. Данилевский, Григорий. Собрание сочинений, т. XII. Санкт-Петербург: Издание А. Ф. Маркса, 1901.
3. Иофанов, Даниил. Н. В. Гоголь. Детские и юношеские годы. Киев: АН Укр. СССР, 1951.

МОТИВ ГОРЫ В «ПОЭМЕ КОНЦА» М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

«Поэма Конца» (1924) является логическим и хронологическим продолжением «Поэмы Горы» (1924). Вместе они представляют семантическое целое, где одним из центральных образов становится образ горы, реализуемый в различных мотивах. Гора предстает как сложная единица смысла, сложный сплав элементов индивидуально-авторской структуры мира, преимущественно построенного на основании биографического факта, побудившего к созданию произведений.

Понятие «мотив» заимствовано из теории музыки, где означает наименьшую часть мелодии, имеющую выразительное значение. В литературоведении, по мнению В.Е. Хализева, мотив обладает повышенной значимостью (семантической насыщенностью) [6]. Он связан и с темой, и с идеей, и другими элементами поэтики произведения, но им не тождественен. Его главные особенности – неполнота реализации, скрепление всех компонентов произведения, создание особой единой тональности [6].

В «Поэме Конца» сюжетобразующим элементом является факт биографии Марины Цветаевой. Поэтесса создает поэмный диптих: «Поэму Горы» (1 января – 1 февраля 1924 года) и после ее завершения приступает к работе над второй частью – «Поэмой Конца» (1 февраля – 8 июня 1924 года). Прототипом героя поэм стал К.Б. Родзевич, роман с которым у автора поэм случился в Чехии. В письме к Пастернаку от 26 мая 1926 года М. Цветаева обращает его внимание: «Гора раньше и – мужской лик, с первого горяча, сразу высшую ноту, а Поэма Конца уже разразившееся женское горе, грянувшие слезы [...] Поэма Горы – гора с другой горы увиденная. Поэма Конца – гора на мне, я под ней» [3]. Напомним, что прототипической горой для метафорического образа послужил реально существующий холм Петршин, по-цветаевски названный Смиховским холмом. Первоначально автором задумывалось дать другое название поэме – «Поэма Расставания», указывая таким образом на основную тему произведения. Но автор усиливает трагическое звучание темы, используя экспрессивно наполненное *Конеч*. Композиционно поэма строится из четырнадцати отдельных блоков-глав, общая тональность которых глубоко драматична. Согласно исследованию О.А. Скриповой, в поэме реализуется «поэтика пре-

дельности» [2]. В «Поэме Конца» в разной степени выраженности присутствует мотив горы, продолжая и углубляя один из центральных мотивов «Поэмы Горы». Формула трагической ситуации представлена в мотиве *падения, спуска* с горы как синонима расставания: «Взгляд. — Можно на́гору? // В по — следний раз!» [4]. Роман завершен, и вернуться туда, куда неистово желает вернуться героиня, на гору, невозможно.

Вся двенадцатая глава поэмы связана с новым местоположением горы — «вне» города (загород, пригород). В контексте поэмы и драматической истории любви, о которой идет речь, это прочитывается как «вне жизни», за чертой жизни. Но изначально в «Поэме Горы» указывалось: «Та гора была над гор о дом» [3]. «Жизнь — это место, где жить нельзя: / Еврейский квартал...» [3] — поэтесса прямо сравнивает жизнь с гетто, с изоляцией, где «горе» негде развернуться. Т. Венцлова в исследовании о поэме предлагает комментарий одиннадцатой и двенадцатой главам в библейском дискурсе «как намек на этимологию Голгофы (Лобное место)» ввиду их местоположения (Голгофа находилась за городскими стенами Иерусалима) [1].

Внутреннее художественное пространство в третьей главе поэмы указывает на локализацию метафорического объекта «дом» на горе: «— Но никакого дома ведь! // — Есть, — в десяти шагах: / Дом на горе; Дом, это значит: из дому / В ночь». Дом как вместилище счастья — «Дома — в счастье, и счастья в дом! // Счастья — в доме!» (взятое из «Поэмы Горы» описание содержания любви), перестает таким быть, когда уходит любовь и здесь этот пронзительный образ-символ прочитывается как отсутствие счастья, выход из него. Осознание иллюзорности «дома», который возможен лишь на «горе», житнетворном фоне для чувства. Там же Цветаева показывает конечность любви, что другой *такой* не будет: «Той горы последний дом / Помнишь — на исходе пригорода?» [4], а в «Поэме Конца» иллюстрирует другую грань конечности: «Тот час на верху горы / И страсти. Memento — паром: / Любовь — это все дары / В костер, — и всегда — задаром!» [4]. Перекликаются вопросительное «помнишь» с утвердительным «memento» (лат. память) паром — эфемерность, летучесть памяти о «клятве, которую поздно клясть»; все дары в костер задаром — в этом аксиология цветаевской любви, в полной отрешенности и самоотдаче.

Единственность и уверенную точность цветаевского выбора программируют следующие строки из пятой главы: «Сказать? — Барабанный бой / Перстов. — Не горами двигать! // Любовь, это значит... // — Мой.» [4]. Вся огром-

ность ее чувства, высота, масштаб, воплотившиеся в горе, незыблемы, а безапелляционность выражена клеймом «мой», разночтений быть не может, ровно как и пространства внутри любви. В этом и парадокс любви по Цветаевой: единение безудержности и свободного полета ее собственной мысли и духа при полной душевной парализованности ее партнера, поэтому так определенно разводятся телесное и духовное в любви: «Хотеть – это дело тел, / Мы ж друг для друга – души» [4].

Десятая глава раскрывает содержание мотива спуска с горы следующей ёмкой конструкцией: «Расставаться — ведь это вниз, / Под гору...» [4]. Тяжесть спуска подчеркивается «пудовостью» сапог, здесь максимально ярко прослеживается авторское понимание разрыва, даже можно сказать – отчаяния от него. Любовь, очевидно, движение вверх, разрыв же подразумевает движение вниз, где исходная точка движения – гора.

Далее мотив спуска прямо упоминается в начале четырнадцатой главы: «Тропую овечьей — / Спуск. Города гам. // Три девки навстречу / Смеются. Слезам...» [4] – понижение до уровня города, где, как известно, нет места чувствам. Но слезы – не женские – мужские, постыдные – «перлы» в короне лирической героини. Подъем на гору всегда дается с трудом, а падение с нее болезненное и резкое. Строки в начале поэмы – «То, что вчера — по пояс, / Вдруг — до звезд» [4] – говорят о пространственном отношении к горе: усматривается положение, в котором раньше герои были наравне с высотой, а теперь они заняли другую точку и смотрят снизу наверх.

Интересен образ, поддерживающий мотив горы в поэме, в восьмой главе: «Эк — спресс и Рим! // Гренада? Сама не знаю, / Смахнув перин / Монбланы и Гималаи» [4]. Поэтесса специфически вуалирует под топонимическими номинациями четыре «горных» мотива: первый – «Эк — спресс и Рим!» – как известно, Рим, построенный на семи холмах город (здесь уместно предположить наличие анаграммы «Рим – мир»); второй – Гренада, также топоним использован неслучайно: испанский город расположен у подножия крупного горного хребта Сьерра-Невада (поэтическое сознание Цветаевой нередко ориентированно на испанские мотивы); третий – Монблан – излюбленный литературой горный символ, белый кристалльный хребет. Последняя метафора – Гималаи – самая таинственные и высокие горные вершины. Отметим, что описанные топонимы (горы) расположены в тексте по степени возвышения от самого цивилизованного, условно «пологого» к диковинному, удаленному от мирской жи-

ни. Цветаевский мотив горы в «Поэме Конца» текстуально выражен специфичнее, чем в «Поэме Горы». Схематично можно описать характер реализации этого мотива в двух направлениях: если «Поэма Горы» – романтическое восхождение, то «Поэма Конца» – снижение, если не стремительное падение вниз.

Мотив в поэме преимущественно просматривается сквозь призму иносказания, глубокой метафоричности. Автор задействует всевозможные описательные конструкции, редко обходится приемом прямой номинации. Гора как уникальное авторское имя-синоним высокой любви пронизывает весь корпус поэмы с драматическим модусом. В своем письме к Б.Л. Пастернаку от 28 апреля 1926 года она выскажет личное понимание эмоционального градуса поэмы: «Поэма конца — простая (прости за грубость) мужская сила, сила страсти, сила любви, слепая сила, вдруг оказавшаяся и душой. Были души, но в зачатке, держались в воздухе, пока я дула» [5]. Цветаева забирает всю ответственность за воздвижение «горы» (читай – любви) и ее рост на себя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Венцлова Т. «Поэма горы» и «Поэма конца» Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет». 1997 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://silver-age.info/poema-gory-i-poema-konca>
2. Скрипова О.А. «Поэтика предельности» в «Поэме Конца» Марины Цветаевой // Филологический класс. 2005. №14. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-predelnosti-v-poeme-kontsa-mariny-tsветаевой>
3. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Том 6. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М., 1994–1995. – С. 251-286
4. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Том 3. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М., 1994–1995. – С. 24-31, 31-51
5. Цветаева М. И. Письма. 1924–1927. М.: Эллис Лак, 2012. – С. 774
6. Хализев В.Е. Теория Литературы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/halizev_v/teoriya_literaturi/read/

ПОЕТИКА ЖАНРУ НОВЕЛИ Г. ДЖЕЙМСА «СЕР ЕДМУНД ОРМ»

В основі творчих експериментів видатного американського письменника Генрі Джеймса лежить інтерес до глибинних процесів людської свідомості. Новаторство Джеймса пов'язане з його відкриттями в сфері художньої зображувальності. Серед впізнаних властивостей оповідної техніки автора – використання прийому «центральної свідомості» як основи побудови розповідної структури твору, «множинність точок зору», коли кожному з персонажів, учасників дії, властивий свій, майже завжди відмінний і навіть протилежний іншим погляд на те, що відбувається, «драматизація розповіді» [1, 135]. Хоча Джеймс більш відомий як автор психологічної прози, «готичні» новели складають в його творчості особливий цикл, який створювався, переважно, в останні десятиліття XIX сторіччя [5, 340]. Саме до таких «історій про привидів» і належить новела «Сер Едмунд Орм» (“Sir Edmund Orme”, 1891).

Сюжет «Сера Едмунда Орма» розгортається навколо таємничої події далекого минулого, учасниками якої є вдова місіс Марден, її двадцятидвохрічна донька Шарлотта, наділена надзвичайною красою, та закоханий у дівчину юнак, який залишає записки про надзвичайні обставини, свідком яких він став. Герой-оповідач, який уникає називати власне ім'я, одного осіннього сонячного дня, перебуваючи у Брайтоні, зустрічає старого приятеля, капітана Тедді Бостуїка, який сприяє його зближенню та знайомству з привабливою міс Марден та її матір'ю. Спостерігаючи загадкову поведінку місіс Марден, у бесіді з нею він дізнається, що жінка стурбована появою загадкового привида, який багато років переслідує її, нагадуючи колишнього нареченого, сера Едмунда Орма. Коли юнак розуміє, що закохується у Шарлотту, він теж стає очевидцем існування привида, блілого, мовчазного незнайомця з благородним обличчям, одягнутого у чорне, якого, крім нього і місіс Марден, ніхто не бачить. Жінка пояснює, що цей привид на ім'я Едмунд Орм – її коханий, якого вона покинула заради іншого, і через це він вчинив самогубство. З того часу цей образ з'являється до неї як покарання, постійно нагадуючи про минуле, а також задля того, щоб застерегти Шарлотту від помилок матері.

Оповідач зізнається у своїх почуттях до дівчини, але вона йому відмовляє. Через кілька місяців вони зустрічаються в Брайтоні, і молодий чоловік знову намагається розповісти Шарлотті про своє кохання до неї, але несподівано з'являється привид, місіс Марден непритомніє. Наступного дня нещасливий претендент на руку і серце Шарлоти відвідує родину Марден, і його лякає тінь смерті на обличчі вдови. Мати змушує доньку погодитися на шлюб з юнаком, після чого привид з'являється ще раз, як виявиться, востаннє, і згодом місіс Марден помирає.

Емоційну напругу читача підтримує заголовок новели, “Sir Edmund Orme”, на перший погляд, емоційно-нейтральний, але такий, що інтригує і містить недомовленість. Підкреслена автором статусність, офіційність імені, яке згадується, обертається парадоксом, виявляється прізвищем не реальної особи, але привида людини, який переслідує головних героїв. Початок новели побудований за принципом «обрамлення»: новий власник будинку знаходить недатовані записи неназваного оповідача серед старих речей і вирішує представити викладені в них таємничі обставини життя Марденів широкому загалу: “The statement appears to have been written, though the fragment is undated, long after the death of his wife, whom I take to have been one of the persons referred to...” [7, 1209]. У короткій експозиції він зазначає, що рукопис з'явився через багато років після смерті дружини автора нотаток, і вона, імовірно, є однією з діючих осіб розказаної історії, але доля юної леді виявилася трагічною, оскільки через рік після шлюбу вона пішла з життя через невдалі пологи. Мотив старовинного рукопису, який випадково попадає до видавця, міцно вкоренився ще в початкових формах готичної прози і мандрує від автора до автора. Рамочна оповідна структура створює ефект достовірності того, про що йдеться у старовинних записах [4, 175].

Як відомо, часові межі подій у класичній готичній новелі є особливими, відокремленими від реального хронологічного перебігу. Така концепція часу обумовлює історизм сюжету «історій про жахи і таємниці» [3]. В новелі «Сер Едмунд Орм» описувані обставини теж не пов'язані з точною датою, займають близько півроку, розповідь починається у листопаді, уривається у квітні: “This was on a soft, still Sunday noon in November...” [7, 1209], “Toward the end of April...” [7, 1234]. Інколи оповідач ніби навмисно вказує час, прив'язуючи події до реальності: “...when at five o'clock I knocked at the door...” [7, 1213]. Подекуди навіть уточнює мить появи привида: “...and at about a quarter-past seven he

was in the hall” [7, 1229]. Та навмисно конкретизований час часто не прояснює, коли ж саме відбувались жахливі події, проте історія з участю привида розгортається послідовно, що досягається за допомогою таких часових маркерів, як “...the day after this ...” [7, 1213]. Здається, що герої відстежують час, але він перетворюється на умовний.

Джеймс приділяє особливу увагу опису портретів персонажів «Сера Едмунда Орма». Так, Шарлотта Марден як дві краплі води схожа на свою матір: “At twenty-two she had a kind of rosy blankness and she was admirably handsome. Her head had the charming shape of her mother's, and her features the same fine order” [7, 1210]. «Подвосення» зовнішнього вигляду жінок натякає на близькість характерів. Дійсно, Шарлотта могла повторити життєвий шлях матері, нехтуючи тим, хто її кохав, але щоб цього не сталося, привид переслідує місіс Марден. Автор акцентує увагу на виразі обличчя жінки, коли та бачить привида («зустріч» з надприродною істотою не є видимою для оточуючих і має місце тільки в уяві самої героїні, але її дивна міміка натякає читачу, що з нею відбувається щось незрозуміле): “She stood a few seconds, with the queerest expression in her face; then she sank upon the seat again and I saw that she had blushed crimson” [7, 1212]. Цікавим є опис привида, йдеться не тільки про його зовнішній вигляд, манери та поведінку: “He was a pale young man in black, with the air of a gentleman” [7, 1216–1217], “...as if a reigning prince had come into the room” [7, 1222]. Він поводить себе байдуже і здається відстороненим: “One had met people of that sort, but never any one with such a grand indifference” [7, 1222]. Привид зображено стриманим, він нагадує про те, що відбулося в минулому, і заважає Шарлотті здійснити помилку в майбутньому.

Нагадаємо, що в літературній готичі художній простір і місце розгортання подій грають особливу роль, атмосфера загадковості і страху підтримується саме завдяки замкненому чи похмурому оточенню персонажів. У новелі «Сер Едмунд Орм» описувані події розгортаються в Брайтоні, місті, віддаленому від Лондона на кілька десятків кілометрів. У Трантоні герої йдуть до церкви: “In the church, where there were old Tranton tombs and brasses, the big Tranton pew was full” [7, 1216], і в цьому символічному старому приміщенні вперше з'являється привид. Під час розмови оповідача з місіс Марден в химерній кімнатці старого маєтку (“... the Indian room ... had a decoration vaguely Oriental – <...> objects not held to conduce to sociability” [7, 1219] вдруге «завітає» дух Едмунда Орма. Втретє привид бачать в тому ж таємничому маєтку серед тиші під

звуки годинника перед каміном: "The empty hall was quiet – we heard the loud ticking of the great clock <...> the person before the fire was Sir Edmund Orme" [7, 1227]. Будинок, в якому жили Мардени, невеликий, наповнений дрібницями, що нагадували про минуле: "...full of portraits and tokens and trophies <...> to which Mrs Marden professed herself attached by pious memories" [7, 1210–1211]. Старовинне місто, стара церква, давній масток – все це створює таємничу атмосферу.

Важливим прийомом нагнітання відчуття suspense у новелі Джеймса є звуковий фон, що оточує героїв: "...the blue sea ... seemed to doze, with a gentle snore..., as if nature were preaching a sermon" [7, 1209]. Почуття радості, очікування щасливого кохання, які властиві оповідачу, описані саме за допомогою звуку: "I had seen her personality in patches and gleams, like a song sung in snatches, but now it was before me in a large rosy glow, as if it had been a full volume of sound – I heard the whole of the air. It was sweet, fresh music – I was often to hum it over" [7, 1213]. В епізоді, коли юні закохані герої ось-ось зізнаються у своїх почуттях одне до одного, чутний рокіт приливу, доноситься гра скрипки та фортепіано: "...and below us... we heard the regular rumble of the sea. We listened to it a little and we heard mixed with it, from within the house, the sound of a violin accompanied by a piano" [7, 1234].

У побудові діалогів персонажів Джеймс використовує чимало способів «затемнення» та створення ефекту двоїстості [6, 388]. Недомовки, обірвані, заплутані репліки, лаконічні відповіді перетворюються на багатозначні символи, які не прояснюють ситуацію, а навпаки, ускладнюють її. Такою, наприклад, є розмова оповідача з місіс Марден: <"Don't speak to any one – don't tell any one!" she went on."/I don't understand. Tell them what?"/"Why, that you saw him."/Surely they saw him for themselves."/Not one of them, not one of them"> [7, 1218].

«Сер Едмунд Орм» – своєрідна містико-психологічна новела, розповідь про таємниці людської душі, глибини підсвідомого. Сенсаційна історія про зустріч із привидами, переказана видавцем зі слів неназваного оповідача, який уникає пояснень і не виносить підсумкових суджень, навмисно припускає можливість суперечливих тлумачень. Сер Едмунд Орм, примара колишнього коханого місіс Марден, тривожить і не відпускає її протягом багатьох років, нагадуючи про провину, яку вона здійснила, підштовхнувши його до загибелі. Сюжет готичної оповіді, запронованої Джеймсом, пов'язаний з любовною історією жінок двох поколінь родини Марденів, матері і доньки, і сер Едмунд, будучи

реальною людиною, яка трагічно обірвала своє життя, чи вигаданим образом, фантомом, який існує тільки у хворобливій уяві героїні, яку терзає провина перед ним, грає вирішальну роль в особистісних долях обох жінок: "It was a case of retributive justice. The mother was to pay...for the suffering she had inflicted, and as the disposition to jilt a lover might have been transmitted to the daughter, the daughter was to be watched, so that she might be made to suffer should she do an equal wrong» [7, 1233]. Саме за читачем залишається право зробити припущення щодо природи привида, його імовірного чи уявного існування у свідомості місіс Марден, яка відчуває спокуту та розплачується за фатальну помилку минулого.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Анцыферова О. Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям / О. Ю. Лукьянова // Литературоведение. – 1999. – №2. – с.134-144
2. Джеймс Г. Сэр Эдмунд Орм: Пер. с англ. Шик С. // Дом с призраками. Английские готические рассказы / Под ред. А. Чамеева, С. А. Антонова. – СПб.: Азбука, 2010. – с.151-167.
3. Заломкина Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете [Електронний ресурс] / Г. В. Заломкина – Режим доступу: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm>
4. Малиенко, А. В. Мотив найденной рукописи в английской литературной готике / А. В. Малиенко // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих вчених "Актуальні проблеми філології" : 15 квітня 2003 р. м. Дніпропетровськ / голов. ред. О. В. Родний. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2003. – с.175-178
5. Морозова Т. А. Художественный мир Генри Джеймса // Романтические традиции американской литературы XIX в. И современность. – М., Наука. – 1982. – с.310-344.
6. Пригодій, С. М. Герман Мелвілл. "Benito Cereno" (Г.Мелвіл versus Р.Емерсон. "Темний стиль" у творах Г.Мелвіла та Г.Джеймса) / С. М. Пригодій, О. П. 9. Горенко // Американський романтизм. Полікритика. – К. : Либідь, 2006. – с.352-395
7. Sir Edmund Orme / H. James // Henry James. Collected stories / Selected by John Bayley. – London: Everyman's library, 1999. – Volume 1. – p.1209-1237.

WAYS OF CONVEYING THE BALTI'S REALIA IN G. MORTENSON'S NOVEL "THREE CUPS OF TEA"

Every language is a living organism, inextricably connected with history, cultural and social life of the nation. It is a well-known fact, that contacts with other languages have played such an important role for the English vocabulary.

The beginning of the 21st century is often called the era of wars on terror, especially against "Islamic extremism". Such wars of the United States and other countries (in Afghanistan, Iraq) also caused a wave of new loan words from the languages of Muslim countries. These loan words are mainly interlingual units, that add mainly "exoticism" to the language, while today we can observe, that their transition to the category of "real" loan words is necessary for the lexical-semantic system of the English language.

The relevance of the topic depends on the analysis of realia, which is one of the main problems of modern linguistic science, since realia has become one of the most important sources of replenishment for the language.

The aim of the article is to analyze the trends of realia translation of certain Pakistan ethnic groups.

The main objectives of the research are:

- 1) to study theoretical material of the study subject;
- 2) to classify realia by division into thematic groups and ways of translating into English;
- 3) to identify and analyze methods of ways of conveying of the realia by reference to the book "Three Cups of Tea";
- 4) to draw conclusions about the adequacy of a translation of the realia.²⁵

The object of the research is English translation of the realia in the book "Three Cups of Tea" by G. Mortenson and D. Relin.

The subject of the research is realia ways of conveying into English.

The scientific novelty of this research is to make a comprehensive study of an adequate choice of translation equivalents of the foreign realia.

The term "reality" originates from the Latin adjective realia that means "real" (authentic) , "material" [1, 381].

In translational works, the word “realia” as a term appeared in the 1940s. It was first used by A. Fedorov in his work “O khudozhestvennom perevode” (About literary translation, 1941). Many scientists gave a definition of realia, but the most complete and understandable definition is by Bulgarian researchers S. Vlahov and S. Florin: “Realia are words and phrases of the folk language that reflect the names of objects, concepts, characteristic of the geographical environment, culture, material life or socio-historical features of nation, country, tribe ...” [2, 81].

In 1952, S. Sobolev gave the following definition of “realia”: “The term “realia” denotes everyday and specifically national words and collocations that do not have the equivalent in everyday life, and therefore in other languages” [4, 86], and the definition of J. Rezker is as follows: “Realia are words that denote objects, processes and phenomena that are characteristic of country life, but do not have scientific accuracy, that is characteristic of a term” [3, 116].

According to the work of A. Kundzic, the author emphasized on the difficulty of translating realia: “I tend to consider, folk songs, as a rule, are not translated with similar realia of this country” [4, 98].

A lot of expanded and short linguistic and translation studies is devoted to the problem of studying realia and their translation. Scientists, such as R. Zorivchak, S. Vlahov and S. Florin, A. Reformatskiy, V. Uvarov, A. Suprun, V. Repin, V. Krupnov.

R. Zorivchak, a well-known philologist and translator, the author of the book “Realia and Translation”, deals with the study of non-translated in English translations of Ukrainian prose. Needless to say, that practical interest for our study is the part of the work about trends of translation of realia. There are five ways: transcribing (transliteration); creating a calque; using a different but related word the source language, passing it off as the original word; replacing the word with one that is more generic or international or local one; making a meaning explicit.

As it has been said before, examples for analyzing the trends of translation foreign-language realia were chosen from the book of American authors G. Mortenson and D. O. Relin “Three Cups of Tea”, which was published in 2007 by *Penguin*, remains among the first bestsellers in the USA, according to the New York Times. The book is not translated into Ukrainian.

In conclusion, in the course of the study, about 111 realities were revealed, including their different types: everyday life, culture and art, measures and money, political and social life, physical geography, ethnic characterizations.

According to the classification by V. Vinogradov, all realia were divided into various categories.

Analysis of the ways of realia translation shows that the authors most often resorted to transcribing with subsequent explanations of realia - 49: Swahili, the language they had used in the plain church building; Wakhi, dance of welcome.

In 38 cases, this method of transcribing was used without further explanation. The reader can understand it only from the context. For example: bazaar, pushtun, the Taliban.

In 18 cases, the translation was used: ganps – zhinp – glacier, much without – much bargain; zakat – charity; much without – much bargain; Inshallah – spring.

Making the meaning explicit, such as fried chicken; stew of sheep, liver and brain; mud-and-stone houses, sheltered by weddy willow trees.

Transliteration was used to translate onomastics – 14 cases: Hunga Valley, Kashmir, Shangri – La, Bromlo village, Nawaz Sharif.

Based on our research, we can draw the following conclusions:

1. Transmission of semantic information and preservation of the national and historical colors of the original text – the main criteria for assessing the translation.

2. Realia are lexical units, which are called objects, phenomena, processes, specific to culture, social and historical development of these countries. Realia, as a rule, do not have exact correspondences in another language, therefore require a special approach in translation.

3. The basic ways of conveying of realia in the language are:

A) transcribing; transliteration with further explanation;

B) transliteration;

B) translation;

D) omission of realia by making the meaning explicit.

The translation is carried out in the following ways:

A) neologism;

B) replacement of realia;

B) an approximate translation (creating a calque; using a different but related word the source language, passing it off as the original word; replacing the word with one that is more generic or international or local one);

D) Contextual translation.

4. The research of the national and cultural originality of the book reveals realia, that belongs to Pakistan ethnic – the Balti (the Balti language belongs to the Tibetan language family).

5. Selected lexical units were classified and were considered from the standpoint of their translation by means of the English language. Thus, most of realia turned out to be common names that reflect the objects of life and culture of the linguistic community.

6. The frequency of realia ways of conveying are located as follows: transcribing, translation, making the meaning explicit method.

REFERENCES:

1. Ахманова, Ольга. Словарь лингвистических терминов. Москва : Советская энциклопедия, 1966.
2. Влахов, Сергей, и Сидер Флорин. Непереваемое в переводе, под ред. Вл. Россельса. Москва : Междунар. отношения, 1980.
3. Паморозская, Нина. Роль слов-реалий в создании культурного фона художественного произведения. Тверь : Тверской государственный университет, 1990.
4. Репин Борис. Национально-специфические слова-реалии как особая часть лексики в переводимом произведении. Москва, 1970.
5. Mortenson, Greg and David Oliver Relin. Three Cups of Tea. New York : Penguin Books, 2006.

O. Blidnykh

SOME PECULIARITIES OF A PHRASAL VERB AS A NOTION

Nowadays it is generally recognised that the role of English phrasal verbs has increased dramatically. Being a phenomenon of the spoken language, phrasal verbs play an important role in the act of communication, open to the speaker unlimited possibilities for the expression of almost any notions. The number of such verbs is constantly increasing and so is the frequency of their usage.

Despite the fact that phrasal verbs are mostly used in colloquial language, they have become an integral part of academic writing, official reports, fiction and the mass media. Some of these phrases have replaced more traditional one-word verbs, which are their synonyms.

As a special language phenomenon, phrasal verbs have had extensive experience in English studies. A large number of special works focuses on the status of these lexical units, their lexico-grammatical structure, peculiarities of polysemy, the nature of the second component and their functioning in the language and speech. Nevertheless even today phrasal verbs continue to attract a great interest of scientists and researchers. Among them are L.P. Smith, J. Povey, D. Bolinger, A.G. Kennedy, G. Lamont, R. Courtney, D. Biber and others.

The term ‘phrasal verb’ was first used by L.P. Smith in “Words and Idioms” (1925) [4, 108]. According to J. Povey, by ‘phrasal verb’ we mean a combination of an “ordinary” (one-word) verb (eg come, give, put) and an adverbial or prepositional particle (eg in, off, up), or sometimes both, which constitutes a single semantic and syntactic unit. Examples are come in (= enter) and give up (= stop doing), where the particle is adverbial; come across (= find by chance) and look after (= take care of), where the particle is prepositional; and put up with (= tolerate), where the first is adverbial and the second prepositional [2, 5].

Contemporary scholar G. Lamont emphasizes the differentiation between phrasal verbs and a similar-looking type of verb: the prepositional verb. Nowadays a phrasal verb is a verb that takes a complementary particle, in other words, an adverb resembling a preposition, necessary to complete a sentence, whereas a prepositional verb takes a complementary prepositional phrase. ‘A common example is the verb “to fix up”: “He fixed up the car.” The word “up” here is a particle, not a preposition, because “up” can move: “He fixed the car up.” Prepositional verbs are immediately distinguishable from phrasal verbs in terms of movement, as prepositions cannot move after their objects’ [5].

J. Povey singles out a set of characteristic features due to which it is possible to identify the phrasal verbs and arrange them into the following groups:

1) **Replaceability by a one-word verb** which is often given as an indicator of semantic unity (eg call up – telephone, put off – postpone, come by – obtain, put up with – tolerate). But this is clearly not an essential criterion, because there are many other obvious phrasal verbs for which there is no one-word equivalent. Examples are break down (= stop functioning), make up (= apply cosmetics), and take off (of a plane, = leave the ground).

2) **Idiomatycity**, as an idiom is often defined as a combination of two or more words which function as a unit of meaning (eg bring up – educate; give up – stop doing, using, etc; go off – explode, ring; come by – obtain; go in for – practise

systematically). However, there is no sharply-defined boundary between idiomatic and non-idiomatic combinations.

3) **Passivization**, or the possibility of passive formation, is accepted by all writers as characteristic of transitive phrasal verbs. Example:

Peter called up his friend. — > His friend was called up.

Rita looked after the children. — > The children were looked after.

4) The **pronominal** form *who(m)* or *what* of the questions formed from phrasal verbs, not an adverbial form such as *where* or *when*. Example:

John called up the man. — > Who(m) did John call up?

John called from the office. — > Where did John call from?

5) The particle, unlike an ordinary adverb, can usually stand before a noun object (eg Call up the secretary or Call the secretary up). If the object is a pronoun, the particle must follow (eg Call him up). Unless the pronoun is contrastive (eg Call up him (not his sister)). Here J. Povey's point of view coincides with G. Lamont's and D. Biber's ones.

6) **Stress** which is used mainly to differentiate between adverbial particles and prepositions or prepositional particles [2, 8-11].

Although, all the features of phrasal verbs given above can be used to determine whether a combination is a phrasal verb or not, none of them are absolutely reliable. Many scholars agree that it is impossible to draw a clear line between phrasal verbs on the one hand and verbs with "pure" adverbs and prepositions on the other.

There are many scientists that offer their own definitions by which they distinguish phrasal verbs, therefore, there are many classifications that draw upon one or another criterion – it can be the degree of semantic unity of the components, separability or inseparability of a phrasal verb, the presence or absence of the object, etc. According to D. Biber, phrasal verbs are divided into two major subcategories: intransitive and transitive. Intransitive phrasal verbs have no direct object:

***Come on**, tell me about Nick.*

***Hold on!** What are you doing there?* [6, 127-128]

Some researchers, in particular N. Boldyrev, subdivide transitive phrasal verbs into separable and inseparable [3, 176]. In separable phrasal verbs the object can stand either after the verb, or between its parts:

*Please **turn off** the TV. \ Please **turn** the TV **off**.*

Some of these verbs are necessarily separable, as the object can only stand between the verb and a preposition:

*An apple a day **keeps** the doctor away.*

Inseparable phrasal verbs can not be divided into two parts by other words:

*His bus **ran into** the pole. \ To **look for** a needle in a haystack* [3, 176].

R. Courtney subdivides phrasal verbs into:

1. Idiomatic expressions (a verb + an adverb / preposition) like give up.

2. The verbs that are used only with a preposition or an adverb: rely on, agree to, depend on.

3. Combinations of verb + adverb, which have the same meaning as the corresponding simple verb, for example, "hurry up" (= "hurry"), "eat up" (= "eat"). In such connections the adverb only stresses the meaning or adds a shade of completeness or duration to the action expressed by the verb.

4. Phrasal verbs that always take "it" as an object: "jump to it" (= "act as quickly and energetically"), "slug it out" (= "fight till complete victory").

5. Reflexive phrasal verbs after which the object "myself", "yourself", "himself" is used. For example: "pride yourself on", "fly it yourself", "avail yourself of" [1, 5].

Phrasal verbs are a purely English phenomenon that remains one of the most complicated philological problems. They help to express thoughts more clearly, convey different aspects of meaning and are crucial for free communication and proper understanding of English texts. High frequency of use, penetration into different functional styles and significance for the act of communication explain the relevance of the study of phrasal verbs in modern English.

REFERENCES:

1. Английские фразовые глаголы. Англо-русский словарь / [авт.-сост. Р. Кортни]. – М. : Русский язык, 2001. – 767 с.
2. Английские фразовые глаголы и их употребление: учеб. пособие / Дж. Поуви. – М.: Высш. шк, 1990. – 175 с.
3. Болдырев Н.Н. Категориальное значение глагола: системный и функциональный аспекты / Н.Н. Болдырев. – Изд. 2-е. – М. : Либроком, 2009. – 176 с.
4. Смит Л.П. Фразеология английского языка / Л.П. Смит / Пер. с англ. – М.: Дрофа, 1998. – 158 с.
5. Lamont G. The Historical Rise of the English Phrasal Verb [Электронный ресурс] / G. Lamont – University of Toronto, 2005. – Режим доступа: <http://www.chass.utoronto.ca/~cpercyc/courses/6361lamont.html>

6. Biber D. Longman Student Grammar of Spoken and Written English / D. Biber, S. Conrad, G. Leech. – Pearson Education Limited, 2002. – 487 p.

P. O. Бромберг, I. П. Сахно

LEXIKALISCHE VERBALISIERUNG VON VERÄNDERUNGEN IN DEN VERBRAUCHERPRÄFERENZEN DER DEUTSCHEN

Die deutsche Sprache unterzieht sich heutzutage so vielen Sprachveränderungen, wie keine andere Sprache. Das liegt unter anderem daran, dass in die deutsche Sprache Anglizismen und Amerikanismen einschleichen und im Alltagslexikon aktiv gebraucht werden. Man könnte auch sagen, dass die deutsche Sprache „kolonialisiert“ wird durch die englische Sprache. Dennoch muss man von der Sprachgeschichte aus sagen, dass die deutsche Sprache nie eine reine Sprache gewesen war, denn jede Sprache, die im Kontakt mit andern Sprachen steht, nimmt Fremdes auf und gibt Eigenes an das Fremde ab: das Lateinische, Griechische, dann später das Italienische und Französische, dass fast ein ganzes Jahrhundert lang stark präsent war im Deutschen, wovon vieles übrig geblieben ist und heute ein unentbehrlicher Teil der deutschen Sprache ist [4]. Natürlich wächst der Wortschatz und das hat der Linguist Wolfgang Klein für seinen Bericht „Lage der deutschen Sprache“ untersucht und kam auf das Ergebnis, dass der Wortschatz in den letzten 100 Jahren um ein Drittel gestiegen ist. Dennoch fiel die Befragung von Wissenschaftlern sehr traurig aus, weil es in den letzten 2 oder sogar 3 Jahrzehnten kaum deutschsprachige Texte gab. Eisenberg hat zwei Zeitscheiben verglichen. Die eine Scheibe umfasst die Jahre von 1904-1914, die andere die Jahre von 1995-2004. Eisenberg erläutert seine Vorgehen so: „Erfasst wird einerseits die Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in der das Englische seinen Einfluss auf Kosten des Französischen ausbaut, und andererseits die Zeit am Übergang zum 21. Jahrhundert mit dem Englischen als dominanter Gebersprache für das Deutsche wie für viele andere Sprachen“ [2].

In der ersten untersuchten Zeitscheibe von 1905-1914 sind unter 371.574 gezählten Wörtern 1299, die aus dem Englischen stammen. Ihr Anteil liegt bei 0,35 Prozent. Um die Jahrtausendwende hat sich der Anteil deutlich erhöht: Unter den 381.191 wörterbuchfähigen Wörtern (auch Lemmata genannt) finden sich 13.301 Anglizismen, das sind 3,5 Prozent. Die Zahl entspricht auch dem, was für den Rechtsschreibduden 1986 als Anteil genannt wurde. Dagegen hält Eisenberg die Schätzung auf Grundlage des Duden Fremdwörterbuchs für „viel zu niedrig“.

Die zehn häufigsten englischstämmigen Wörter in der ersten Zeitscheibe sind in dieser Reihenfolge: *Lord, Streik, Park, Klub/Club, Sir, Baby, Scheck, Miss, Gent-*

leman und *Dollar* bei den Hauptwörtern. Bei den Verben sind es: *beordern*, *boykottieren*, *pokern*, *streiken*, *tippen*, *interviewen*, *hinbeordern*, *starten*, *trainieren* und *boxen*. Bei den Eigenschaftswörtern liegen *unfair*, *streikend*, *beordert*, *gentlemanlike*, *fair*, *fashionable*, *clever*, *touristisch* und *trainiert* vorne. Diese Hierarchie ist in unserer Gegenwart gründlich durcheinandergekommen, denn die zehn häufigsten Substantive unter den Anglizismen sind 1995-2004: *Dollar*, *Team*, *Londoner*, *Partner*, *Trainer*, *Internet*, *Konzern*, *Manager*, *Job* und *Computer*. Bei den Verben liegen *starten*, *stoppen*, *testen*, *trainieren*, *parken*, *schockieren*, *surfen*, *flirten*, *interviewen* und *klicken* an der Spitze. Bei den Adjektiven sind es *fair*, *live*, *fit*, *cool*, *touristisch*, *clever*, *sexy*, *crazy*, *happy* und *geklont* [2].

Trotz allem besteht kein Grund für den Untergang der deutschen Sprache, denn Wolfgang Klein kam in seinem Bericht „Reichtum und Armut der deutschen Sprache“ zu so einer Bilanz: „Die heutige deutsche Sprache verfügt über einen überaus reichen Wortschatz, der weit jenseits dessen liegt, was je in einem Wörterbuch beschrieben worden ist“ [1]. Aktuell hat die deutsche Sprache 5,3 Millionen Wörter, von denen gerade Mal 5000 Anglizismen sind. Der Zuwachs der Fremdwörter wird zu sehr überschätzt, denn der Zuwachs besteht nur zum geringen Teil aus eigenständigen neuen einfachen Wörtern wie *rödeln* oder *mosern* und die meisten neuen Wörter sind Ableitungen, wie *Zocker* von *zocken* oder Zusammensetzungen, wie *Endlösung*. Die Übernahmen aus anderen Sprachen, so sehr sie ins Auge fallen mögen, werden überschätzt. Der weitaus größte Teil des Zuwachses entfällt auf Wortbildungen aus bestehenden Wörtern – also auf Ableitungen und Komposita. Beides findet sich auch in anderen Sprachen, aber selten in dem Ausmaß, in dem man es im Deutschen vor allem bei den Komposita beobachten kann. Das wirft die schwierige Frage auf, ob man denn Ableitungen wie *Zocker* oder *geldmäßig* und Komposita wie *Nacktabverbot* oder *Vorsorgeuntersuchung* wirklich als „neue Wörter“ ansehen soll, die den Ausdrucksreichtum der deutschen Lexik ändern. Schließlich beruhen sie ja auf bekannten Bestandteilen und sind zumindest der Form nach gemäß festen Regeln gebildet. Da der Ausdrucksreichtum einer Sprache letztlich auf ihrem Wortschatz fußt, muss man schließen, dass sich das Deutsche in dieser Zeit zu einem immer mächtigeren Instrument entwickelt hat. Wenn es uns bisweilen so scheint, als würde unsere Sprache verarmen, dann liegt das nicht an der deutschen Sprache, sondern an denen, die von ihr Gebrauch machen. Es reicht nicht, einen Bösendorfer in der Stube stehen zu haben; man muss ihn auch spielen können [3, 26-36].

Leider sieht es von der sprachlichen Seite für die Wissenschaft nicht so gut aus, weil es kaum deutschsprachige Spitzenforschung gibt, denn sie beruht auf englischsprachigen Arbeiten, die von den Verfassern so geschrieben oder übersetzt wurden. In den Naturwissenschaften publiziert man schon alles seit den letzten 30 Jahren nur noch auf Englisch, weil es sonst keinen anderen Weg gäbe wahrgenommen zu werden. Klein hält diese Entwicklung für deprimierend, weil sie zu einem einen massiven Nachteil der Forschung darstellt, zum zweiten koppelt sie die Spitzenforschung von den Schulen ab und zum dritten verfälscht sie inzwischen auch die Geschichte der Wissenschaften, weil entsprechende ältere Publikationen auch nicht mehr rezipiert werden: „Da ist es auch kein Trost, dass das nicht nur für das Deutsche, sondern auch das Französische oder Italienische gilt“ [1].

Bei der Untersuchung der Sprachentwicklung hat sich herausgestellt, dass die Neuwörter der deutschen Sprache in Wirklichkeit aus deutschen Wörtern bestehen, die aber aus verschiedenen zusammengesetzten Komponenten bestehen. Außerdem kann Anhand der Zahlen von einem Aussterben der Sprache überhaupt keine Rede sein, weil es doch nicht so viele Anglizismen in der deutschen Sprache gibt und die deutsche Sprache an sich so einen reichhaltigen Wortschatz hat, dass es kaum vorzustellen wäre, dass diese Sprache irgendwann nicht mehr existieren würde. Was man aber trotzdem bedenken muss, ist, dass die deutsche Sprache, so wie auch andere Sprachen keine reine Sprache ist, weil viele Sprachen ihren Ursprung aus der Lateinischen oder Griechischen Sprache nehmen. Es wäre für solche Bereiche, wie Wissenschaft empfehlenswert auch andere Sprachen zu gebrauchen, außer Englisch, denn auch, wenn sie die nationale Sprache ist, sollte man nicht vergessen seine Landessprache mit zu integrieren.

BIBLIOGRAPHISCHE REFERENZEN:

1. Heine Matthias. Die deutsche Sprache hat 5,3 Millionen Wörter [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.welt.de/kultur/article124064744/Die-deutsche-Sprache-hat-5-3-Millionen-Woerter.html>
2. Heine Matthias. So viel Englisch steckt wirklich im [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.welt.de/kultur/article128260705/So-viel-Englisch-steckt-wirklich-im-Deutschen.html>
3. Klein Wolfgang, Zimmermann Harald. Lemmatisierter Index zu Georg Trakls Werken. - Tübingen: Niemeyer, 1971. – 185 S.

4. Rack Jochen. Das Deutsche ist nie ein reines Deutsch gewesen[Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.deutschlandfunk.de/das-deutsche-ist-nie-ein-reines-deutsch-gewesen.700.de.html?dram:article_id=82633.

К.А. Булава

STYLISTIC ATTRIBUTES OF ARTISTIC SPACE IN RAY BRADBURY'S STORIES «THE FOG HORN» AND «HOPSCOTCH»

The task of this study is to find stylistic attributes of artistic space in Ray Bradbury's stories «The Fog Horn» and «Hopscotch» and to reveal rhetorical figures in these works.

Reflecting reality, art can't help reflecting the time-space forms of its existence. Space and time in art are universal definitions of an artistic image.

The specificity of artistic space is an artistically reflected space and has an aesthetic content. Describing the real space, the author at the same time shapes a certain artistic space in which events take place. This space can be large and cover several countries or go beyond the boundaries of the planet, or even narrow down to one-room space.

As for fiction literature it is artistic means (hyperbole, metaphors, epithets, simile and allegory) that help reflect its reality, but still it is inseparable from realistic art, as when reading fiction literature we compare the plot of the story with reality.

"The Fog Horn" is one of the saddest novels in Ray Bradbury's creative work. It tells about the fate of a lonely dinosaur, which has already buried itself for thousands of years in the ocean bed, so as not to hurt itself and not to hope for the best.

To show the anguish magnitude of this ancient creature, R. Bradbury used a variety of stylistic devices. But most of them are metaphors and hyperboles. With their help the author shows the depth of this animal's tragedy, which wants to destroy the last ray of hope in order it would not bring it suffering any more.

Here are some examples of hyperbole: «sadness of eternity», «a cry came across a million years of water and mist», «waiting a million years», «all alone in a world».

As for metaphors, there is a great number of both simple and detailed ones in this story. Simple metaphors: «the sound of isolation, a viewless sea, a cold night, apartness».

Detailed metaphors in "The Fog Horn" help us feel the whole fear of loneliness and suffering of the creature:

— «Then **its eyes caught fire**. It reared up, threshed the water, and rushed at the tower, **its eyes filled with angry torment**» [2].

— «First a great vacuumed sucking of air, and then **the lament, the bewilderment, the loneliness** of the great monster, folded over upon us, above us, so that the sickening reek of its body filled the air, a stone's thickness away from our cellar» [2].

But the main compositional metaphor of the story (which is realized at the text level) is an image of "lighthouse" and the "Fog Horn" itself and its "Voice".

— «And here's **the lighthouse calling** to you» [2].

— «And if they did not see our light, then there was always **our Voice, the great deep cry of our Fog Horn** shuddering through the rags of mist to startle the gulls away like decks of scattered cards and make the waves turn high and foam» [2].

Also in "The Fog Horn" we come across **epithets** («lonely ships», «a cold sunless shore», «the ensuing minute of silence was so intense»), **synecdoches** («And the **Deep**s do answer, yes, they do», where a word "Deep" means not only deep waters, but also all their inhabitants, their secrets, life, history. And since the word is written with a capital letter, it only increases the sense of greatness of these waters, **metonymies** («And **ships** far at sea, **not finding the light**, not seeing anything, but passing and hearing late that night must've thought: There it is, the lonely sound, the Lonesome Bay horn. All's well»). They are used to deepen the feelings of anguish, deadline, loneliness and desperation.

"Hopscotch" is a story about the main character's growing up. It is filled with vivid metaphors, hyperboles, similes, epithets, synecdoches and metonymies. With the help of these stylistic devices, the author manages to depict all the colors of a summer day.

The most common stylistic device in this work is metaphor, or rather **a genuine metaphor**. The whole novel is filled up with them, and they are so long that sometimes it is even difficult to extract them from the sentence, since the whole sentence can be considered as a metaphor:

— «She saw the green hills beyond the town **and the roads leading out into summer, leading out into August and rivers and places beyond this town and this house and this room** and this particular moment» [1].

— «The grapes **tasted of** fresh, clear water and **something that they had saved from the morning dews and the evening rains**» [1].

— «... **the world will come to you**» [1].

— «**It smelled of soda water and limes and oranges and the cleanest, freshest river in the world, made of snow-water, falling from the high, parched sky**» [1].

But the main compositional metaphor is hopscotch. It is the main idea and the core of the story. The symbol of growing up and the symbol of that which can force us to jump from the square "16" to the square "17": « **... where the crazed hopscotch chalked itself way off into the future**» [1].

There is another interesting kind of metaphor in "Hopscotch", which is half a simile:

— The air moved the white curtains like a summer breath.

— The sun was a new lemon.

— The day had grown warm, as an iced glass of tea grows warm.

Along with metaphors, the second most frequently used rhetorical figure is **simile**. It helps readers to feel all the shades and tastes of the summer in the story: «The forest lay ahead with shadows stirring like a million birds under each tree...», «The rain came as a cool surprise», «above and inside the hollow warm darkness of the tree was a constant humming, **like someone in a kitchen, far away, baking and crusting pies contentedly, dipping in sweet sugars and snowing in baking powders, someone in a warm, dim, summer-rainy kitchen making a vast supply of food, happy at it, humming between lips over it**»,

Also in «Hopscotch» we come across epithets («presumptuous ladder of chalk-scratches», «immense sweep of her eyelids», «particular moment», «most pleasant and agreeable look», «sweet kiss», «golden sound»), synecdoches («The town was silent»), metonymies («little yellow flickers (about bees)», «Her eyes traveled and jumped»), hyperboles («jump forever», «endless moonlit field», «immense and endlessly augmented», «jeweled lawn», «I have never been up this early and out this early for years»)

Since the stories "The Fog Horn" and "Hopscotch" are absolutely different in their ideas and meanings, we can observe various techniques in art space depiction.

In "The Fog Horn" R. Bradbury's aim is to show us the magnitude of suffering from loneliness. Therefore, he uses a large number of metaphors, hyperboles, com-

parisons and epithets. Due to these stylistic means one can get both a deep sense of grief and loneliness and at the same time the power of depths and its inhabitants.

In "Hopscotch" the writer wanted readers to feel all summer colours and tastes, and dive into the atmosphere of happiness, growing up and ease as well. Therefore, the whole story is filled with metaphors, epithets, similes and hyperboles. It helps us to feel the space and atmosphere of a summer day.

REFERENCES:

1. «Hopscotch» Ray Bradbury [Электронный ресурс] <http://raybradbury.ru/library/story/96/7/0/>
2. «The Fog Horn» Ray Bradbury [Электронный ресурс] — <http://raybradbury.ru/library/story/51/12/0/>

A. Bystrova

EFFECTIVE TEACHING STRATEGIES FOR IMPROVING READING COMPREHENSION

In the modern society reading is a fundamental skill which all modern education depends on. Reading promotes language and memory development, stimulates imagination, broadens outlook and improves language understanding. It is an effective means of teaching different speech habits and skills. According to M. West, the English methodologist, reading is one of the skills, which have practical value on any level of language acquisition, and the sense of success connected with it motivates students [1, 46].

A text chosen to be used in the classroom should correspond to learners' interests and its relevance to their needs [5, 170], as well as interest the students and represent the type of material that the learners will use outside the classroom [5, 171]. It should also have an appropriate combination of structural and lexical difficulty, which makes it understandable for readers [5, 174]. Texts which are used in reading classes may contain up to 5-6% of unknown words the meaning of which can be guessed from the context and 3% of unfamiliar words which do not prevent from comprehending the text as a whole [2, 37].

²⁷ © Bystrova A. P., 2018

Teaching reading strategies is an essential part of educational process in senior secondary schools. Good readers are strategic readers who think about what they read, develop specific reading strategies and skills, and learn to apply these strategies and skills as a way to get meaning from a variety of text types. That implies using a variety of reading strategies consciously. It means being selective, focusing attention on the parts of the text that are most appropriate to their goals, and understanding how the words in the text work together to create meaning. That is why teaching reading strategies is one of the constituents of the success in teaching reading. They are used to teach students how to make sense of text, as well as to facilitate comprehension.

Reading is a process during which readers are constantly constructing meaning using a variety of strategies, such as:

- activating background knowledge;
- making predictions;
- asking questions;
- summarizing.

Strategies are used in combination to solve problems and to check understanding. Consequently, teaching comprehension strategies should focus on thinking, problem solving and monitoring understanding. Much more is required than knowing a strategy; becoming strategic calls for coordinating individual strategies. According to S. Silberstein, a great amount of brainwork done by a reader develops contextual guess, anticipation, independence in coping with language and comprehension barriers and the interest in language acquisition [6, 205].

Activating prior (background) knowledge is one of the most important reading strategies. Background knowledge is often acquired through reading, movies, discussion, or any number of other indirect means. Prior knowledge is all the knowledge that readers have acquired, experienced, and stored in memory. When readers activate their prior knowledge they relate what they are reading to their prior life and reading experiences [4, 5].

When reading *fiction*, readers may activate prior knowledge by browsing the text to use one or more of the following browsing activities to activate background knowledge. Think about what you know about the author, identify the type of selection, e.g., fiction vs non-fiction, identify the genre, e.g., fantasy vs. realistic fiction, notice interesting words, text, or illustrations, obtain a general idea of what a selection is about, and get a general idea of setting and characters in a fictional story.

When reading *informational text*, readers may move to skimming the text for specific information and organization. Skimming is the rapid reading of text to get a sense of text structure, organization and gist focusing on chapter previews, headings, bolded type, titles etc. Notice anything interesting including text features, identify the structure of the text. Set a general idea of what a selection is about, notice problem words, text or confusing illustrations or particularly surprising information. Obtain a general idea of what an expository selection is about by reading title, headings, sub-headings, and first sentences of paragraphs, raise wonderings and questions.

For example, students might ask: How does this connect to what I already know? How is this going to help me learn more about the topic? Why am I reading this? How is this relevant to what I am studying?

Authentic materials can become a suitable tool for teaching activating prior knowledge as they stimulate learners' making exciting associations with their personal experience, affecting their feelings and emotions and helping to develop their artistic taste [3, 100].

Predicting, confirming predictions and making predictions motivates and engages readers, provides direction for reading and leads to deeper thinking about text [4, 8]. Predictions are not wild guesses. They involve making inferences, using information in the text and prior knowledge to anticipate what will happen next.

As readers continue through the selection, predictions can be confirmed or not confirmed. Students should reflect on their predictions on all three stages of working with a text (pre-reading, while-reading and post-reading). It is helpful to record predictions to be sure they are revisited. This provides an opportunity for students to self-regulate strategy use and when shared with other students, provide a model for others. Confirming also requires students to reread and to check author clues which supports close reading [4, 8].

Students need to learn to do the following to make thoughtful predictions:

- identify clues in the text and one's background knowledge to support a prediction;
- decide when to make a prediction based on a turning point or other point in a story;
- confirm or verify predictions during and after reading;
- make and evaluate alternative predictions;
- review predictions and thinking about why they were or were not confirmed.

Asking questions is another strategy that helps students self-check how their reading is going and if they comprehend the text well. Questions should focus on the characters and their motivation, reactions, and relationship to other characters, they should be related to the setting and its impact on the characters and situation, important events and their outcome [4, 9]. Modeling different types of questions helps students build understanding of why to ask questions, when to ask questions, and what types of questions to ask. For example:

- questions that can be answered by finding explicit information in the text, questions that begin with who, where or what;
- questions about important points in the story that begin with how or why;
- questions that can only be answered by making inferences from the text;
- questions about genre, style, and author's purpose;
- open-ended questions that lead to discussion and clarification of ideas;
- questions that monitor and check understanding (comprehension questions).

Summarizing focuses on the main ideas rather than details, omitting irrelevant information and generalizing ideas various several examples. Summarizing, students must pay more attention to the text while they read or reread it. This results in increased engagement. Summarizing helps students understand the structure of the text. Creating a summary for a text is often very challenging for students, since there is a tendency to include details, not just the main ideas [4, 12]. The following can help students develop summarizing skills:

- retelling anything remembered;
- retelling (paraphrasing) in one's own words;
- retelling ideas in sequence;
- summarizing the main idea and details;
- summing up the most important information concisely by creating a gist statement.

To conclude, the ultimate objective of teaching reading strategies should be student ownership of the strategies and skills, knowing when comprehension breaks down and how to address the problem. Teaching students to use comprehension strategies and skills can set them securely on the path to becoming lifelong readers who approach reading with enthusiasm and who view it as a pleasure. They take what they know, apply it to the unknown, and become creative thinkers who are able to acquire the knowledge they need to solve any problem with which they are faced.

REFERENCES:

1. Миролубов А. А. Майкл Уэст и его методика обучения чтению//А.А. Миролубов. – Иностранные языки в школе. – 2003. – №2. – С.46-47.
2. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Англійська мова, 2-12 класи / під ред. О. Смірної, С. Толодної. – К.: Шкільний світ, 2001. – 43 с.
3. Томусяк Ж. Читаємо в оригіналі: Урок домашнього читання в старших класах (на прикладі роману Стендаля «Червоне і чорне» / Ж. Томусяк // Іноземні мови в навчальних закладах. – 2003. – № 4. – С. 100-102.
4. Marsha L. Effective teaching strategies for improving reading comprehension in K-3 students / L. Marsha. – McGraw Hill Education, 2017. – 20 p. [https://www.districtadministration.com/sites/districtadministration/files/sites/districtadministration/files/resources/improving_reading_3.pdf]
5. Nuttall Ch. Teaching Reading Skills in a Foreign Language / Ch. Nuttall. – Oxford: MacMillan, 1998. – 282 p.
6. Silberstein S. Techiques and Resources in Teaching Reading / S. Silberstein. – New York: Oxford University Press, 1994. – 125 p.

K. M. Dvoeglazova

LINGUOSTYLISTIC FEATURES OF THE NOVEL “PAPER TOWNS” BY JOHN GREEN

A striking example of the modern English-language prose is a novel "Paper towns" by John Green. It should be noted that not all types of stylistic expressive means of syntax are used by the author in the text of the novel. "Paper Towns" is a young adult novel by an American writer J. Green.

Often, J. Green resorted to shortening the original sentence model, while the second most commonly used frequency is the extension of the sentence model. The change in the order of words and the transposition of the sentence is represented by individual samples.

Probably the same.

Sooner die [3].

The most common means of expressive syntax are elliptic sentences. They are used in the spoken language. In conditions of the live oral communication of the spoken word, it is usually not difficult to comply with the logical clarity of the structure of sentences. Missing members of the sentence are filled with the language situation;

additional, extra-language means of transferring the necessary meaning are facial expressions and gestures of the speaker.

No problem.

Have read it [3].

Defaulting is the logical or structural incompleteness of the sentence, as a result of which the expression of a thought is limited to a hint. The speaker begins a new sentence, not having finished the previous one, or simply terminates his statement.

She was like, “Yeah, but...”

You look a little... [3]

Nominative sentences in their communicative function constitute a simple statement of the presence of the object or phenomenon named in the sentence. The author often uses nominative sentences in cases where it is not necessary to give a full description of the situation. For example:

A side effect of dying.

Mahogany hair, straight and short [3].

An asyndetic relation can act as a syntactic function. Such cases of connective passages are filled in the minds of the listener or the reader through awareness of the situation. Skipping a logical link between two messages creates an impression of conciseness and compactness of thoughts, gives an expression of energetic character. Cases of connective passes are used by the author during the revealing of the main character's key monologue.

The language parsing of the syntactic structure is carried out by intonation. In the written text, its graphic indicator is a dot. In fact, the phenomenon of distribution is to allocate the extract of the sentence into a separate independent part, which, however, does not break the semantic and structural connection of the sentence.

The tiny bubbles melted in my mouth. Sweet. Crisp. Delicious.

He never. Talks. About. Anything. Else [1].

The author's special applying of expressive syntax is the application of unpopular sentences. Usually such sentences are neutral and do not carry an empathetic load, but in the aggregate of all expressive means based on the shortening of the original sentence model, unpopular sentences acquire a special meaning and logically fit into the novel.

He shrugged.

He nodded.

The air thickened.

I smiled [3].

Such a desire to minimize linguistic resources as features of the author's style is explained by the writer's pragmatic intentions [4]. Well-written dialogues show the peculiarities of communication between teenagers. Here we will not find long wide-spread complicated sentences, difficult reflections. The language is concise, simple, sometimes impresses by the adult wisdom that borders on cynicism. There is no need to decorate the language with superfluous means of expression. The reader focuses on simple life events, contemplates the importance of simple things that can go unnoticed in everyday life and which, in fact, are the sense of life.

The general stylistic feature of such sentences is their emphatic character. The extension of the original sentence model is carried out by the author using various means. The most frequently encountered in the text are repetitions, polysyndeton, parallel constructions.

Repetition is a fairly common form of expression used in all kinds of emotional language – both in poetry and rhetoric, and in everyday oral communication, where direct expressing of thoughts is usually accompanied by an expression of the subjective and appraisal attitude of the speaker to the subject of speech:

There will come a time when all of us are dead. There will come a time when there are no human beings remaining. There will come a time when no one left to remember Aristotle [1].

Repetition of the same word or sentence not only attracts the listener's or the reader's attention to the repeated elements of the message, as the most important ones, but adds new shades to its contents:

Totally disappointing. Totally.

I liked him. I really, really, really liked him [3].

Parallel constructions are a syntactic stylistic device based on the identity or similarity of the syntactic structure of two or more sentences or parts of sentences.

Parallelism usually includes a lexical repetition and exerts a strong influence on the reader, while emphasizing logic, rhythm, emotionality and expressiveness of the statement:

He was probably thinking about kissing me, and I was definitely thinking about kissing him [3].

Inversion is not a typical means of expressive syntax in the novel. Obviously, this is due to the fact that the stylistic change in the order of words is inherent in a greater extent to the written language, and the author's purpose is to create a relaxed atmosphere of everyday life:

She can't handle it. Neither can you [3].

Another example of changing the traditional order of words is the separation of members of the sentence. These are secondary members highlighted in the sentence to enhance their content and meaning. Detachment is one of the types of complication of the sentence:

Now he is here, a full-grown adult, divorced, addicted to video games, mostly friendless [3].

An important stylistic device is the use of syntactic structures with non-specific ones, rethought values. This phenomenon is at the basis of such a stylistic reception as a rhetorical question. The use of this means brings to the speaker a moment of the appeal to the listener. The speaker has no doubt that his question can have only one answer, which he understood without any additional explanations and doubts. Rhetorical question can increase the general emotional tone of the statement in order to enhance its pragmatic effect.

Traditionally, rhetorical question is a sign of high style. However, in the text of "Paper Towns", the author often uses the transposition of the meaning of the sentence model in the spoken language as a means of saving language resources, to create the effect of the reader's presence when communicating the heroes by involuntary involvement of the corresponding intonation.

You are Americans?

You said you fear oblivion?

So you could just live forever? [2].

Stylistically marked syntactical units in the text of the investigated English-language novel aim to create expressiveness, to act as a means of representing the emotional state of characters, to create a logical and emotional enhancement, to increase the dynamism of the narrative, while not complicating the perception of information. That allows the writer to establish emotional contact with the reader, increase expressiveness sounding the text. Attracting the attention of the reader, increasing the logical and emotional influence on it, providing the text of dynamism, authenticity, the emphasis of certain moments in the narrative – all this is achieved with the help of emphatic units of expressive syntax.

REFERENCES

1. Green J. VidCon Questions Answered / J. Green. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=f7iSXDq6qqo>, свободный.
2. Green J. Nerdfighter Projects / J. Green. – URL: <http://nerdfighters.ning.com/page/nerdfighter-projects>, свободный.
3. Green J. Paper Towns / J. Green. – Url http://home.iitk.ac.in/~ajayraj/Books/Paper_Towns.pdf
4. Green J. Questions about The Fault in Our Stars / J. Green. – URL: <http://johnngreenbooks.com/questions-about-the-fault-in-our-stars-spoilers>.

N.V. Filatova, S.I. Halazdra

LES PARTICULARITÉS D'UTILISATION ET DE FONCTIONNEMENT DE DIFFÉRENTS TYPES D'ABRÉVIATIONS EN FRANÇAIS

La linguistique moderne examine les divers processus d'enrichissement du vocabulaire dans le système de la langue, parce que le vocabulaire de n'importe quelle langue change continuellement, reconstitué avec de nouveaux mots.

La doctrine de la formation des mots aujourd'hui est une section indépendante de la linguistique. Selon des chercheurs comme Z.M. Levit, O.V. Raevskaya, E.A. Khalifman, etc., la principale façon de création de mots nouveaux est la formation de mots (*la dérivation*) [1, 128].

Selon le dictionnaire "le Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse", le terme "dérivation" est défini comme: « un des principaux procédés de création lexicale. Les procédés de dérivation sont très divers selon les langues : addition d'un affixe (suffixe, préfixe, infixé) à une base, variation interne de la base... » [3].

Traditionnellement, les linguistes distinguent les trois types de formation de mots en langue française: phonétique, sémantique et morphologique. Mais en outre, les romanistes considèrent de tels types de formation de mots comme la suffixation, la préfixation, la lexicalisation, la conversion, la composition et l'abréviation.

L'abréviation comme du moyen d'enrichissement du vocabulaire de la langue française est un phénomène complexe et multiforme. Bien que ce concept répande récemment, il vient d'origine du passé profond.

Le dictionnaire français "Le Grand Larousse de la langue française" en 1971 est défini le terme «l'abréviation» comme: «suppression d'une partie d'un mot, d'une

expression: autobus donne bus; groupe de letters auquel sont réduits un mot composé, une expression abrégée» [3].

L'abréviation a les trois types principaux de réduction de mot: le troncation, la télescopage et la siglaison.

La troncation – une réduction orale (suppression des syllabes/phonèmes au début ou à la fin du mot) qui se répercute à l'écrit. Les tronctions apparaissent comme des variantes de la prononciation des mots dans le langage familier, mais elles fonctionnent et dans la langue parlée et dans l'écriture (presse, publicité, fiction): *auto*, *bac*, *prof*, *sympa*, *frigo*. Il y a deux types de tronctions: l'apocope (la troncation droite): *fac* = *faculté*, *amphi* = *amphithéâtre*, *ciné* = *cinéma*, *bac* = *baccalauréat* et l'aphérèse (la troncation gauche): *blème* = *problème*, *cart* = *rencart*, *dwich* = *sandwich*.

La siglaison - est le processus de formation de mots abrégés en combinant les premières lettres de termes ou unités phraséologiques formant des abréviations. Par exemple, le *DELTA* (*Département et laboratoire d'économie Théorique et Appliqué*), *RTF* (*Radiodiffusion – télévision française*).

Le télescopage est le processus de *dérivation* en compilant des syllabes de phrases: *motel* – *motor* + *hôtel*, *aquatel* – *aquatique* + *hôtel* (*formation anglo-américaine*), *eurovision* – *européen* + *télévision* [2, 85-110].

La fonction principale de l'abréviation est de raccourcir les mots pour gagner du temps d'écriture et de prononciation. Il condense l'information à des buts de communication, en augmentant la valeur de certains éléments linguistiques formels. C'est-à-dire, l'abréviation assure la transmission de la quantité maximale d'informations dans un temps court, en réduisant les unités lexicales prononcées.

Avec l'accélération de la vie moderne et l'augmentation de la cadence de développement du français moderne, l'abrégement de nombreux notions est devenu nécessaire. C'est pourquoi, le problème de l'abréviation et de son fonctionnement en français est un sujet d'actualité, en raison du dynamisme de son développement et des domaines d'utilisation peu étudiés de ce concept.

Au cours de la dernière décennie, les abréviations se sont répandues dans presque tous les domaines. Les abréviations sont utilisées en médecine pour marquer des notions et des termes volumineux (*SYDA*, *DNID*, *VAT*), en politique, pour qualifier de partis et de figures politiques (*NPA*, *LREM*, *JFK*), dans le discours technique (*LED*, *HD*, *Mac*), dans la sphère sociale (*ado*, *photo*, *hebdo*), etc.

La nécessité de réduire les mots a également augmenté avec l'expansion d'Internet et des réseaux sociaux. La recherche a montré que cette tendance s'est d'abord répandue dans la langue parlée, et seulement ensuite se propager à d'autres domaines de notre vie. Ainsi, à partir de la langue parlée, les abréviations, tout d'abord, ont passé dans la langue des médias. Aujourd'hui, on peut voir des abréviations presque dans tous les magazines ou journaux (*par ex. les mots : les fans, les decors, la photo etc*).

L'influence particulière sur la langue française acquise le "langage SMS" ("texto"). Le nombre limité de symboles de la communication nécessite de la réduction forcée du texte par la réduction des mots, la formation de nouvelles unités lexicales, dont certaines utilisent dans la communication quotidienne de la jeunesse française. Par exemple, *1posibl = impossible, 5pa = sympa, 6cné = ciné, cinéma, 6garett = cigarette, Auj = aujourd'hui, b1sur = bien sûr, CCa = c'est ça, QQI = quelqu'un, STP = s'il te plaît*.

Plus tard, les employés de la sphère de l'éducation ont commencé à utiliser des abréviations pour nommer du concept particulier, des examens, du rééquipement du processus éducatif, etc: *LEP - lycée d'enseignement professionnel, CAP - certificat d'aptitude professionnelle, BEP - brevet d'études professionnelles, l'ENA - Ecole nationale d'administration, l'IEP (Institut d'étude politiques), l'ENS (Ecole normale supérieure), amphis - amphithéâtres, la B.U. - la bibliothèque universitaire, la Cité-U - la cité universitaire*.

La publicité est devenue partie intégrante de l'usage quotidien avec le développement des relations marchandise-argent dans la vie moderne. L'instrument principal de tout type de publicité est des slogans, des énonciations ou des noms explicites qui sont facilement mémorisés par les consommateurs et les encouragent à choisir un bon produit ou service de l'annonceur. En ce qui concerne la publicité française sont utilisés très peu d'énonciations et de déclarations écrits. Surtout, s'il s'agit d'une publicité à la télévision, les Français se concentrent sur l'intrigue et l'audio.

Après avoir analysé plusieurs types de publicités françaises dans des magazines tels que «Elle», «Le Figaro», «Express», «L'Hebdo», «Voici», «Le français dans le monde», et la publicité télévisée française, on peut remarquer que les abréviations, comme un moyen de réduire les mots et les phrases, ne sont pas répandues. Par exemple:

- **Twix – «La pause Twix, c'est sacré»;**

- **Oréal (l')** – «*Parce que vous le valez bien*»;
- **Zalando** – «*Hurlez de plaisir*»;
- **Actimel** – «*Actimel renforce vos défenses naturelles*».

Selon les exemples analysés, les textes publicitaires français sont toujours très concis et faciles à retenir, le caractère persuasif est plus informatif, chaque slogan ou vidéo publicitaire vise à capter l'attention du consommateur et à l'inciter à l'acquisition du produit.

Il faut noter que les abréviations sont couramment utilisées pour indiquer des termes publicitaires, des concepts, des noms d'agences de publicité, etc (*AACC*, *GGMD*, *WCRS*, *PMS*, *DDB*, *BBDO*, *RSCG*, *PLV*, *MPV*).

Ainsi, en ayant examiné des exemples d'utilisation des abréviations dans les principales sphères de la vie moderne, on peut conclure que les abréviations françaises sont très utilisées. Ils sont devenus très répandus dans les sphères politique, scientifique et technique et dans le système éducatif. Quant à la vie quotidienne, les abréviations ont commencé à plus utilisé avec le développement de l'Internet et l'expansion de la communication dans les réseaux sociaux, permettant de gagner du temps pour l'écriture et de la prononciation dans la langue parlée. L'étape moderne du développement dans la langue des périodiques français est caractérisée par l'utilisation généralisée du vocabulaire sociopolitique, terminologique, familier, phraséologique. L'abréviation, dans le journalisme moderne, est devenue particulièrement populaire, elle permet donner le mot plus court que le mot ou l'expression d'origine. Les abréviations font partie intégrante dans la langue moderne des médias et, en particulier, du langage de la presse.

RÉFÉRENCES:

1. Халифман Е. А. Словообразование в современном французском языке / Е. А. Халифман, Т. С. Макеева, О. В. Раевская. – М., 1983. – 128 с.
2. Лопатникова Н.Н. Лексикология современного французского языка / Н.Н. Лопатникова, Н.А.Мовшович. – Изд. 4-е, испр. и доп. – М.: Высшая шк., 2001. – с. 85-101, с. 101-106, с. 107-110.
3. Dictionnaire de français Larousse [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abréviation/220>.

LEXICAL-SEMANTIC FEATURES OF THE CONCEPT *LIBRARY* IN ENGLISH LEXICOGRAPHIC INTERPRETATION

The notion of CONCEPT is extremely complex and multifold, causing polemics among the researchers in modern linguistics. There exist various viewpoints concerning the notion of the concept:

1) linguistic (S. Askoldov, D. Likhachev): since the concept exists for each vocabulary, it should be regarded as an algebraic expression of meaning;

2) cognitive (I. Sternin, E. Kubryakova): the concept – a phenomenon of a mental nature. Representatives of this approach classify the concept into mental phenomena and interpret it as an operational unit of memory. We adhere to the cognitive approach.

The approach which we've applied so as to achieve our aim is the theory of cognitive models (frame semantics). The theory of cognitive models, developed by J. Lacoff, examines the mental spaces and cognitive patterns that structure these spaces. Mental space is a certain sphere of thinking, a concept that can cover our understanding of real and hypothetical situations [5, 46]. Charles Fillmore called the mental space frames. In modern linguistics, the frame is defined as follows: a unit of knowledge that is organized around the concept and contains data on the typical for this concept within a certain culture [7, 54].

Factual material of our research is English Oxford Living Dictionary (EOLD), Macmillan British Dictionary (MBD), Collins English Dictionary (CED).

The analysis of the factual material allowed us to select in the structure of the frame model LIBRARY 3 subframes, namely: **COLLECTION**, **PLACE**, **PEOPLE**. We allocate slots inside each sub-frame.

Analysis of the subframe PEOPLE

We believe it is appropriate to begin with the analysis of the slot PEOPLE, as people are so-called users of the slot collection and performers / users of the slot place.

The analysis showed that the subframe **PEOPLE** contains 9 lexical units, which were singled out by us. The basic concepts that this subframe means *is one*

who uses a library and *who works in a library*. Namely, we have identified the following lexemes: **librarian, reader, editor, author, bookseller, archivist, restorer, student, researcher**. The given slot is not numerous, compared to others. This may be explained by the fact that most verbalizers belonging to this slot are monosemantic words.

Lexemes **RESEARCHER, LIBRARIAN, STUDENT**

Having analyzed the lexical unit **LIBRARIAN** in the lexicographic sources, we can distinguish the following definition:

1) *a person in charge of a library, especially the chief administrative officer of a library.*

Having analyzed this **RESEARCHER** in the sources, we can distinguish this definition:

1) *a scientist who devotes himself or herself to doing research.*

Having analyzed this **READER** in the sources, we can distinguish the following definition:

1) *a reader is a person who reads, especially one who reads for pleasure.*

Taking into consideration the subframe PLACE

The analysis showed that the subframe **PLACE** contains 7 lexical units. The basic concepts that this subframe means is *the place where people can use a library of something*, and *the place where people can offer library services*. Specifically, we have identified the following lexemes: **academic library, national library, private library, public library, digital library, multimedia library, research library**.

Lexemes **ACADEMIC LIBRARY, BORROWING CENTER, DATA LIBRARY**

Having analyzed the lexical unit of **ACADEMIC LIBRARY** in the lexicographic sources, we can distinguish the following definition:

1) *an academic library is a library that is attached to a higher education institution.*

Having analyzed the lexical unit **BORROWING CENTER** in the lexicographic sources, we can distinguish the following definition:

2) *is a library of household items and tools, usually organized as a volunteer cooperative, nonprofit organization.*

Having analyzed the lexical unit of **DATA LIBRARY** in the lexicographic sources, we can distinguish the following definition:

3) *the section of the datacenter that houses offline disks and tapes.*

Regarding the subframe **COLLECTION**

The analysis showed that the subframe **COLLECTION** contains 10 lexical units, which were revealed by us. The basic concept that this subframe means is *the library of something for the use of people*. Specifically, we have identified the following lexemes: **Almanac, Journal, Magazine, Article, Catalog, Archive, Book, Database, Multimedia, Software**.

Lexemes **ARCHIVE, BOOK, ARTICLE**

Having analyzed the lexical unit of **ARCHIVE** in the lexicographic sources, we can distinguish the following definitions:

- 1) *a collection of historical documents and records about a place, organization;*
- 2) *a collection of digital data stored in this way.*

Having analyzed the lexical unit of **BOOK** in three lexicographic sources, we can distinguish the following definitions:

- 1) *a written work or composition that has been published;*
- 2) *a compilation of the known facts regarding something or someone.*

Having analyzed the lexical **ARTICLE** unit in the lexicographic sources, we can distinguish the following definitions:

- 1) *a separate section of a legal document;*
- 2) *nonfictional prose forming an independent part of a publication one of a class of artifacts.*

Having analyzed all the lexemes included in the subfile data, we can conclude that the total number of the analyzed verbalizers is 26, of which PEOPLE - 9, PLACE - 7, COLLECTION – 10.

The slot **COLLECTION** is the most numerous, in comparison with others. This may be explained by the fact that most verbalizers belonging to this slot are polysemic words.

REFERENCES:

1. Жаботинская, С.А. Концептуальный анализ: типы фреймов // Вісник Черкаського університету. Черкаси, 1999. – Вип. 11.
2. Жулавська, О. Фреймове моделювання концепту ТЕРОРИЗМ. – Режим доступу: linguistics.kspu.edu/webfm_send/1486.
3. Касьян, Л.А. Термин "концепт" в современной лингвистике: различные его толкования / Выпуск 2 (17) // Вестник Югорского государственного университета, 2010.

4. Ковбасюк, Л. А. Сучасні лінгвістичні теорії: лекційні, практичні, самостійні модулі та тести: навч.-метод. посіб. Херсон: Вид-во ХДУ, 2008.
5. Лакофф, Дж. Мышление в зеркале классификаторов: Пер. с англ. // Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс, 1988.
6. Попова, З. Д. Понятие "концепт" в лингвистических исследованиях. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 2000.
7. Филлмор, Ч. Фреймы и семантика понимания: Пер. с англ. // Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс, 1988.
8. Штерн, І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енцикл. словник для фахівців. Київ: Артек, 1998.

Є. Є. Фіськова

LEXICAL, STYLISTIC, GRAMMAR AND PHONETIC MEANS OF CREATING THE EFFECT OF HORROR IN THE NOVELS BY J. ROWLING

The English language, as well as any other, has in its disposal a great amount of lexical and phraseological means of emotions' nomination. Due to the increasing attention of linguists to the communicative function of a language, in other words, to the increasing of pragmatic course of linguistics, more linguists are interested in peculiarities of emotions' expression in literary works.

Emotions in literature provide readers with subjective attitude of a character towards certain events. Besides with the help of emotions the author is able to influence on the receivers, thus stimulating (intentionally or unintentionally) their emotional feedback. When creating generalized image of fictional reality, the author chooses deliberately necessary means of its depiction. Emotions are realized in context that «may neutralize, weaken or intensify connotative meaning of emotive lexeme» [2]. В. О. Plotnikov emphasized that a lexeme «reveals certain meaning only in discourse, out of context it is «dead», it fulfills only its informative function, not a poetic one» [3, 50].

Emotiveness is a linguistic category that involves all language means of emotions realization. V. I. Shakhovskiy defined it as a communicative quality of speech. [4]

As any other verbalized concept, the concept of fear in the author's discourse is showed with the help of nominative units of language. In the course of this research it

was found necessary to divide linguistic means of creation of the effect of fear in novels about Harry Potter into following levels:

- lexical;
- stylistic;
- grammatical;
- phonetic. On the lexical level means of creation of the atmosphere of

fear are represented with the help of:

- 1) means of emotions' nomination.
- 2) means of emotions' description.
- 3) means of emotions' expression.

In the linguistic discourse various split-leveled means of **emotions' nomination** are used for explication of emotional state of fear in characters' speech in various situations. Among all nominations there are distinguished: the name of the concept – lexeme *fear* (“*I **fear** the thing you dread will indeed come to pass...*” [7, 176]); all its synonyms (*dread, panic, horror, terror*, etc.); free (*to be afraid/frightened/scared*) and phraseologized verb collocations (*to be frightened to death/panic-stricken*): “*The crowd **was afraid**, and silence fell abruptly and completely...*” [6, 590]; “*the Dursleys became more **panic-stricken**...*” [7, 48].

Unlike their spontaneous breakthrough in speech, **emotions' description** is a deliberate expression of the emotional state with the help of linguistic means. As a rule, the author describes:

- eyes (“*‘Harry –’ began Hermione, **her eyes huge with fear***”. [8, 516]);
- voice (“*...but as they reached the corner they heard something that made their hearts stop – **a high, petrified scream** ...*” [10, 129]);
- pantomimic (“*He sat there, **twitching with terror**, staring up at them*”. [11, 274]);
- voice quality (“*‘No!’ said Hermione, **sounding frightened**. ‘He can’t know that, Harry, how could he –?’*” [6, 401]).

Such linguistic description reflects the atmosphere of fear and provokes recipient's feelings adequate to the author's intentions. It occurs because of the universality of the expressive component and the ability of its decoding.

Among the vocabulary that **expresses emotions** special place is occupied by exclamations (“*ARGH*”, “*Oh*”). This group is represented on the grammatical level, rather than on the lexical one. With the help of capitalization the author adds up an

extra-emotional effect to the text. In sentence they fulfill both communicative and emotive functions.

The author also uses such stylistic devices as comparison, epithet, metaphor, which not only contribute to the creation of the atmosphere in novels, but also to force fear and anticipation. Special emphasis should be laid on metaphors that may be divided into:

1) ontological. These metaphors represent non-physical object as something tactile. One of the possible realizations of such metaphors is personification of fear [4, 59-60] (***Fear jabbed at his insides like needles***". [9, 110])

2) orientational. This type of metaphors precise fear's orientation [4, 35-45]. The most frequent place where fear focuses are character's "insides", such as:

- chest (***Fear stirred in Harry's chest***" [8, 571]);
- stomach (***Harry's stomach contracted with fear***" [9, 641]);
- heart (***His heart was hammering madly***" [9, 254]).

3) structural [4, 25-34]. These metaphors may liken the emotion of fear to some natural phenomena such as water (***Dread flooded Harry at the sound of the words...***" [8, 543]) or fog (***...fear lapped at him as he looked left and right for pursuers he was sure would come***" [6, 55]).

On the grammatical level, one of the examples of characters' speech representation when they are afraid is by using imperative mood (***Help (me)! Save us! Quickly, do something!***").

Phonetic level is rather represented with the help of such phonetic expressive means as **onomatopoeia** (***heart thudding madly***" [5, 19], ***Harry stopped dead, his heart banging against his ribs***" [11, 190]); **alliteration** (***...slithering sound made him freeze where he stood.***" [10, 187]); **graphon**, which is represented with the help of capitalization of interjections (***AAAAARGH!***)

As it can be seen from the research the emotion concept of fear is actualized in the author's discourse on different levels with the help of its nomination, description and expression. Nominative means of emotion's depiction comprises its name, members of synonymic varieties, free word combinations, and phraseological units. Descriptive component is actualized with the help of various linguistic means, which portray characters' non-verbal responses, their eyes, lips, pantomimic and voice quality.

REFERENCES:

1. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / под ред. и с предисл. А. Н. Барановой. Москва: ЛКИ, 2008. 256 с.
2. Неверова М. Дискурс в лингвистических описаниях URL: <http://refer.in.ua/major/154/105000/>.
3. Плотников Б. А. Основы семасиологии. Минск : Высш. шк., 1984. 224 с.
4. Шаховский В. И. Эмотивная семантика слова как коммуникативная сущность, 1990. URL: http://www.russcomm.ru/rca_biblio/sh/shakhovsky02.shtml.
5. Rowling J. K. Harry Potter and the Chamber of Secrets. London : Bloomsbury, 2014. 359 p.
6. Rowling J. K. Harry Potter and the Deathly Hollows. London : Bloomsbury, 2014. 620 p.
7. Rowling J. K. Harry Potter and the Goblet of Fire. London : Bloomsbury, 2014. 617 p.
8. Rowling J. K. Harry Potter and the Half-Blood Prince. London : Bloomsbury, 2014. 542 p.
9. Rowling J. K. Harry Potter and the Order of the Phoenix. London : Bloomsbury, 2014. 800 p.
10. Rowling J. K. Harry Potter and the Philosopher's Stone. London : Bloomsbury, 2014. 332 p.
11. Rowling J. K. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. London : Bloomsbury, 2014. 462 p.

A. Holodiuk

THE 4C METHOD AND ITS APPLICATION IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING

Nowadays education plays a great role in the life of every person. But what is a real education? Generally, it is the process of acquiring knowledges. We are bound to function under societal institutions, and in case of education those institutions are – schools, colleges and universities, but our nation faces serious questions in regards to our educational system. Not every student can really put into practice all that theoretical information which he received during school lessons and ability to apply the available knowledge in life is one of the most important skills. Some changes in all the educational institutions are needed to be provided and they will solidify the suc-

cess of our students, not only in school and work, but in life, because the world in which we live is significantly different from that of yesterday [4]. So, what is the secret of successful education?

Learning of the 21st century requires an innovative support system to engage learners through applicable skills and knowledge, appropriate technologies, and real-world connections to make learning relevant, personalized, and engaging. The term "21st century skills" is generally used to refer to certain core competencies such as collaboration, digital literacy, critical thinking, and problem-solving that advocates believe schools need ²⁹to teach to help students thrive in today's world [1]. Such components as standards, assessments, curriculum, instruction, professional development and learning environments should be considered and taken into account.

There are some assessments of 21st Century Skills:

- Support a balance of assessments, including high-quality standardized testing along with effective classroom formative and summative assessments
- Emphasize useful feedback on student performance that is embedded into everyday learning
- Require a balance of technology-enhanced, formative and summative assessments that measure student mastery of 21st century skills
- Enable development of portfolios of student work that demonstrate mastery of 21st century skills to educators and prospective employers
- Enable a balanced portfolio of measures to assess the educational system's effectiveness at reaching high levels of student competency in 21st century skills

All these assessments were worked out by the Partnership for 21st Century Learning. In 2002 the Partnership for 21st Century Skills (now the Partnership for 21st Century Learning, or P21) was founded as a non-profit organization by a coalition that included members of the national business community, education leaders, and policymakers. It was developed to define and illustrate the skills and knowledge students need to succeed in work, life and citizenship, as well as the support systems necessary for 21st century learning outcomes. It has been used by thousands of educators and hundreds of schools in the U.S. and abroad to put 21st century skills at the center of learning.

Young people must also be able to work comfortably with people from other cultures, solve problems creatively, write and speak well, think in a multidisciplinary

way, and evaluate information critically [2], so the Partnership identified four skills known as Four Cs of 21st century learning or the Four Cs or 4 Cs as the most important skills required for 21st century education: critical thinking, communication, collaboration, and creativity.

Communication implies sharing thoughts, questions, ideas, and solutions. Nowadays, in the age of technology, is both easier and harder to communicate and socialize at the same time, because technology has created quite convenient ways of communication, but some of them are rather suppressive. Unfortunately this skill has not attracted the same level of research or attention as creativity, collaboration, or critical thinking yet. Communication includes such types as digital communication, interpersonal, written and oral communication. As our society evolves, we cannot assume that our students will gain communication competence on their own. If educators are expected to teach students how to communicate effectively, researchers need to focus on building a stronger, more empirically grounded framework for teaching these vital skills. Without effective communication, there's no way to get anything done inside the classroom or anywhere, which is why this is an essential 21st Century skill.

Collaborative skill is identified as an important educational result rather than a means of organizing instruction to teach other subjects. Nowadays plenty of information about collaboration and teamwork is available, but there are some fixed elements which form a base and these elements are interpersonal communication, conflict resolution and task management. Individual skill in collaboration is not excluded, but it depends on a person's willingness and ability to take into consideration other people's opinions and views, to harmonize ideas, to take problem-solving decisions, to forge consensus, to enter into negotiations with teammates, to find compromise and resolve conflicts. Like any skill, collaboration must be taught explicitly. Putting students into groups or dividing into pairs is not enough to get a clear idea about this skill. Firstly, it is essential to understand what is real collaboration is and the educators' task is to bring this idea. Teachers are to give clear instructions, explain effective strategies, learn how to resolve conflicts and manage tasks.

Creativity is widely used as a 21st century skill and it is included in many countries' colleges. Creativity has already been quite well defined. There are various models of how creativity can be implied and developed. Not only are the traditional ways of creativity still available, but there are tons of new possibilities made available. Instead of just painting a picture, you can animate it or arrange a piece of music

on a computer without ever learning how to play an instrument. It is indisputable fact that each student has creative potential and it is necessary to understand that this skill is needed to build cross-cultural teams, to manage budgets and risk, to present a compelling proposal and to manage a project from beginning till the end. All these abilities will help the next generations to find creative solutions to the problems, to innovate new technologies, to collaborate, lead and become good entrepreneurs.

Critical thinking provides a new outlook at problems. It has been an essential skill in every century and profession. Besides, this skill has been influenced by technologies a lot, but it is not enough just to let computers to do the thinking for us. Psychologists have begun to concretize critical thinking, or the strategies we use to think in organized ways to analyze and solve problems. Educators are really obliged to teach the ability to think critically to make students qualified workers. To improve the skill it is better to create real life situations which students can face and to base the activities on performance. In order to succeed in the 21st Century it is vital to remember that, no matter how high tech the machine, it is of no use without a person telling it what to do and thinking critically about the result.

Each lesson must include the combination of these four main skills. Surely, the topic should match the educational program. In modern program for general education institutions included such topics as family relations, personality, environment, leisure time activities, education, The English-speaking world and Ukraine, culture, art etc. To show how 4C method works it is necessary to choose one of topics included in educational program and elaborate a lesson which includes all these skills. For example, the topic is "Eating Out".

To develop communicative skill it is possible to create a warm-up which is aimed at socializing. For instance, students discuss their last visit to a restaurant. Teacher may write on the blackboard key words "What?", "When?", "Where?", "How much?" Students can share their ideas about full questions. The answer is "What did you order?", "Where did you go?", "When did you last go to a restaurant?", and "How much did you pay?" Then some volunteers give short presentations of their visits including answers to these questions.

Collaborative skill as a rule includes working in pairs or groups. Students are divided into pairs. One person is a customer, the other one is a waiter. The task is to create improvised dialogues at the restaurant. To complicate the task, give students different cards with certain situations. Example of a card: "A waiter served a steak

which is underdone. A customers needs to complaint, a waiter's task is to find a solution.”

Then it is time for creative skill. Now students are participants of a contest where they present their own restaurant projects. Their task is to work out every detail: design, name, menu and dishes, prices and so on. It is important to set a time limit (about 15 minutes). They can use all the classroom equipment for their presentations: blackboard, computers, their own notes and drawings. In the end, pupils vote for the best creative idea and the winner gets an excellent mark.

Finally it is necessary to include critical thinking skill. After presenting all the projects students turn out to professional judges who are responsible to choose the best work. They need to analyze every detail and to provide enough evidence. It can be done in groups or individually. If there is time left, it is possible to choose two leading projects and to organize debates.

So, it is necessary to continually relearn our communication skills and reconsider our self-perceptions to meet the modern requirements, be able to find a way out of an unpredictable situation, develop as individual personalities. 4C approach is definitely changing the way we think and perceive. If it is applied in modern educational institutions, future generations will get rid of the patterned thinking and inability to express themselves. In this new worldview the fresh, bright light of new ideas and technologies can be used to illuminate, rather than outshine, a pathway for the wisdom of the ages [3].

REFERENCES:

1. <https://www.edweek.org/tsb/articles/2010/10/12/01panel.h04.html>
2. <https://www.edweek.org/ew/articles/2007/06/12/40soft.h26.html>
3. https://www.huffingtonpost.com/stedman-graham/preparing-for-the-21st-ce_b_6738538.html
4. <https://pict.sdsu.edu/engage21st.pdf>
5. <http://oecdeducationtoday.blogspot.com/2012/05/what-should-students-learn-in-21st.html>

V. Hostieva

SOME PECULIARITIES OF COMPLEX LINGUOSTYLISTIC ANALYSIS OF A LITERARY TEXT

Linguostylistics is a relatively new branch of science which appeared only in the second half of the XXth century. Since 1960s, it has been a subject of numerous

researches done by such linguists as V.Vinogradov, L.Scherba, I.Galperin, M.Halliday, L.Bloomfield and others.

As the name suggests, linguostylistics combines linguistic and stylistic aspects of analysis. It is considered to be connected with other disciplines including psycholinguistics, theory and practice of translation, literature studies. Linguistics and stylistics are united by a common subject of investigation, which is a text, and some aspects of analysis, namely, the interest to semantics and structure of the text. The most striking difference between these two components lies in methodology of investigation. Thus, linguistics deals with text structures while stylistics is aimed at compositional and structural organization of the text, functioning of expressive means and stylistic devices. Stylistics is focused on *what* is said, *how* and for *what reason* [7, 54].

Linguostylistic analysis is considered to be one of the most difficult but at the same time important intellectual operations which are practiced while learning language and literature [3]. Therefore, linguostylistic analysis is commonly applied to a literary text.

Literary text is a phenomenon which contains a special, often imaginary, world; it reflects a personal interpretation of reality: authors describe the fragments of the world they are familiar with; they develop the ideas which are clear to them and use linguistic elements which possess special meaning for them [1].

The language of a literary text is unique; using traditional language units as a building material, an author expresses his or her perception of the world and encodes different messages for a reader [5]. In a literary work, time-space relations are often broken; a narrator doesn't always correspond to an author, and conventional scheme of communication undergoes changes [4, 114].

The peculiarity of any literary work is the use of *expressive means and stylistic devices*. The expressive means of a language are phonetic, morphological, lexical, phraseological units which are used as emotional or logical intensifiers. In most cases they have corresponding neutral synonymous expressions.

Stylistic device is a conscious and intentional use of some of the language facts meant to amplify the emotional or logical emphasis contained in the corresponding expressive means. There is a huge variety of stylistic devices (tropes) which are used to engage readers and to help them understand the ideas conveyed. The interrelation between expressive means and stylistic devices lies in the fact that expressive means have a greater degree of predictability. Stylistic devices usually appear in contexts

which are extraordinary or not natural, and therefore they are only slightly or not at all predictable [2, 27].

According to I. Galperin's classification expressive means and stylistic devices are divided into 1) phonetic expressive means and stylistic devices (onomatopoeia, alliteration, rhyme, rhythm); 2) lexical expressive means and stylistic devices. The latter group is further subdivided into 1) those where interaction of different types of lexical meaning is demonstrated: metaphor, metonymy, irony, polysemy, zeugma and pun, interjection, exclamatory words, epithet, oxymoron, antonomasia; 2) those with intensification of a certain feature of a thing or phenomenon (simile, periphrasis, euphemism, hyperbole); 3) peculiar use of set expressions (clichés, proverbs and sayings, epigrams, quotations, allusions, decomposition of set phrases). As for syntactical expressive means and stylistic devices they are classified into 1) compositional patterns of syntactical arrangement (inversion, detachment, parallel construction, chiasmus, repetition, enumeration, suspense, climax, antithesis); 2) particular ways of combining parts of the utterance (asyndeton, polysyndeton); 3) peculiar use of colloquial constructions (ellipsis, break-in-the-narrative); 4) transferred use of structural meaning (rhetorical question, litotes) [2].

The main term of linguostylistics – *style* – has various definitions but the most frequently used one belongs to Seymour Chatman who said that “style is a product of individual choices and the patterns of choices among linguistic possibilities” [8, 18]. Each style, however, may be defined as a relatively stable system in which various features are interwoven in a specific manner [2, 253].

Regarding the style, scholars distinguish such term as *individual style*, which is also known as *idiostyle*. Individual style of an author is understood as a set of underlying mechanisms of creating a text by a particular author that makes him different from others. Thus, idiostyle is closely connected with a system of linguostylistic means, which are characteristic for a particular author's manner of writing [5, 95]. Authors' possibilities are not limited which gives them the right to combine and intentionally mix different language units in order to achieve the desirable effect. As a result, a reader may encounter the elements belonging to different stylistic aspects joined together as if they were denoting equal or related phenomena. In this way, the elements acquire a modification of meaning which adds to an effect implied [2, 132].

A literary text is greatly influenced by an author's conceptions, values, beliefs and experience which are determined genetically, culturally or socially. The author fills the text with a personal tone, intonations, creates his own system of images.

The essential property of an individual style is its permanence. It is usually remembered and easily recognized. Individual manner of an author can illustrate the context of the whole period of literature and the level of literary language [4, 115].

Most of linguists agree that the purpose of complex linguostylistic analysis is the interpretation of a literary text as the expression of author's idea, decoding and conveying the main ideas, identification of meaning and significance of lexical and stylistic units.

Linguostylistic studies, which have greatly developed over the past decades, demand complex approach which includes considering both linguistic and extralinguistic factors. Common readers usually perceive a literary work as a whole; it influences their minds and feelings. They usually read the text only once without giving it thorough consideration. But philologists understand literary texts in a different way. A philologist's task is to research and discover what an author was aiming at, which stylistic devices he used in order to achieve the goal, what was the reason for this choice. Extralinguistic factors such as the culture to which an author belonged, the circumstances under which the text was created are also to be reviewed. This results in adequate understanding of a literary work [4, 53].

In conclusion, it must be mentioned that complex linguostylistic analysis contributes to linguistic studies in general and facilitates readers in understanding and perceiving literary texts.

REFERENCES

1. Белянин В. П. Психолінгвістика / В. П. Белянин. – М.: Флінта, 2003. – 232 с.
2. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка / И. Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1981. – 343 с.
3. Линтвар О. Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту як предмет наукового дослідження / О. Линтвар. // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – 2015. – №32. – С. 59–71.
4. Лінгвістичний аналіз тексту: Навч. посіб. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Знання, 2008. – 423 с.
5. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожиной; члены редколлегии: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А.П. Сковородников. – 2-е изд., стереотип. — М.: Флинта: Наука, 2011. — 696 с.
6. Тураева З. Лингвистика текста: Лекции. / З.Я. Тураева. – СПб: Образование, 1993. – 38 с.

7. Филологический анализ текста : учеб. пособие / Н.С. Болотнова. — 4е изд. — М. : Флинта : Наука, 2009. — 520 с.
8. Hernández-Campoy J. Sociolinguistic Styles / J. Hernández-Campoy. — Chichester: John Wiley & Sons, 2016. — 228 p.

A.V. Isaieva, S.Yu. Honsalies-Munis

LINGUISTIC FEATURES OF SPANGLISH IN THE NOVEL 'BLESS ME, ULTIMA' BY RUDOLFO ANAYA IN A MULTILINGUAL ASPECT

The number of languages in the world is measured in thousands, but there is also an incredible amount of dialects and linguistic mixtures that include several languages used, and the exact data cannot be determined. The aim of the research is to investigate the socio-linguistic phenomenon multilingualism and its connection with and dependence on multiculturalism.

Multilingualism is the use of more than one language, either by an individual speaker or by a community of speakers. It is believed that multilingual speakers outnumber monolingual speakers in the world's population [5]. Among the scholars who investigated multilingualism as a modern branch of linguistic studies were A.Kulsarieva, M.Haskelberg, M.Bachtin, W.Sollors, L.Sanders, S.Tolkachov, Li Wei, I.V.Kozlyk, A.Anisimova, V.Yashkina and others.

In the Common European Framework of Reference, a distinction is made between plurilingualism and multilingualism. Multilingualism refers to a society in which several languages are present, whereas plurilingualism refers to an individual who has competence in more than one language [6].

"One nation – one language," Theodore Roosevelt said in 1917 and that time is considered the start of the English language expansion across all the USA. Thus, the phenomenon of mixing several languages, Spanish and English in particular, appeared in the United States, which led to the emergence of a new language phenomenon, called "Spanglish".

A peculiar feature of this phenomenon is the combination of Spanish and English, but in this case it arises on the basis of the mixing of cultures because of a territorial factor. From the beginning it was the sociodialect used in the border regions of

Mexico, and later it was transposed into adaptive bilingualism, this means that the native speaker is getting adapted to the environment in which two languages are faced, and inadvertent mixing happens. Now Spanglish is a widely used dialect, which is spoken by citizens throughout the American continent. Moreover, books in Spanglish are published, in universities it is studied as a linguistic phenomenon. This is one of the most prominent phenomena of interpenetration of cultures.

The establishment of Spanglish in the American society led to the rise of the Chicano literature. Chicano literature (and, more generally, the Chicano identity) is more usually dated, however, to some time after the Mexican–American War and the subsequent in 1848 Treaty of Guadalupe Hidalgo. Over time these Mexican-Americans, or Chicanos developed a unique culture that belonged fully neither to the US nor to Mexico. Chicano literature tends to focus on themes of identity, discrimination, culture, and history, with an emphasis on validating the Mexican American experience or Chicano culture in the United States. It is often associated with the social and cultural claims of the Chicano movement. It is a vehicle through which Chicanos express and represent themselves, and also often a voice of social critique and protest [2,234].

Other important themes include the experience of migration, and the situation of living between two languages. Chicano literature may be written in either English or Spanish, or even a combination of the two: Spanglish. Politically, too, Chicano culture has been focused on the question of the border, and the ways in which Chicanos straddle or cross that border.

Considered the godfather of contemporary Chicano literature, Rudolfo Anaya was born in New Mexico in 1937. He is the author of ‘Bless Me Ultima’ (1972), which is his best known work and that was awarded a lot. The New York Times announced that "Anaya's first novel, ‘Bless me, Ultima’ is probably the best-known and most-respected contemporary Chicano fiction...". ‘Bless Me, Ultima’ is the story of a young boy Antonio’s coming-of-age within a cultural tapestry that includes Spanish, Mexican, and Native American influences, and in which many of the major cultural forces conflict with one another.

The major conflict in the novel is formed on the basis of cultural identity. Anaya uses these conflicts to explore the influence of culture on identity. The other main character of the novel is a wise witch Ultima, who sounding like all Chicanos teaches Antonio to avoid the limitations inherent in abiding by one culture, one reli-

gion, or one creed. Instead, she encourages Antonio to embrace all of the cultural influences in his life to become a better person.

Yet such multilingualism also raises issues of language preservation and protection, of language rights, and of human rights insofar as they are affected by language barriers and language bans. [4,68].

Every multi- or bilingual writing is characterised by its own situation of bilingualism (multilingualism): the use of elements of a certain language, quantitative and qualitative features of their use, the difference in the methods of introducing a foreign language into the context of work.

As for works with elements of bilingualism, there is usually a clear distinction between native and foreign language. In the novel 'Bless me, Ultima' this distinction is not only vague, but even invisible at all. Initially, the non-native for New Mexico inhabitants English language is trying to invade the city, while Spanish remains the most used one; however, over time, English is gradually taking up more space in everyday communication, it becomes commonly used, and, it seems, does not cause any opposition among the inhabitants.

The narration of the novel is in English, which gives a sense of separation of two layers of the text: the Englishness of the American narrator and the life of the native New Mexicans. The storyteller is already an adult, and judging by his manner of narration, we find from the "purity" of his language that he is completely "Americanised" and we only learn about his Spanish roots by his history.

Spanglish as a linguistic phenomenon is typical of the south-west of America, which is why the description of everyday life and communication of residents of the New Mexico region involves the use of Spanglish in the spoken language. Thus, we see that Rudolf Anaya makes the language mix widely used in the dialogues («[...] "Es verdad," my father nodded [...]]», «[...] "Anthony Marez," I replied, "Antonio Juan Marez y Luna," I added in respect to my mother. [...] ») etc.

In addition, the Spanish language is used in the following cases:

- Most of the proper names are of Spanish origin (the protagonist's name is Antonio Marez y Luna, his uncle Pedro, village of Guadalupe and others.
- The dedication to the novel in Spanish: "*Con Honor Para mis Padres*".
- The names of the sections, their numbering, are not marked in digital form, but in verbal and also in Spanish ('*Uno*', '*Dos*').
- Some words describing concepts typical for the Spanish culture and language (*llano, vaqueros, curandera*).

In general, multilingualism in the novel 'Bless me, Ultima' is mostly a multi-cultural component and it is used to emphasise the historical and cultural background of the story and to show the existing problem of cultural identity that the USA has faced for several centuries and to express the attitude of Americans and Mexicans towards the problem.

REFERENCES:

1. Костенко Г.М. Від Конрада до Набокова: білінгвізм та бікультурність як творчий імпульс : монографія / Г. М. Костенко. – Запоріжжя : ЗНТУ, 2011. – 407 с.
2. Allatson, Paul. *"Treaty of Guadalupe Hidalgo", in Key Terms in Latino/a Cultural and Literary Studies*. Wiley-Blackwell, 2007.
3. Anaya, Rudolfo. *Bless Me, Ultima*. New York: Grand Central Publishing, 1972. – 262 p.
4. Sollors Werner. *Multilingualism in the United States: A Less Well-Known Source of Vitality in American Culture as an Issue of Social Justice and of Historical Memory*. Harvard University, 2009.
5. Tucker G. Richard. *A Global Perspective on Bilingualism and Bilingual Education*. Carnegie Mellon University, August 1999.
6. Common European Framework of Reference for languages: learning, teaching, assessment. Strasbourg: Language Policy Unit.
https://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/framework_en.pdf

A. A. Kolesnyk

«FALSE FRIENDS OF A TRANSLATOR»: ORIGIN, SEMANTICS

The presence of similar words is observed not only in one language, but also by contact of languages. This phenomenon is called "false friends of a translator" and it means that words, similar by form in two (maybe more) contact languages, are erroneously perceived by speakers as semantically identical and used as equivalents during the translation [3].

The interlingual homonyms the words in two or more languages, among which is the process of translation should be included, and which are similar in degree of phonetic identity and (or) graphical form, but differ in meaning.

Also interlingual paronyms include words of compared languages which are not exactly similar in form, but which tend to cause false, incorrect association by a number of people (translators or people who simply use the language) and to be identical to each other despite the different lexical meaning.

All these semantically heterogeneous cases are combined by the fact that words, which are associated and identified through similarity in expression in the two languages, do not correspond with the content or use of each other.

According to the historical process, "false friends of a translator" can be considered as a result of influence of various languages on each other, but in some cases they may occur as a result of coincidence, and in related languages they are based on related words that have common roots in proto-language [2].

In English and Ukrainian words category of "false friends of a translator" are in the most cases direct or indirect borrowings from a common third source. Often it can be international or pseudo-international vocabulary and parallel word forms such loans.

According to L. Borisova, pseudointernationalisms are considered as "false friends of translator", due to their improper use and translation, complete or partial delinquency of the text content occurs, violation of combinatorics, lexical or stylistic coordination of words in the sentence are present [4].

In order to understand which types of vocabulary belongs to the category of "false friends of a translator", we conducted a selection of 100 the most frequent words chosen from the dictionary of the "false friends of a translator" by V. Akulenko which includes 8 thematic groups [1].

I The first group includes dishes and food:

1. biscuit
2. cereal
3. macaroon

II The second group includes words that describe a person or other living being:

1. accurate
2. aspirant
3. complexion
4. Dutch
5. Family
6. III The third group includes vehicles and means of transportation:
 1. balloon
 2. elevator
 3. wagon

IV The fourth group includes clothing items:

1. babushka
2. cloak
3. spectacles

V The fifth group includes professions and professional subjects and items:
ammunition

1. baton
2. chef
3. codex
4. obligation
5. physician

VI The sixth group includes plants and living beings (except of people): dragonfly

1. lily of the valley
2. tick
3. troop

VII The seventh group includes abstract words that do not belong to any group:
attraction

1. concern
2. justice
3. nature

VIII The eighth group includes objects, things and words that do not fit into any of the categories:

1. actually
2. arc
3. astrakhan

4. benzene
5. billet
6. buffet

7. We offer to make an acquaintance with the word **club**, which is usually translated into Ukrainian as «клуб». Of course, this word has this translation, but in addition to it, depending on the context, it can be translated as:

1. важка палиця; кийок.

The club is often used as a weapon, especially by policemen.

2. ключка, бита (golf, hockey);

3. тріфова масть, тріфи.

If we analyze the origin of the word, it becomes clear that it originates from the Old English word *clubbe*, which in turn comes from the old-Norwegian word *klubba*, *klumba* (cudgel, stick), based on the Proto-Germanic **klumpô* ("lasp; timber, log), Proto-Indo-European origin of **glemb-*, **glemb* - (log). As for the other meaning of the word - a **club** which brings people of the same social circle together – it can take its origin from Latin *globus*, *glomus* (globe, ball) and, perhaps, is similar to Middle-Low-German *kolve* (bulb) and modern German *Kolben* (bulb).

Ukrainian "club" may derive from Proto-Slavic **klъbъ*, from which followed, Slavonic *кльбо* (ball, club, tangle). But more likely it is that, as in English, it originates from the Latin *globus*.

According to our classification there are 8 groups of the "false friends". It was found that the largest number belongs to a group of words that are most difficult to classify and attributed to a particular group (37%). The second number is the group that includes words that describe a person or other living being (18%). The third number is the group of words related to occupations, professions and items of professional orientation (17%). Abstract words that do not belong to any group is the fourth largest number (12%). The names of dishes and food took the fifth place (6%). The sixth is the number of names of plants and living creatures (4%). The seventh and eighth places were shared by groups of words denoting vehicles and items of clothing (per 3%).

The words of category of "false friends of a translator" can be classified for the nature and manner of deception [5]. So we found three categories of "false friends":

- 1) words that cause direct misleading associations in the human brain.
- 2) words-paronyms.
- 3) words that cause partially false associations in the human brain.

The “false friends of a translator” are represented by a very big amount of words, which could make some serious problems even for a professional linguist. Therefore this topic needs more attention and must be researched.

REFERENCES

1. Акуленко, Валерий. *Англо-русский словарь “ложных друзей переводчика”*. Москва: Советская энциклопедия, 1969.
2. Акуленко, Валерий. *Вопросы интернационализации словарного состава языка*, Харьков: Издательство Харьковского университета, 1972.
3. Акуленко, Валерий. О “ложных друзьях переводчика”. В *Англо-русский словарь “ложных друзей переводчика”*. Москва: Советская энциклопедия, 1969.
4. Борисова, Любовь. *Ложные друзья переводчика*. Москва: НВИ-Тезаурус, 2005.
5. Комиссаров Вилен. «Ложные друзья» переводчика в структуре английского высказывания. В *Журнал переводчиков «Мосты»*, 2005.

E. O. Kondrashova, O. L. Kriachunenko

ABBREVIATIONS IN THE INTERNET ENGLISH LANGUAGE

People all around the world use the Internet now. Not only teenagers, but also adults and even our grandmothers and grandfathers try to use this invention of science. Most of the people are involved in social networks, different sites for acquaintances and other applications on our phones, computers and other gadgets. And of course most of us every day face up to slang words and individual language of modern teenagers. Adults who are not aware of the peculiarities of teens' abbreviations cannot catch the idea. As a result the conflict of generations. In this article we have decided to investigate the Internet English language in order to help those who deal with teenagers.

Besides, there is a problem with understanding penfriends from Britain. One could know English well, but it is really hard to understand the varieties of the penfriends' abbreviations. Now it has become a separate part of the language and the question about the reason of its appearance has been raised up. In our opinion there are several reasons for that. Firstly, it's a tendency of simplification when there is no need to type big, massive messages manually. It's faster and save your time. For second, now there are social networks which have their own limit of symbols in mes-

sages. For example, Twitter. There you can write only 140 symbols for one message. And that's a pity, when one is inspired by something or someone and want to share some philosophical thoughts with the whole world, but it is impossible because of lack of symbols. The last and probably the most reasonable argument is parents. There is no secret, teenagers are against any monitoring or supervision, so in such a way they try to defend their right for privacy. They created network's language and it serves like a code which is accessible only for teens. There is one example of the widest spread abbreviation:

PAW:*Parents are watching*

We have decided to investigate this problem with the help of different social networks on the phone such as Twitter, Facebook, Tumbler and have registered on OKC (Ok Cupid, the site of acquaintances). In all this apps we can see a lot of the abbreviations all the time and sometimes have misunderstandings with our foreign friends. So, we have decided to classify all short letters we had and write in this article the most interesting of them.

The first group is abbreviations with figures. The case is that many endings of common words sound in English like figures. It can be prepositions, such as *for*, *to* or adverbs such as *too*. Also they can be joined with letters of English alphabet. This often is used for compound words, one part of which is a figure, and the other one is a letter.

2: *to, too*; **4:** *for*; **10q:** *thank you* **10x:** *thanks*; **F9:** *fine*

Another type of abbreviations is used to express one letter from the alphabet to substitute a word. As in the previous example they are used when pronunciation of letters and the words are similar.

U: *you*; **K:** *okay* (it can be also the variant '**K** or **OK**)

Englishmen often use abbreviations for holidays such as Christmas, New Year, and others. And these words people always understand, because, as a rule, we can see the major part of the word. Some of them can be observed in our language, for example the invitation to BBQ is understandable almost for everyone.

X-mas: *Christmas*; **NY:** *New York*; **BBQ:** *barbecue*

Sometimes misunderstandings can be caused by some abbreviations which expressed by common English vocabulary. If one doesn't know the abbreviation, it is impossible to understand the sense of the sentence. For example in the message: "Bye, **HAND!**" it's very hard to recognize why the definite part of the body has been mentioned. Or how the message can be translated "*I can't tell you this now, SOS*"?

The best logical answer would be: *“What happened? Are you okay?”*, but there is no need to worry about your penfriend’s problem. One should take it through the meaning that there are people in his room. In other words, this dialogue is not for social network. Here is the decoding of phrases:

HAND: *Have a nice day;* **SOS:** *Someone (watching) over shoulder*

Some of the abbreviations can be used with the signs of punctuation. Let’s take for instance this sentence: *“On the football match we saw our team and said: “FTW!”*. The exclamation mark is used, so one can suppose that the sense of this sentence has a negative meaning, but that’s not true. In practice, there is a positive one. Decoding is at the bottom:

FTW!: *For the win!*

And now we want to draw your attention to some abbreviations which are usually used as an Internet terminology. For example the abbreviation “FAQ” one can find not only in the conversations but often on different forums or sites. This rubric can help you with the common cases, which most of users frequently search for. However, some of the children or teenagers got used to understand this abbreviation as a slang dirty word, which is very similar in pronunciation.

FAQ: *Frequently asked question(s)*

It is interesting to analyze a plenty of abbreviations which are used in our language nowadays. Sometimes they can be transformed according to our spelling. Now it has become so-called subculture in chats between teenagers not only in different social networks, but also in everyday face-to-face contact. More and more of youth in Ukraine use it frequently. Generally it could be the language feedback to some posts with photos or videos.

LOL: *Laughing out loud;* **OMG:** *Oh my God (Oh my Gosh);* **XO:** *hugs and kisses – actually, it’s kiss (X) and hugs (O)*

One cannot deny that fact abbreviations have given breakthrough to formation of new lexical units in our language, where the foreign word is a root and the ending is from our language. For example the abbreviation “LAG” has been appeared in Russian as the word “лагать”. We use it when the Internet or a computer works very slowly and doesn’t react to the commands of a user. It’s also widely spread in the language of gamers. Here is the definition of this word in English speaking countries:

lag: *Slang term for slow Internet speeds or high Internet latency; Lag is sometimes due to a server problem, but more frequently due to the connection between client and server. A slow or intermittent connection may often be referred to as laggy.*

And here are some other abbreviations which are commonly used in the Internet:

ASAP: *As soon as possible*; **B4:** *before*; **IMO:** *In my opinion*; **lulz:** *corruption of LOL*; **OTP:** *On the phone*; *One true pairing*; **THX:** *Thanks*; <3: *love*

As the conclusion it should be pointed out that nowadays the foreign abbreviations are commonly used in modern society not only in the networks, but also in the real-life communication. Is it good or bad? It's a philosophical question as well as a linguistic one. From one side, we have created the new sub cultural branch of the language with abbreviations and it's of great necessity to decode them. Also it's very useful and convenient to use short words instead of huge phrases in some networks. But from the other point of view, we can forget how to speak. As a result, most of young generation now runs into difficulties with a simple ability of expressing their opinion using beautiful literary words. In conclusion it is obvious that investigating the modern English language in the social nets we achieved the main aim: in which way to decode some abbreviations from pen pals. Moreover many mistakes could be avoided while understanding some cognitive background.

REFERENCES:

1. Jennifer L. Macomber, The sixth edition of the APA *Publication Manual*, Washington, DC, © 2010
2. Cannon G. Abbreviations and acronyms in English word-formation // *American Speech*. 1989. Vol. 64 N 2. P. 100
3. *Wikipedia, The Free Encyclopedia.* From https://en.wiktionary.org/wiki/Appendix:English_internet_slang
4. <https://twitter.com>
5. <https://facebook.com>

I. O. Kovalenko, M. Y. Volkova

SOME PECULIARITIES OF THE IMAGE CREATION IN THE FRAMES OF LINGUO-STYLISTIC ANALYSIS IN ALICE WALKER'S SHORT STORY «THE REVENGE OF HANNAH»

Alice Walker is a notable and a well-known African American writer, feminist, black activist and the author of famous short stories and novels of our time. In her writings she combines the issues of black culture and gender equality. As the work of

Alice Walker testifies, she appreciates women's culture, character, emotions, opposes the oppression of women, articulating women's experience, breaking gender and class constraints, that is, reflects all the concepts of womanism.

The relevance of our study caused by insufficient studying and analysis of the A. Walker's short stories and creativity who is well deservedly recognized as one of the most prominent figures among contemporary African-American writers. Although, without writer's works it is difficult to provide contemporary African American literature, they have not received sufficient theoretical and practical coverage in contemporary Ukrainian literary criticism. As the interest in creativity A. Walker was limited only to problem-thematic analysis in the framework of review articles therefore our perceptions of the US literary process and Alice Walker are incomplete. Since the overwhelming majority of works by foreign authors, like Alice Walker himself, are in the feminist critique, they disregard the artistic and linguo-stylistic peculiarities of texts. The main task in the analysis of the literary text is to focus on the stylistic aspect of the language, the definition of the role of stylistic means in disclosing the main author's ideas, focusing on the morphological aspect of the language, the structures of certain grammatical phenomena, the emphasis on the polysemy of lexical units. If several decades ago the work of African Americans, Native Americans, Asian-Americans, women, sexual minorities were not included in university courses, were not subject to special literary studies and were excluded from the literature of the "mainstream", then these works became an integral part of the American and modern Ukrainian literature [4, 111].

The aim of our paper is to determine the place of Alice Walker in African-American women's literature and in the modern literary process, as well as a complex linguo-stylistic analysis of A. Walker's short story 'The Revenge of Hannah Kemhuff'.

According to Alice Walker, we understand that "womanist" is a black or colored feminist who has the strength and persistence for personal development. She fights for the survival and integrity of all people – both men and women. Describing the Negro family, she describes the phenomena that she feared to show in the black literature: the humiliation that proves women to moral and physical degradation, direct violence [5, 17]. In the writer's creative works the theme of women's oppression, pushing the issue of racial discrimination dominates. The contrast of "man-woman" becomes more meaningful than "black-white."

While securitizing the main features of Alice Walker's liberal feminism, it is possible to say that Liberal feminism aims at understanding the status of women in society, generating ideas aimed at protecting women's rights, combating racial discrimination and giving them equal rights with men in all spheres of life [3, 13]. In the 1960s, the liberal women's movement was inspired by Betty Friedan, Bella Abtsug, Mary Waltonkraft, John Millie and others. In the first collection of short stories by A. Walker, "In Love and Trouble: The Stories of Black Women" published in 1973 there are many examples of main principles of feminism: class and racial inequality, dependence on husband, a single mother with children.

The study of the literary text analysis was done by such scholars as I. R. Galperin, M. I. Gorelikova, G. Stepanov, M. M. Bakhtin, V. V. Vinogradov and others. The main purpose of linguo-stylistic analysis is to consider literary text as an organized system of linguistic means that reflects a certain ideological, thematic, figurative and aesthetic content of the text. The subject of linguo-stylistic analysis is the linguistic organization of the text. The main task of the analysis is to discover the general artistic idea of the text, that is, the generalizing emotional meaning which underlies the ground of the text and the predominant feature of which is the author's point of view of the described reality [2, 75].

According to the above-described settings of the literary text analysis the short story of A. Walker "The Revenge of Hannah Kemhuff" was studied. It is a part of her first short stories collection "In Love and Trouble: The History of Black Women". The story shows the peculiarities of the individual artistic system and the basic concepts and ideas that Alice Walker deals with. It breaks many questions concerning the image of the black woman namely the problems of her psychological and spiritual oppression, her social position and sexual role [1, 1-2].

Among all the stories of the collection "In Love and Trouble: The History of Black Women", the concept of feminism and womanism, namely racism, is most clearly traced in "The Revenge of Hannah Kemhuff", and this concerns the main character of H. Kemhuff. The dominant theme in the story is the representation of the southern black woman who must exist in an atmosphere that is destructive to her. The heroine enters a racist, sexist society that limits her ability to be happy, since she lives in a world that functions in favor of the white men.

Hannah Kemhuff is an African American black woman, seeking revenge through Tante Rosie on Mrs. Holley. Hannah had four children and an unfaithful husband. As a result of her depression, Hannah's family began to starve. She tried to

get food stamps from the government. She tried to use magic with the help of Tante Rosie to take revenge on Mrs. Holley, whose refusal to give her food stamps led to the death of her children. Mrs. Holley is a white woman, ultimately destroyed H. Kemhuff's life. Hannah realized that it would be easier for her to die if she avenged all the bitter resentments. Mrs. Holly died suffering in the same way that Hannah suffered her whole life. E. Walker reflected such examples as the basic principles of womanism and feminism. She showed that a woman must fight for justice, racial and class inequality, she emphasized the role of a single mother with children left without the material help of her husband who tried to survive in society [1, 25-27].

The author employs a number of stylistic devices to realize the image of Hannah (her during depression, starvation, broken heart, husband and revenge). Namely: epithet – «I had been married already five years and had four small children and a husband with a wandering eye», «A tough girl, if I remember right»; mistakes – «Well, she were at the time living in the North», «...my children is hungry» ; simile – «So, I wasn't going to be acting like a beggar», «...I tottered around like a drunken woman»; parallel construction – «My spirit never recovered from that insult, just like my heart never recovered from my husband's desertion, just like my body never recovered from being almost starved to death»; repetition – «There are ways that the spirit can be mended just as there are ways that the spirit can be broken».

As a result we came to the conclusions that creativity Alice Walker develops against the backdrop of multiculturalist tendencies that characterize the US literary process at the present stage. The peculiarity of the writer's worldview is formalized in her own conception of womanism and liberal feminism which implements the multicultural heritage of African-Americans from a unique female point of view. Womanism defines the most important qualities of its fiction. Also we can say that the main task in the literary text analysis is to focus on the stylistic aspect of the language, the definition of the role of stylistic means in disclosing the main author's ideas, focusing on the morphological aspect of the language, the structures of certain grammatical phenomena and the emphasis on the polysemy of lexical units.

REFERENCES:

1. Analysis of Alice Walkr's collection of short stories "In Love and Trouble: The History of Black Women" [Electronic resource] – Access mode: <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=rtld>.
2. Gorelikova M.I., Magomedova D. M. Linguistic analysis of the literary text / M.I. Gorelikova. – M.: Russian language, 1983. – 126 p.

3. Gryshak S. M. The influence of liberal feminism ideas on genesis of gender researches / S. M. Gryshak // Pedagogical Sciences: theory, history, innovative technologies. – 2013. – № 4 (30). – 10-18 p.

4. Shymchyshyn M. M. Creation of Alice Walker in the Context of Afro-American Feminist Discourse / M. M. Shymchishin // Studia metodologica: Literary studies. – 2002. – № 12. – 110-112 p.

5. Tkachenko I. V. The Issues and Artistic Specificity of Novel Prose by Alice Walker. –Author's abstract. Candid. filol. Sciences: I. V. Tkachenko. Dnipropetrovsk: Dnepropetrovsk National University, 2001. – 18 p.

M.M. Kovalenko, S.Yu. Honsalies-Munis

LEXICAL MEANS OF REPRESENTATION OF FEMININE IDENTITY IN THE NOVEL «A MERCY» BY TONI MORRISON IN A MULTICULTURAL ASPECT

In the attempts to analyze modern literary process, the phenomenon of multiculturalism or diversity of the artistic world of authors with two or more cultural backgrounds comes to the fore. The research is devoted to the investigation of the peculiarities of lexical representation of feminine identity in the novel «A Mercy» by Toni Morrison in a multicultural aspect. The main task is to analyze the phenomenon of multiculturalism in literature and define the concept of feminine identity and its expression in the context of multicultural literature.

Multiculturalism as a modern branch of literary criticism and linguistic studies has been analyzed in the works of such scholars as H.Bhabha, M.Bradbury, M.M.Bachtin, S.P.Tolkachov, M.V.Tlostanova, I.V.Kozlyk, D.E.Agosto, M.Cai, L.A.Sanders, J.Yokota and others. The category of identity, which is crucial to the enquiry into multicultural literature, has been studied by J.Habermas, E.Goffman, P.Page, S.Munyi, S.Huntington, N.Wolf, D.Damean and others.

There are various definitions for multicultural literature. Contemporary Japanese scholar J.Yokota suggests that multicultural literature includes literature about people who are considered outside the mainstream of society and have been in some manner marginalized. This definition would include people from diverse cultural, linguistic, socioeconomic, and religious backgrounds. In addition, it encompasses issues on gender, sexual orientation, and disabilities [4, 14].

American scholar Shea Munyi thinks that feminine identity embodies a constellation of meanings, it generally refers to the attributes, behaviors, interests, mannerisms, appearances, roles, and expectations that we have come to associate with being female during the socialization processes [3, 277].

Toni Morrison (Chloe Anthony Wofford) was awarded the 1993 Nobel Prize in Literature, making her the first African American to win this honour [1, 44].

Morrison's novels explore issues of African-American female identity in stories that integrate elements of the oral tradition, postmodern literary techniques to give voice to the experiences of women living on the margins of white American society.

In the world of Toni Morrison's novel «A Mercy» religion, class, gender, colour are crucial to the shaping of identities, and every character of it represents different cultural background. We would concentrate on the feminine identity of the protagonist, Florens, for shaping of her identity fully embodies the talent of Toni Morrison in the choice of artistic devices.

One of the aspects that shapes feminine identity is women's image in men's eyes, thus, their identities are ambiguous, as while they need men to protect them in the New World, women are also victims of their desires and cruelty. Their self-categorization is of inferior to men, they are «...*of and for men*...», humans «...*who never shape the world. The world shapes us*» [2, 66]. This feeling is enforced in a multicultural society, as here women face subjugated role not only because of gender, but belonging to another culture, colour, therefore, social class.

Love and passion are major components of her feminine identity, as she describes herself when being with blacksmith as «*I am already kill by you*», «*careless*», «*For the first time I am live*» [2, 38]. Therefore, she feels her life and soul are inseparable and incomplete without the man.

The man met on her course of life divides it into two parts: before and after. Before becoming a woman she was a lovely pure person. Lina describes her as responsible, capable, reliable but lonely : «*Not only was she consistently trustworthy, she was deeply grateful for every shred of affection, any pat on the head, any smile of approval*» [2, 57]. The author uses inversion to highlight these distinctive features of Florens, which are not only considered to be typical of females, but their combination makes Florens both free and bound as her exaggerated pursuit of approval and sincerity, proved by lexemes «*consistently trustworthy*» and «*deeply grateful*», parallel construction at the end of the sentence beginning with «*any*» would make her de-

pendent, not free. Moreover, we notice gradation linked to despair and struggle of Florens for the smallest bit of happiness.

After secret meetings with blacksmith Florens is characterized as fated and fallen: «*Florens had been a quiet, timid version of herself at the time of her own displacement. Before destruction. Before sin. Before men*» [2, 57]. Toni Morrison uses gradation to emphasize the purity and innocence of the main character before meeting the blacksmith and gradual destruction of her personality being thrown away from her world after that. Parallel constructions suggest this process would be steady.

We observe using cultural extracts in the novel as Florens calls her mother «*minha mae*», an impersonal form of mother in Portuguese. The usage of these lexemes is explained by confusion of Florens' identity, as she has not entirely adapted to the new culture.

Inner monologue addressed directly to the reader using the pronoun «*you*» helps to maintain the connection with the reader. Some interspersed sections are narrated by an unknown third person who provides the thoughts and feelings of other characters in the novel that allows the plot to move forward as a kind of mosaic.

Being a mother is a significant component of shaping of feminine identity. As a child, Florens indirectly identifies herself with her mother, who seemingly willingly offered her daughter to a stranger. This abandonment ultimately becomes the core of her personality and shapes her relationship to herself, abandoned or forsaken, Florens identifies initially solely as a slave, worth «*twenty pieces of eight*» [2, 29].

Toni Morrison's novel is characterized by the abundance of symbols some of which function as foreshadowing for the upcoming events, others help represent the protagonist's identity multidimensionally.

At one point in the novel, Lina relates an allegorical tale of a hawk, which eggs are threatened by man. This story encourages Florens to make her life her own, thus, eggs with new life inside are symbols of development of her identity.

Shoes and feet become the main symbol of Florens' feminine identity through the whole story. Wearing shoes that not only belong to someone else but are also broken and do not fit («*way-too-big*») signifies that Florens has no identity of her own – or one that is very confused. The author describes her feet as «*too tender for life and never have the strong soles*» [2, 10] that life requires. If shoes function as a trope for Florens' self, then the soles – shoes' foundations – are the homonymic metaphors for Florens' divided soul.

Near the end of her story, Florens walks barefoot through the forest, her feet «*as hard as cypress*» [2, 141]. She has become harder and stronger from her experiences, as have her feet, has grown both physically and psychologically.

In conclusion, we may say that within a compelling narrative and inner monologues Toni Morrison creates a multicultural mosaic of self-representation of characters with different cultural backgrounds. Toni Morrison uses inversion, parallelism and authentic dialect, which reveals the confusion of the identity of the protagonist and splitting between American and African cultures in her soul. The main artistic techniques Toni Morrison uses are metaphors and symbolism based on the concepts of American culture viewed from the perspective of an African slave referring to the representation of feminine identity. These symbols serve as a foreshadowing and create a magic effect of connection with the protagonist's ancestors despite being displaced.

REFERENCES:

1. Гранкина Е. В. «Свой голос» афроамериканской литературы: от «невольничьего повествования» к нобелевской премии». Весті БДПУ, 2011.
2. Morrison Toni. A Mercy. Random House, 2008.
3. Shea M. Toward a constructionist perspective of examining femininity experience: The development and psychometric properties of the Subjective Femininity Stress Scale. Psychology of Women Quarterly, 2014.
4. Yokota J. Kaleidoscope: A multicultural booklist for grades K-8. Urbana. IL: National Council of Teachers of English, 2001.

K.Kurylovych

USING ENGLISH POP SONGS AS A WAY OF STRENGTHENING HIGH SCHOOL STUDENTS' MOTIVATION

In recent years, there has been great progress in the theory of teaching foreign languages. Learning to understand the language by ear is the first priority for EFL students since knowledge of vocabulary and grammar is not a guarantee that they will understand the interlocutor. Being an effective means of communication, listening is closely connected with other speech skills and can be used as an indispensable tool for teaching such communicative skills as speaking and writing as well as language aspects.

The choice of listening materials can be decisive in the attempt of EFL teachers to make a listening lesson successful. Currently, the selection of educational materials is increasingly based on culturally-oriented communicative approach, which allows using valuable authentic materials, songs in particular.

The advantages of using English songs are obvious. Firstly, students improve their pronunciation and intonation. Besides, songs can be used to develop learners' grammatical and lexical skills, in particular the ability to guess the meaning of unfamiliar words from context. Moreover, high school students get acquainted with actual everyday language. English pop songs can be even more valuable if they are used creatively to overcome the distance between the pleasure of listening or singing and the communicative use of language.

There are multiple reasons for the contemporary language educator to incorporate music in English Language Learning (ELL) in a traditional classroom setting. Music strengthens the culture of ELL for 21st century learners and provides a stimulating learning platform that encourages them to excel and provides a change from traditional classroom routines. Numerous learning opportunities and widespread benefits exist for ELL students, and incorporation of music has the ability to tie key components of language acquisition together resulting in outcomes covering a range of the learning activity spectrum [4, 23].

EFL teachers can make the work with English songs more interesting and purposeful if they follow three stages of a listening lesson, *pre-, while- and post-listening*. Each of the stages is essential and has its own peculiarities. The first stage is preparatory. It plays a crucial role in motivating students to listen to English pop songs and providing useful background information which is necessary for understanding the lyrics of the song. The most effective warm-up activities are *elicitation* or *discussion* about the topic which can be based on the title of the song, the singer or the band; *brainstorming*, "*scrambled lyrics*" and "*gapped lyrics*", when learners express hypotheses about the content of the passage. These exercises are group creativity techniques by which efforts are made to find a conclusion for a specific problem by gathering a list of ideas spontaneously contributed by its members.

There are two types of pre-listening stage: *bottom-up* and *top-down*. According to S. Brown, bottom-up listening refers to focusing on grammar and vocabulary in order to understand the listening track, so a bottom-up pre-listening activity would be pre-teaching some vocabulary or grammar that is central to the listening text. In contrast, top-down listening refers to using background knowledge (of the world or of

text structure) to understand a listening text, so a top-down pre-listening activity would involve asking students to recall what they know about the topic of the listening track [1, 34].

However, it is important to keep the pre-listening stage fairly brief. K. McCaughey has noted that some teachers spend ten to fifteen minutes on a pre-listening task that is followed by a one-minute listening text. The researcher recommends that EFL teachers choose one short task and not let it drag on too long [3, 2].

The while-listening stage helps students to concentrate on the listening material and try to understand the meaning of words from the context. There are a number of task-based exercises that can encourage learners to use different listening skills. Among them are *comparing*, *note-taking*, *ordering phrases*, *ticking off items*, *correcting mistakes* and others. Ideally, EFL teachers should play the listening track two or three times, setting a different task each time [2]. Many experts suggest grading the tasks, going from easier to more difficult, such as starting with one gist question, proceeding with three to five detail questions, then following up with an inference question.

The third stage is the phase of development, when students analyze the lyrics of the song and improve their listening and speaking skills. A. Rogers singles out two common forms that post-listening tasks can take. These are reactions to the content of the text, and analysis of the linguistic features used to express the content [5]. The author of the article "Procedures for Teaching Listening Skills" believes that tasks that focus students' reaction to the content are most important. This is something that we naturally do in our everyday lives. Because we listen for a reason, there is generally a following reaction. The song can cause some emotions and form individual opinion of each student. The second of these two post-listening task types involves focusing students on linguistic features of the text. This is important in terms of developing their knowledge of language, but less essential in terms of developing students' listening skills. It could take the form of an analysis of verb forms from a script of the listening text or vocabulary or collocation work. This is a good time to do form focused work as the students have already developed an understanding of the text and so will find dealing with the forms that express those meanings much easier [5].

K. McCaughey claims that students should see the lyrics of the song that they have listened to. Some ELT experts protest against ever showing students the transcript, but the author of this research considers that it is an excellent way for students to get another look at the language contained in the listening track. According to J.

Wilson, it can help students understand words and phrases that they didn't understand when they were listening as well as notice some of the differences between spoken language and written language [6, 192]. After listening to the song, EFL students can express their own opinion and explain their reaction to the content of the song. Speaking and writing are used at this stage as follow-up to listening activities. It can be done in a form of interviews with the main character of the song or role plays associated with it. Learners can speculate what could happen to the characters in the future or write a letter to the main character.

In conclusion, the rationale of incorporating English popular songs into school curriculum is that they not only motivate students to learn, but also provide a context to help them change their sight on method of improving their vocabulary. Due to using pop songs in the language classroom, study can be interesting and at the same time cognitive. English songs are a unique teaching tool. They provide a relaxing atmosphere, eliminate stress and increase motivation.

Along with this environment, language acquisition is also achieved, often without concrete lesson objectives, but through self-directed learning that leads to considerable development of high school students' competence in English.

REFERENCES:

1. Brown S. Teaching Listening / S. Brown. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. –184 p.
2. Marks J. Methodology: New Ways to Teach Listening[Electronic Resource] / J. Marks//One Stop English, 1994. –Available from: <http://www.onestopenglish.com/methodology/ask-the-experts/methodology-questions/methodology-new-ways-to-teach-listening/146394.article>
3. McCaughey K. Practical Tips for Increasing Listening Practice Time / K. McCaughey // English-Teaching Forum. – 2015. – Vol. 53. –P. 2-12.
4. Richards J.C. Tips for Teaching Listening/ J.C. Richards, A. Burns. – New York: Pearson Education, 2012. – 244 p.
5. Rogers A. Procedures for Teaching Listening Skills [Electronic Resource] / A. Rogers // Exploration on Designing College English Listening Class, 2009. – Available from: http://www.ehow.com/info_8738824_procedures-teachinglistening-skills.html
6. Wilson J. How to Teach Listening / J. Wilson. – New York: Basic Books, 2008. – 333 p.

DEUTSCHE PHRASEOLOGISMEN MIT TIERBEZEICHNUNGEN

Die Phraseologie als Zweig der Linguistik hat die Wissenschaftler immer interessiert. Die letzten Forschungen konzentrieren sich auf die Erforschung der Differenzierung und Etymologie der Phraseologismen. Besondere Aufmerksamkeit wird den Phraseologismen mit Tierbezeichnungen geschenkt. Das ist eine ziemlich weit verbreitete Gruppe von Phraseologismen, die sehr interessant ist, weil die Zoonyme einerseits verschiedene Eigenschaften und Charakterzüge des Menschen verkörpern; andererseits gewähren sie die gegenseitige Verständigung im Kommunikationsprozess.

Das Ziel des vorliegenden Artikels ist die Erschließung der zwischensprachlichen Äquivalenz und der Besonderheiten der Übersetzung der deutschen Phraseologismen mit Tierbezeichnungen.

Das nationale Kolorit hat seine äußerlichen Merkmale und eine innere Spezifik, die mit der nationalen Sprache verbunden ist. Jede Sprache hat ihre Phraseologismen, die die Geschichte, Lebensweise, Traditionen und Bräuche des Volkes widerspiegeln [1; 2; 3]. Viele deutsche Phraseologismen gehen auf die Besonderheiten des Verhaltens der wilden und Haustiere, Vögel, Insekten zurück.

Mit den Bezeichnungen von vielen Tieren sind in verschiedenen Ländern bestimmte Gestalten oder Symbole verbunden. So symbolisiert der Fuchs einen schlaunen Menschen, die Schlange – die Heimtücke, der Löwe – die Stärke und Großzügigkeit, der Esel – die Dummheit und den Eigensinn.

Die Forscher zählen bis zu 70 Tierbezeichnungen, die als Komponenten der Phraseologismen auftreten. Die Analyse der phraseologischen Wörterbücher [4; 5] hat gezeigt, dass die in den phraseologischen Einheiten meist gebrauchten Tierbezeichnungen sind *Hund, Pferd, Katze, Bär, Hase/Karnickel, Maus, Esel, Affe, Fuchs, Schwein*. Als produktivste Lexeme treten *Hund, Pferd* und *Katze* auf.

Das wird dadurch erklärt, dass gerade diese Haustiere eine wichtige Rolle im Leben der Menschen gespielt haben.

Das älteste Tier, das vom Menschen domestiziert wurde, ist der Hund. In vielen Kulturen galt der Hund als Verachtungs- und Treuesymbol. Für den Deutschen ist der Hund seit alten Zeiten ein treuer Begleiter. Diese Widersprüchlichkeit widerspiegelt sich in den Phraseologismen. Das Lexem „Hund“ hat eine positive Konnotation

nur in wenigen Wortverbindungen, z.B. *Hundestreue, Hundeszuverlässigkeit*. Die Phraseologismen mit einer negativen Konnotation sind dagegen zahlreich: *kein bunter Hund schaut dich an* *umg. нікому ти не потрібний, ніхто на тебе не дивиться*; *ein falscher Hund* *umg. нещира людина*; *der große Hund* *umg. велика цяця*; *ein junger Hund* *umg., grob* *щеня, цуценя (про молоду недосвідчену людину)*; *jen wie einen Hund behandeln* *umg. жорстоко ставитися до кого-н., знущатися з кого-н.*; *jen., etw. auf den Hund bringen* *umg., salopp розорити, довести до занепаду кого-н., що-н.*; *auf den Hund kommen* *umg., salopp занепасти*; *etw. vor die Hunde werfen* *umg. марнотратити, віддавати на науку*.

Der Hund kann auch einen anstrengend arbeitenden Menschen symbolisieren: *wie ein Hund gehetzt sein* *umg. почувати себе як загнаний кінь*.

Der Phraseologismus *leben wie Hund und Katze* *umg. жити як кім із собакою* unterstreicht, dass zwei völlig verschiedene Menschen nicht zusammen leben können.

Die Phraseologismen mit dem Lexem *Katze* haben überwiegend auch eine negative Konnotation: *das ist für die Katz(e)* *umg. усе це даремно, марно, кому під хвіст*; *diebisch wie eine Katze, furchtsam wie ein Hase* *лякливий як заць, а шкідливий як кішка*; *hüte dich vor Katzen, die vorne lecken und hinten kratzen* *присл. улесливий приятель схожий на кішку: спереду ласкає, а ззаду кусає*.

Eine der größten Gruppen von Phraseologismen ist die Gruppe, die mit der Gestalt des Schweines verbunden ist. Die Schweinezucht ist die älteste Art der Viehzucht in Deutschland. Das Schwein spielte immer eine wesentliche Rolle im Leben des deutschen Bauern.

Das Schwein wurde zum Symbol des Erfolgs, des Wohlstandes und des Reichtums: *er hat Schwein* *йому пощастило*; *er hat großes Schwein gehabt* *йому страшенно пощастило*; *das nenne ich Schwein* *оце удача*.

Trotzdem gibt es im Deutschen viele phraseologische Einheiten mit der Komponente *Schwein*, die eine negative Konnotation haben: *armes Schwein* *бідолошній*; *bluten wie ein Schwein* *кров тече наче струмком*; *schwitzen wie ein Schwein* *німіти як свиня*. *Schwein* kann auch einen unanständigen, groben, betrunkenen, dreckigen Menschen symbolisieren: *besoffen wie ein Schwein* *п'яний як свиня*; *wie ein gestochenes Schwein schreien* *кричати як різана свиня*; *das Schwein fühlt sich im Dreck am wohlsten* *свиня багнюку знайде*.

Der Hase ist Liebblingsheld in vielen deutschen Märchen und Fabeln. Die Lebensweise und die Besonderheiten des Verhaltens von Hasen und Kanin-

chen/Karnickel dienten als Grund für die Entstehung einer ganzen Reihe von phraseologischen Einheiten im Deutschen.

Die Hasen sind sehr geschickt und bemühen sich ihre Spuren zu verwirren. Auf diesen Beobachtungen beruhen folgende Phraseologismen: *einen Hasenfuß in der Tasche haben* *umg.* *бути похлившим як заць, бути боягузом*; *ein Hasenherz haben* *umg.* *мати заяче серце, бути боягузом*; *das Hasenpanier ergreifen* *umg.* *утекти*; *Hasenschuhe anhaben* *umg.* *дати драла*.

Der Begriff *Feigling* wird auch durch die Wendung *Hans Hasenfuß* zum Ausdruck gebracht. Die Phraseologismen mit dem Grundwort *Hase* werden nicht nur mit *feige* verbunden, sondern auch mit der Erfahrung: *ein alter Hase* *стріляний горобець*; *wissen wie der Hase läuft* *розумітися на чому-н., знати, як взятися до справи*; *dem erfahrenen Hasen* wird *ein heuriger Hase* (*мала дитина, недосвідчена людина*) gegenübergestellt.

Die Gestalt des Bären hat viel Gemeinsames im Deutschen, Ukrainischen und Russischen. Der Bär ist ein großes, starkes, plumpiges Tier, das einem erwachsenen Menschen ähnlich ist. Der Bär galt im Altertum als Urvater des Menschengeschlechts. Der Bär im Deutschen fällt mit „Bären“ im Russischen und Ukrainischen im übertragenen Sinn und bedeutet ein plumpiges, ungeschicktes, aber kräftiges Wesen: *plump wie ein Bär* *umg.* *справжній ведмідь (незграбна, неотесана людина)*.

Der Bär wird mit der Gesundheit assoziiert: *gesund wie ein Bär* *здоровий як бик*, *hungrig wie ein Bär* *голодний як вовк*, *Bärenhunger haben* *бути голодним як вовк*.

In einigen phraseologischen Einheiten hat das Lexem *Bär* eine negative Konnotation, z.B. *jem. einen Bären anbinden* *залізути в борз*; *einen Bären loslassen* *поводиться необачно*, *jem. einen Bärenndienst erweisen* *umg.* *зробити ведмежу послугу кому-н., sich einen Bären aufbinden lassen* *umg.* *повірити якій-н., нісенітниці, дати обдурити себе*.

Die durchgeführte Analyse der Phraseologismen mit Tierbezeichnungen zeigt, dass eine und dieselbe Tierbezeichnung sowohl eine negative als auch eine positive Bedeutung haben kann. Die Denkweise verschiedener Völker beeinflusst die nationale Spezifik der Verwendung von Phraseologismen, das Vorhandensein oder das Fehlen der phraseologischen Äquivalenz in den Sprachen.

LITERATURVERZEICHNIS:

1. Алтухова, Светлана. Проблема перевода немецких та російських компаративних фразеологізмів з назвами тварин. Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету, № 4, 2012.
2. Буренкова, Светлана. Зооморфные образы немецкой и русской фразеологии. Челябинск, 2008. <http://cyberleninka.ru/article/n/zoomorfnye-obrazy-nemetskoj-i-russkoj-frazeologii>.
3. Мальцева, Дина. Страноведение через фразеологизмы. М.: Высш. шк., 1991.
4. Немецко-русский фразеологический словарь. Сост. Леонид Бинович и Николай Гришин. М.: Русский язык, 1975.
5. Німецько-український фразеологічний словник. Укл. Володимир Гавриш, Ольга Пророченко. К.: Рад. школа, 1981.
6. Степанова, Мария, Чернышева Ирина Лексикология современного немецкого языка. М.: Высш. шк., 1986.

E. A. Marchenko

NATIONAL PECULIARITY OF THE CONCEPT TIME EXPRESSION IN THE ENGLISH PHRASEOLOGY: MULTILINGUAL ASPECT

Language reflects the world and culture created by man. Language is an instrument of knowledge, an instrument of culture: it forms a person, defines his worldview, lifestyle, mentality, national character. Man cannot be born either an Englishman or Hispanic, and becomes such only after staying in a particular national community of people that carry this or that national culture.

Obviously, the language does not exist outside of culture, as well as culture outside of the language. The language absorbs the concepts of culture, which play an important role in the linguistic consciousness [1, 134].

Different linguists study the notion of concept; among them there is N. D. Arutyunova, A. P. Babushkin, V. A. Maslova, S. E. Nikitina, V. N. Telia, R. M. Frumkina, and others.

As V. A. Maslova notes in her book "Introduction to Cognitive Linguistics," the concept is a term used to explain the units of the mental resources of our consciousness and the information structure that reflects the knowledge and experience of a man. Concept – an operational content unit of the memory of the mental lexicon,

the conceptual system and the language of the mind, the whole worldview, reflected in a human psyche [2, 296].

The concept of "time" is one of the main concepts in the English and Spanish phraseological space, which has an identical structure – nuclear-peripheral model [4, 92].

The close periphery is represented by the meanings of the "period of time", "moment", "cycle", subconcepts "present", "past" and "future", forming a linear structural organization of time. The cyclic structural organization of time is represented at the level of the near periphery by the values of "human life" (age), "life of nature" (seasons). The close periphery of the "moment" is represented by the sub-concepts "beginning", "the end". We can highlight the remote periphery created by other concepts that can be distinguished as independent mental units: "youth", "old age", "maturity", "birth", "death", "seasons", "fastness", "slowness" [3, 77].

The structure of the concept "time"

DURATION					
PERIOD OF TIME			MOMENT	CYCLE	
Past	Present	Future	Beginning, end	Human life	Life of nature
Old Endless Memory	Moment of speech	Plans	birth death fastness slowness	age youth old age maturity	Seasons: winter spring summer autumn

We would like to consider the most interesting units that are connected with slowness and fastness.

In the phraseological group "fastness-slowness" that covers such denotative area as a character of the passing time, in English and Spanish languages we often encounter phraseological units with negative connotation:

- *a paso de tortuga – be slow off the mark*
- *Mi padre siempre ha conducido a paso de tortuga, de manera que, cuando íbamos de vacaciones al pueblo, el viaje se hacía interminable.*
- *The pursuit was a bit slow off the mark because the boss was not there to give orders.*

We can say that in these cases, the phraseological system of these languages reflects the Western European stereotype of the concepts of flying time, which is a well-known statement "Time is money". Time is considered as a resource, along with money, and due to the fact that the time is given equally to each one, the problem is not how much time we have, but how we use it.

There are some phraseological units that characterize the speed in a positive way, especially in English culture, where every second is valuable: *delay is tantamount to death, smb.is running for all he is worth, show a clean pair of heels, in the twinkling of an eye, at the drop of a hat, time is money, to put the best leg forward, flew like a bolt of lightning.*

The concept "slowness" as well as the concept "fastness" is also considered in two ways. Both in English and Spanish "slowly" often means "carefully", "thoroughly", "wisely": *Rome was not built in a day, slow and sure.*

The brightest expression of slowness with a positive meaning can be seen in Spanish:

- *Del afán no queda sino el cansancio.*
- *Despacio voy, porque de prisa estoy.*
- *No hay curva mala pasándola despacio.*
- *Poco a poco se anda lejos.*
- *El que más hace, menos alcanza.*

After analyzing phraseological units of this group, we can conclude that the concept "slowness" is more common in English culture because of such personal characteristics as accuracy, deliberation of actions and absence of haste.

Characteristically, one of the most widespread conceptual metaphors of time is "time is money" expressed in Spanish through the combination of *el tiempo es oro* ("time is gold"); in Spanish-speaking cultures this concept has another meaning.

The time for the Spaniards is valuable, not because it allows you to do something, but because it can be spent in a good way, not necessary productive, but with pleasure. Time is a process of experimenting with life. There is some time for work, but not a lot of, time for leisure and time for celebration:

- *Disfruta, come y bebe: que la vida es breve, that means enjoy, eat, and drink because life is short.*

So, the concept "time" is a multidimensional mental form encoding knowledge about traditions, customs, everyday culture, everyday behavior, norms of time consuming. After the comparative analysis of phraseological units, that reflect the time in

Spanish and English languages, we discovered that the attitude to time is of great importance in both cultures. In both cultures there is awareness that everything is flying and all has its own limit.

REFERENCES:

1. Ажнюк, Б. М. Англійська фразеологія в культурно-етичним вісвітленні. К.: Наукова думка, 1989. С.134
2. Маслова, В. А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб.пособие /В. А. Маслова. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 296 с.
3. Телия В. Н. Фактор культуры и воспроизводимость фразеологизмов – знаков-микротекстов // Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура: Сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой. – М., 2004
4. Филлмор, Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка / Ч. Филлмор. – М., 1988. – 52 – 92 с.
5. English oxford Dictionaries [Электронный ресурс]– Режим доступа. – URL: <https://en.oxforddictionaries.com/>
6. Spanish diccionario de modismos [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.spanishdict.com/traductor/modismo>

D. I. Marienko

LINGUISTIC PECULARITIES OF THE STORY «THE HORSES OF DIOMEDES» BY AGATHA CHRISTIE

To start with it is necessary to accept as an axiom the following opinion: reading is a mystery of the secret, the desire for understanding, and the attachment to the author's self.

Linguistic analysis of the text allows each participant of this process to make their small «discoveries». Linguistic analysis of the text as a separate educational discipline has a direct bearing on the linguistics of text, stylistics, and the theory of literature. It appeared in the 60s of the XX century, although its origins date back to ancient Greece and Rome. Thin observations of the text were already done by the linguists of the Ancient East and the Old Indian scholars, who studied linguistics and poetics in detail. The subject of reviewing the linguistics of the text is the coherent text as a linguistic and speech unit of a particular level, its construction, and the subject of consideration of the style – functional language styles, as well as linguistic

means of creation at different language levels of one or another style, which is also closely related to the text [3, 9-11].

The criteria of linguistic analysis of the text, and in general the concept of the text and its features is quite controversial. The methodological and methodical aspects of the analysis of the text are highlighted in the works of such researchers as N. D. Arutyunova, Ye. V. Goloborodko, A. A. Zagnitko, N. N. Zarubina [1, 17].

Without a doubt, one can conclude that Agatha Christie has its own special and even unique style of writing detective novels. Agatha Christie has invested in the texts of her works all the soul, that is why they touch the reader so much and hold on to the last breath.

The world of Christie's novels is the world of provincial England; her paintings and scenes drawn to ordinary essays, the heroes of her books are doctors, lawyers, merchants, sometimes actors or artists, owners of small estates, officers and retired military men, lackeys, maids. In this environment, under the cover of external well-being and decency, their secrets are hidden; prose of everyday life explodes in a committed murder; everything comes in motion, the story of a detective begins to unfasten. The reader is attached to what is happening, following the course of events with great attention [2, 11].

The detectives of Agatha Christie have totally different linguistic peculiarities. The eighth story in the collection "Feats of Hercules" became a short story "The Horses of Diomedes". The statement is from the author herself, that is from a third person. This artistic and linguistic peculiarity of such a form of narrative helps the author, in this case, to immerse the reader into the inner world of the character, to show it most deeply and deeply. At the same time, Agatha Christie interprets the behavior of the heroes, giving them an appreciation and commentary.

The narrative begins with the dialogue, or more precisely from Mr. Stoddard's phone call to Hercule Poirot, with the request for help. Such a psychological technique from the first seconds of reading allows you to begin to analyze the inner world of the heroes, which is a significant difficulty in the narrative from the first person:

«The telephone rang.

'Hallo, Poirot, is that you?'

Hercule Poirot recognized the voice as that of young Dr. Stoddart. He liked Michael Stoddart, liked the shy friendliness of his grin, was amused by his naive interest in crime, and respected him as a hard-working and shrewd man in his chosen profession» [4, 263].

Indeed, even in these short phrases, which we find at the beginning of the story, we can easily understand what character he is and all because the author gives us his comment and attitude. Recently, such linguistic technique is called "self-search", it is thanks to it we begin to think about the further developments in the story.

Moreover, Agatha Christie uses only positively colored vocabulary. Such a linguistic method adjusts the reader to a positive state. The reader understands that despite the course of events in the work, the author will complete the story with a happy ending. Undoubtedly, it's worth noting how the author transmits the Stoddard defect in a masterful way, namely stuttering: *«I suppose it would be a fulc-c-cheek if I asked you to ocomeroundat this time of night. . . B-b-but I'm in a bit of aj-j-jam.»* [4, 263-264].

Using this kind of alliteration causes double emotions in the reader, but, as a rule, the author does not answer the question, the reader must decide for himself how much more interesting.

The story of "The Horses of Diomedes" reflects the sequence of events. This is a text that contains a statement about the progressive states and states in time: *«Hercule Poirot walked along the dark Mews looking up at the numbers. It was past one o'clock in the morning and for the most part the Mews seemed to have gone to bed, although there was still lights in one or two windows. As he reached 17, his door opened and Dr. Stoddart stood out looking»* [4, 264].

It is thanks to this that we immediately distinguish the leading idea of the story, namely the disclosure of the crime that has occurred. The notice of the variables of action in the text is provided by the rhetorical components that are procedural in nature, due to the semantic load of the verbs: *«They started this party on cocaine, to be exact"; "Hercule Poirot's eyebrows rose»* [4, 265-266].

In these lines we really see that the load occurs on the verb to show the course of events and pay attention to the emotional component of the heroes, which is important, because due to such emotionality, the heroes are revealed to the fullest.

The vocabulary is stylistically coloured and aimed at creating feelings from the reader: *«Mrs Grace had a violent quarrel with her boyfriend, an unpleasant person by the name of Hawker. Result, he walked out of her then and there, and she leaned out of the window and took a pot-shot at him with a brand-new revolver that someone had been fool enough to give her»* [4, 265].

In Poirot's language we encounter medical vocabulary, in describing the effects of the use of cocaine: *«Cocaine is a stuff that starts off making you feel just grand and with everything in the garden lovely. It peps you up and you feel you can*

do twice as much as you usually do. Take too much of it and you get violent mental excitement, delusions and delirium» [4, 265].

The linguistic characterization of Poirot gives it a Belgian that speaks French better than English. His speech is filled with French words in those cases where they best express his emotions: *«Poirot said with a little smile: 'Les femmes - whatever it is - they always want it now, do they not?'; 'Precisely, mon cher»* [4, 285-286; 289].

It should be stated that in the story called «The Horses of Diomedes» there are so many linguistic facts, it is only necessary to plunge into the world offered by the author and you will wrap up unsurpassed jargon, graceful epithets, incredible metaphors. Undoubtedly, the style of Agatha Christie is quite expressive, despite the use of long established rules of the detective genre, she, as the author, makes adjustments and as a real woman does it with charm.

REFERENCES:

1. Бацевич, Флорій. Основи комунікативної лінгвістики. Київ : Академія, 2004.
2. Боров, Юрий. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2003.
3. Волков, Александр. Основы риторики. Москва: Академический проект, 2005.
4. Christie, Agatha. The Labours of Hercules. The Hourses of Diomedes. London: Perfect Bound, 1947.

О.К. Матюхова, І.П. Сахно

ROLLE VON PHRASEOLOGISMEN IN DEN WERBETEXTEN

Phraseologie ist einer der faszinierendsten und unterhaltsamsten Bereiche der Sprache, und Werbung ist auch ein relativ neuer und sich aktiv entwickelnder Bereich des modernen Lebens. Primäre Funktion der Werbung ist vor allem, Aufmerksamkeit zu wecken. Die Phraseologismen helfen bestimmte Eigenschaften des Produkts hervorzuheben, zum Beispiel die Einmaligkeit und Faszination, die Fortschrittlichkeit und innovativen Charakter des Produkts oder dessen zuverlässige Qualität.

Phraseologie ein umfangreicher und komplizierter Bereich in der Sprache. Viele Forscher befassen sich mit diesem Aspekt des deutschen Wortschatzes. Es gibt verschiedene Klassifikationen der Phraseologismen [2, 3]. Das Hauptziel der vorliegenden Forschung war es, zu untersuchen, in welcher Funktion Phraseologismen in

den deutschen Werbeslogans vorkommen und ob die Werbung durch dessen Gebrauch wirklich an Ausdruckskraft und Beeinflussungspotenzial gewinnen kann. Das Ziel war auch festzustellen, wie die Phraseologismen mit der Zielgruppe der Werbung verbunden sind.

Das Wort *werben* stammt aus dem althochdeutschen *werban* „sich wenden“. Daraus entstand die jetzige Bedeutung „sich bemühen um etwas“. In der heutigen Sprache existieren für den Begriff Werbung Synonyme wie z. B. *Reklame*, *Öffentlichkeitsarbeit* oder *Verkaufsförderungsmaßnahmen*, die sich aufgrund verschiedener Zielrichtungen der Werbemaßnahmen unterscheiden. In den Werbetexten kommt eine besondere Rolle den sogenannten Werbeslogans zu.

Man unterscheidet folgende Teilbereiche der Werbung: die Wirtschaftswerbung, politische, religiöse und kulturelle Werbung [1]. Was die Werbung im Bereich des Tourismus betrifft, soll man sich daran erinnern, dass es so wichtig für diese Werbung ist, die Motive des Vertrauens, der Zuverlässigkeit, der Autorität der Firma zu hervorzuheben. Denn der Abnehmer vertraut seine Gesundheit und sein Leben dem Reiseveranstalter. Darum ist es dabei wirklich wichtig passende und überzeugende Slogans zu haben. Als Beispiel kann man das Netzwerk von Reisebüros "Im Galopp durch Europa" in der Ukraine anführen. Diese Phraseologie entstand als Verspottung zahlreicher Touristen, die im 19. Jahrhundert in riesigen Menschenmengen durch so genannte fremde Orte reisten, und taten es so schnell, dass sie nicht die natürliche Schönheit genießen konnten, und beurteilten ihre Eindrücke als kenntnisreiche Menschen. Der Phraseologismus "Im Galopp durch Europa" bedeutet, „etwas sehr schnell, nicht qualitativ und oberflächlich zu entscheiden, durchzusehen“. Meiner Meinung nach ist dieser Name nicht erfolgreich, weil es eine negative emotionale Belastung trägt. Einige Verbraucher könnten ihn mit schlechtem Tourismus, mit Eile und Eitelkeit in Verbindung setzen.

Bei slogans.de kann man viele Werbeslogans mit Phraseologismen finden. Analysieren wir nur einige davon. Ein milchverarbeitendes Unternehmen Allgäuland hat einen Slogan «*Von Milch bis Käse, alles erste Sahne*». Alle wissen, erste Sahne bedeutet sehr gute, sogar höchste Qualität. Und solche Werbung hat wirklich Einfluss. Der Spezialkäse wurde zum Qualitätsbegriff und Ende der zwanziger Jahre galt als größter Erzeuger von Emmentaler Käse. Parallel dazu begann man zunehmend zu exportieren, sowohl in die Käseländer Italien und Frankreich als auch in die USA.

Bei dem Konzern Airbus finden wir die Slogans „*Liebe auf den ersten Flug*“, „*Passagier-Liebling und Ladenhüter*“. Der vollständige Werbetext berichtet darüber, dass der Airbus A380 seit vielen Jahren im Einsatz ist. Über 200 Exemplare sind weltweit unterwegs. Bei den Passagieren erfreut sich der Flieger großer Beliebtheit. Wer zum ersten Mal mit einer A380 fliegt, wundert sich an Bord über das Raumgefühl. Mit der A380 ist das Fliegen etwas bequemer geworden - und in den Business und First Class noch luxuriöser. Die Reiseklassen für Geschäftsleute befinden sich im exklusiven Oberdeck, oft mit Suiten, Duschen oder mit einer Drei-Raum-Suite ausgestattet, mit Wohnzimmer, separatem Schlafzimmer, Bad und eigenem Butler. Und das ist wirklich „*Liebe auf den ersten Blick*“ für jeden Reisenden.

Die Phraseologismen in den Werbetexten sind kontextabhängig. Zu ihren wichtigsten Funktionen gehören folgende:

- Aufmerksamkeit des Verbrauchers anzuregen. Dabei spielt der Werbeslogan eine besondere Rolle;
- den Leser (Hörer) zu unterhalten, denn Phraseologismen gestalten einen Text farbig, abwechslungsreich und interessant. Der Konsument sucht in der Werbung nicht nur Information, sondern Werbung dient oft auch der Unterhaltung
- positive Gefühle hervorzurufen;
- das Produkt, seine Vorteile zu präsentieren, dessen speziellen Nutzen hervorzuheben;
- an das Produkt auch nach bestimmter Zeit zu erinnern;
- bildhafte, ungewöhnliche und heitere Werbetexte
- Gefühl der Vertrautheit zu erwecken. Wortspiele und modifizierte Phraseologismen spielen dabei eine besondere Rolle.

Phraseologismen bieten sich aufgrund ihres großen Bekanntheitsgrades, aufgrund ihrer sprachlichen Eigenschaften, insbesondere ihrer lexikalisch-syntaktischen Festigkeit als geeignetes Material für situationsbedingte und situationsgemäße Variationen und Modifikationen an. Der Leser kann besser angesprochen und seine Aufmerksamkeit leichter geweckt werden [3, 5]. Ganz unterschiedliche Phraseologismen können sprachspielerisch verändert werden. Es müssen viele Elemente zusammenwirken, damit ein guter Slogan sich entfalten kann. Prägnanz, Rhythmus, Reim, Lautmalerei, Gedächtnishilfe und Wortspiel sind nur wenige Elemente, die einen Slogan einem einmaligen und unverwechselbaren Ideenträger machen. Aus diesem Grund werden die Werbesprüche meist in der Fernsehwerbung gebraucht, wo sie

nicht nur akustisch, sondern auch visuell unterstützt und im Bewusstsein verankert werden [4, 14].

Man könnte annehmen, dass es Unterschiede zwischen den Werbebildern von Männern und Frauen gibt [5]. Die Welt des Automobils ist eine Männerdomäne, was bereits in der Kindheit mit dem Klischee, dass Jungen am liebsten mit Autos und Mädchen mit Puppen spielen beginnt und man später in unserem Alltag wiederfindet. Heute tauchen Frauen häufig als die fleißige Hausfrau, die fürsorgliche Mutter oder einfach die Frau, die die Idylle des Familienlebens in vollen Zügen genießt, oder die jungen hübschen Frau und Mädchen, alle von ihnen interessieren sich für Kleidung, Kosmetik, Parfums. Z.B. die Werbung der Pflegecreme für das weibliche Geschlecht, die vieles verspricht. Das Produkt ist „*Besser als je zuvor*“. Mit *Plus* für ihre Haut meint man beim Wort *Plus* nicht das Mathematikzeichen, sondern etwas Gutes, Gesundes und Natürliches für ihre Haut. Wenn sie diese Creme verwenden, tun sie etwas Gutes für ihre Haut und versorgen sie mit reichhaltigen Zusatzstoffen, die ihre Haut jung, frisch und gesund machen. Das dieses Produkt eine bessere Wirkung als die Produkte zuvor hat, wird durch den Satz *Besser als je zuvor* signalisiert. Es werden Adjektive verwendet wie *besser* und *neu*, um auf die positiven Eigenschaften des Produkts hinzuweisen. Diese Werbung hat eine Appellfunktion, die sich auf die weiblichen Käufer richtet, die eine Gesichtscrème kaufen wollen, die ihre Haut zart macht und sie jung und frisch hält. Die Werbenden appellieren an die weiblichen Bedürfnisse nach Jugend und Schönheit.

Wenn wir unsere heutige Gesellschaft betrachten, dann bemerken wir, dass sich die meisten Männer für Autos interessieren und Autos allgemein in den Männerbereich gehören. In einem Automagazin werden vor allem Eigenschaften wie Erfolg oder Sportlichkeit dargestellt, weil das die Leser interessiert. Mit der Werbung des Autos „Der Golf unter den Kombis. Der neue Golf Variant“, wird um ein typisches Männerprodukt geworben. Das Auto ist schlicht und modern. Diese Modernität wird auch durch *neue Golf Variant* betont. Das Firmenlogo verbindet die Rezipienten mit Konnotationen wie Qualität, Sicherheit und Tradition. Mit der Schlagzeile *der Golf unter den Kombis* will man den Rezipienten sagen, dass es sich um das beste Kombimodell handelt, das derzeit auf dem Markt zu finden ist. Das Wort *Kombi* trägt einige Konnotationen mit sich wie Bequemlichkeit und Größe. Große Autos sind besonders bei dem männlichen Geschlecht beliebt. Der Sprachstil ist schlicht, ohne verschönernde Wörter, die Sätze sind knapp und einfach.

Die Werbenden müssen eine bestimmte Zielgruppe festlegen, die sie erreichen wollen, damit sie wissen, wie sie die Werbung gestalten sollen und welche Werbemittel sie verwenden werden, um am wirkungsvollsten zu sein.

BIBLIOGRAPHISCHE REFERENZEN:

1. Baumgart, Manuela: Die Sprache der Anzeigenwerbung. Eine linguistische Analyse aktueller Werbeslogans. Heidelberg: Physica-Verlag, 1992.
2. Burger, Harald; Buhofer, Annelies; Sialm, Ambros. Handbuch der Phraseologie. Berlin: de Gruyter, 1982
3. Fleischer, Wolfgang.: Phraseologie der deutschen Gegenwartssprach. Leipzig 1982
4. Schweiger, Günter/Schrattenecker, Gertraud. Werbung. eine Einführung. Stuttgart: Fischer, 1989.
5. Thoben, Niklas: Werbung: Geschichte, Geschlechterrollen und symbolische Kommunikation, auf der Internetseite. http://books.google.de/books?id=5oP_qS9Dnu0C&printsec=frontcover&dq=geschlechterrollen+in+der+Werbung&hl=hr&sa=X&ei=yd9kUq34LobTtAbm3IDoBA&ved=0CFwQ6AEwBA#v=onepage&q=geschlechterrollen%20in%20der%20Werbung&f=false, 7:40, 09.08.2013

M. S. Niemkovych, N. M. Semeshko

STYLISTIC ANALYSIS AND INTERPRETATION OF AN ARTISTIC TEXT

Stylistics of language is a stylistic language material in all its styles and genres, perfection of stylistic functions of each linguistic unit, its ability to express the full range of thoughts and feelings that are necessary for those who use this language.

The question of the style of speech is inseparable from the definition of stylistics, which summarizes the features of all language styles. Today, everybody admits that style is a functional type of a literary language, its modification in accordance with the sphere, conditions and forms of communication (oral, written) [3,7]. The interest of linguists in the study of text reflects the tendency of modern stylistics, which emphasizes the transition from learning the language as an abstract system to study its functioning as a means of communication.

Such researchers as Sergey Yermolenko and Pavlo Dudyk state that stylistic analysis of the language is the definition of the functions of linguistic units, that is

detection of certain stylistemes that are communicatively unequal and are differently perceived and used by speakers [3,9]. Stylistic analysis is a kind of continuation of any other linguistic analysis (phonetic, phonological, morphemic, syntactic, morphological, lexical, etc.), because it does not have its own stylistic units of language, that is linguistic units that would only be stylistic. Stylistic units of language exist only in unity with other linguistic units – phonetic, grammatical, which are always material by their essence. For example, phonemes are created (materially, physically and physiologically) by the speech human organs, therefore they can be perceived by the ear, and their functions (stylistic functions, stylisty) are the property of each of the linguistic units [5,27]. Consequently, the stylistic function of all components of the language always has a material foundation, created by it and is realized with it. Therefore, the stylistic analysis of all linguistic units is always final. It peculiarly completes phonetic, morphemic, lexical or any other analysis and therefore needs knowledge of all linguistic disciplines that relate to a particular language [5,28].

The problem of stylistic analysis of an artistic text deserves to be asked due to the fact that stylistic analysis is one of the most complex and problematic forms at the present stage of the development of functional stylistics. In the process of analysis of an artistic text, attention should be paid to the disclosure not only of the content of the passage, but also to the author's intention. It is important to explain the choice of vocabulary, to highlight the stylistic techniques of the writer, to consider the grammatical organization of the text, to express your own point of view about the text.

Stylistic analysis of the text gives an opportunity to understand the content of the text more clearly and evaluate one or another passage. In I. R. Galperin's opinion conduction of the stylistic analysis of an artistic text begins with analytical reading and has three main stages: active reading; comments and drafting of stylistic analysis according to the following plan:

- 1). Information about the author (short biography, main stages of life, world outlook, main works, definition of the place of the investigated fragment in the creative activity of the author, short presentation of the text).
- 2). The main characters and their characteristics.
- 3). The main idea of the text.
- 4). Definition of linguistic style and form of expression.
- 5). Characteristics of the vocabulary of the fragment being analyzed – that is lexical analysis.
- 6). Characteristics of stylistic devices used by the author, – stylistic analysis.

7). Characteristics of grammatical means - grammatical analysis.

8). Evaluation from the point of view of cognitive, aesthetic, educational purposes; general thoughts about the given text [4,41].

The study of an artistic text as a unit of speech communication involves not only the analysis of the internal structure, but also the factors that determine the text or part of it in the actual or depicted situation in which the characters act. It involves the simultaneous identification of such a correlation of semantics and the structure of an artistic text, which determines not only the formation of meaning but also the achievement of the ultimate goal of the communication itself, that is, spiritual or physical influence on the readers in the process of their speech activity (in the exchange of thoughts, information) when communicating characters. The anthropocentricity of an artistic text is determined by the interaction of the addressee – the writer through the system of characters created by him with the addressee – the reader [4,28]. The artistic text does not represent reality as it is, but rather "simulates" it. Unlike non-artistic text, messages in artistic text have a different intention, although both have common language means [5,62]. But if the artistic text doesn't tell us facts identical to their verbal notation, then what does it say? And this question is a matter of interpretation.

Interpretation (explanation) is a figure in which one and the same opinion is explained by the accumulation of synonymous expressions. It performs semantic and stylistic functions. Interpretation is a kind of amplification [6].

Interpretation of the artistic texts as a separate science was formed only in the twentieth century. It became known as "hermeneutics". Interpretation of the text is the ability to penetrate into the deep essence of the artistic text, the ability to find the objective reasons for its ideological, aesthetic, educational, emotional influence, the ability to remove all the various information contained in it. As the Protestant philosopher Friedrich Schleiermacher said, the main task of this field of knowledge is "to get into the text so much in order to understand it better than the author himself" [1,155]. Usually this science is considered within the framework of philosophy, but rejecting its independence is meaningless. At all stages of the creation of an artistic text: beginning from the plan, through the process of implementation of the plan, to the completion of the whole, there is a complex and inseparable unity of subjective and objective factors that ensure both the uniqueness of each artistic text and its social aesthetic value [2,217].

Multidimensionality of interpretations is conditioned by the ability of a person to feel the diversity and polyvalency of the phenomena of life, on the one hand, and the desire to apply the same model to the text – on the other. To find out how much interpretation contributes to the comprehension of the text in general, one must assume that an artistic text itself is informative and meaningful. This is a fact, since the literary text, like any other work of art is aimed primarily at perception. The specific text corresponds to a specific psychological reaction; the order of its reading corresponds to the specific dynamics of change and interaction of experiences. That is, the perception of the text in combination with reading and reaction is a special psychological process, which implies that the text is not just a set of signs or their sequence, but a powerful integrated stimulus. In this case, the result of an interpretation cannot be a message, it is another text with other information, and the properties of an artistic text and the properties of its perception are always in the close causal connection [2,203].

So, summing up everything written above, it should be mentioned that an artistic text is complex and multifaceted, and the task of its interpretation is to pick out the maximum of the thoughts and feelings embodied in it by the writer [3,21]. The aspect of interpretation of the text is very important, because analyzing an artistic text, it is important to be able to reproduce the world created by the author, to see everything that lies on the surface of the text and in its depth.

REFERENCES

1. F.D.E. Schleiermacher. Hermeneutik. – Berlin: Suhrkamp Verlag, 1977. – 238 s.
2. John Calvin. Commentaries / John Calvin. – Hayes Barton Press, 1958. – 354 p.
3. Бабич Н.Д. Практична стилістика й культура української мови. – Львів: Світ, 2003. – 52 с.
4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – Монография. — М.: Наука, 1981. — 140 с.
5. Дудик П. С. Стилiстика української мови: Навчальний посiбник. – К.: Видавничий центр «Академiя», 2005. – 368 с.
6. Мацько Л. І. Словник стилістичних термінів [Електронний ресурс] / Л. І. Мацько – Режим доступу до ресурсу: <http://slovopedia.org.ua/37/53382/251443.html>.

THE ANALYSIS OF EXPRESSIVE MEANS IN ENGLISH JOKES

The article deals with the investigation of the concept and characteristics of an English anecdote as a compressed text and analysis of expressive means in English anecdotes.

Anecdote as a linguistic phenomenon is known for over a millennium. Accordingly, the study of this cultural, literary and linguistic phenomenon is at the center of the attention of linguistic studies. Anecdote is a brief story about a fictitious situation about common or socio-political content, with humorous or satirical coloring and an unexpected witty ending. According to J. Raskin, "anecdote is the concentrated wisdom of people. Only in an anecdote one can find the only correct answer to any question in the field of politics, economics, pedagogy etc" [3, 38]. Nowadays, in linguistic literature it has been noted that anecdote is the most common genre of urban folklore. The mentality of the people, wisdom, wit is reflected in jokes, in jokes the comic situation is on the verge of reality and the impossible. Anecdote is an internal speech genre that makes conversation intense and rich, and makes it artistically convincing.

Anecdote is a kind of a compressed text. Compressed texts are created due to a combination of objective and subjective factors and they have a wide area of functioning. While forming a compressed text a quantitative reduction of speech occurs due to the use of different graphic shortenings, ellipsis, extra lexical and syntactic units, underlying semantic transformations, symbols. The aim of a compressed text is to transfer important information in minimum scope.

Expressive compressed text occurs in some cases as a result of a peculiar combination of linguistic and extra-linguistic factors in written communication and it is a special linguistic combination, namely the text, created as short one. The compressed text is a special linguistic phenomenon, which is a shortened version of a particular full text. Such texts are inherent in all language styles and are very diverse [2, 39].

Anecdote as an expressive compressed text has the following characteristics: informative brevity, shortness, completeness, easiness, dynamic, but at the same time, accurate and complete plot.

Expressiveness is a stylistic feature of anecdotes and it acts as a category that unites all the language levels of anecdotes. Expressiveness is the set of semantic and stylistic features of a linguistic unit that ensure its ability to play the role in a com-

municative act as a means of expressing subjective attitude of the speaker to a recipient and the contents [1, 107]. Expressive means allow, firstly, to express the author's basis in the text, and secondly, to influence a reader. Expressiveness is what makes the language more vivid, highly active, deeply impressive [1, 107].

Expressive means can be classified into phonetic, lexical, syntactic, morphological and stylistic. Among the stylistic means that are used to build English anecdotes there are the comparison, metaphor, epithets, litote, hyperbole, irony, sarcasm, paradox, nonsense, gradation, antithesis, metonymy, oxymoron, amplification, tautology, inverse comparison, pseudo-contrast, hint, false amplification, bringing to the absurd, mixing styles, pun, double interpretation. Among the syntactic means there are ellipsis, inversion, aposiopesis, chiasmus, parallel constructions, climax, rhetorical question, separation, amplification, parcellation.

Lexical means are represented by synonyms, antonyms, homonyms, paronyms, neologisms, occasionalisms, professionalism, historicism. Among phonetic means there are suffixes, alliteration, onomatopoeia.

The aim of this article is to analyze English anecdotes find out and analyze the expressive means which were used to build the anecdotes.

1) *What are the three quickest ways of spreading a gossip?*

- *Telegram*
- *Telephone*
- *Tell a woman* [4].

This example comprises several expressive means. The main stylistic mean in this joke is hint. Hint at the fact that women are very talkative and like gossips. Also there is a pun, play on words *telegram*, *telephone* and *tell a woman*. They are similar in pronunciation and it makes funny effect. Syntactically this anecdote is made in form of a question and answer. Lexical units participating in the making of the anecdote is the adjective in the superlative degree of comparison *the quickest*.

2) *Q: Why is England the wettest country?*

A: Because so many kings and queens have been reigning there [4].

First of all, my attention was drawn to the use of the homonyms in this anecdote, which leads to a double interpretation, namely, *rain – reign*. The main means of creating expressiveness here is pun, a play on words *to rain* and *rule the country*. Converting the sound similarity of the two English words leads to a comic effect. Among the lexical expressive means used to construct this joke is the adjective in the

superlative degree of comparison *the wettest*. The syntactic feature of this joke is that it is in the form of question-answer.

3) *There are 5 people on a plane: a senator, a model, a 11 year old girl, a war veteran, and Dubya. The plane starts to crash. Unfortunately, there are only 4 parachutes the model says she is too pretty to die the senator says he is too important and they both take one and jump. Dubya says he is the smartest president that ever has been and ever will be so he grabs on and jumps. The war veteran is willing to let the girl go but there is one parachute left. The little girl smiles and says: "The worlds smartest president took my school bag" [4].*

The example has sarcasm, a mockery of the president. The president says he is the most intelligent of all the presidents who were and will be, but does not grab a parachute to escape, but a school bag. In addition, our attention is drawn to such a stylistic device as antonomasia. Antonomasia is a kind of synecdoche and it is formed as a result of the transfer of a name – renaming. In an anecdote, there is the nickname of an American former president George Bush. He was called Dubya. The lexical units that take part in the creation of anecdote is the adjective in the superlative degree of comparison *smartest*. Among syntactic expressive means in anecdote there is a direct and indirect speech. Also all sentences are built in the present simple.

Thus, the most frequent expressive means that are used in English anecdotes are stylistic, syntactic and phonetic expressive means. Namely, among stylistic expressive means we met sarcasm, pun, play on words and hint. Syntactic means were expressed by the superlative degree of comparison. Phonetic expressive means were expressed by alliteration. The most frequent expressive means that we came across in English anecdotes are pun, hint, sarcasm and alliteration.

Thus, we investigated the concept and characteristics of an anecdote as a compressed text and analyzed expressive means which were used in English anecdotes.

REFERENCES:

1. Галкина-Федорук, Евдокия. Об экспрессивности и эмоциональности в языке. Сб. статей по языкознанию. Москва, 1958.
2. Мальченко, Людмила. К вопросу о компрессии и избыточности разговорной речи. Теория и практика лингвистического описания речи. Горький, 1976.
3. Раскин, Иосиф Энциклопедия хулиганствующего ортодокса. Москва: ПБОЮЛ Малиновская, 2003.
4. English jokes. – Режим доступа www.jokescoff.com/teacher-student-short-jokes-in-english.html

ENTLEHNUNGEN IN DER DEUTSCHEN SPRACHE DES XX. JAHRHUNDERTS UND IHRE BESONDERHEITEN

Die Sprache ist ein dynamisches System. Lexik ist mehr als jede andere Sprachebene für Wandlungen empfänglich [1]. Zu einer der möglichen Veränderungen der Sprache auf dem lexikalischen Niveau gehören die Entlehnungen. Die uns bekannten Sprachen enthalten jede für sich eine mehr oder weniger reiche Auswahl an Entlehnungen. Der Terminus „Entlehnung“ gilt als Oberbegriff für alle Arten der Übernahme sprachlicher Phänomene. Viele fremde Sprachanleihen verschwinden wieder, aber viele werden dauerhaft in die Sprache integriert.

Im Deutschen machen die Entlehnungen heute einen gehörigen Teil des Wortschatzes aus. Im gesamten deutschen Vokabular ist von rund 500 000 bis 600 000 Wörtern mit etwa 150 000 entlehnten Lexemen zu rechnen, sodass auf diese Weise auf drei deutsche Wörter je ein entlehntes fremdes kommt.

Es sei erwähnt, dass die Entlehnungen auf der lexikalischen Ebene nicht nur Lexeme, sondern auch phraseologische Wortverbindungen umfassen, indem für die beiden gleiche Besonderheiten und Tendenzen typisch sind.

Im Rahmen von Entlehnungen können solche Klassen [4, 87] beobachtet werden: Fremdwörter (*Softie, Marketing, Café*), Internationalismen (*Theater, Telefon, Lobby*), Exotismen (*Karpaten, Kaukasus, Avocado, Mango*), Lehnwörter (*Banner, Salat, Kreme, Pfaffe*), Lehnbildungen (*Kraftwagen – Automobil*), Lehnübersetzung (*Gevatter – lat. compater; Wolkenkratzer – engl. skyscraper*), Lehnwendungen (*von Kopf bis Fuß – from head to foot – des pieds a la tete*).

Phonetisch-phonologische (1), orthographische (2) und grammatische (3) Anpassung der Entlehnungen im System der neuen Sprache bestimmt **strukturelle Besonderheiten** jeder einzelnen Entlehnung.

(1) So tragen alle Entlehnungen in der deutschen Sprache deutlich die Spuren der Verdeutschung. Z. B. fremdsprachliche *sp* und *st* werden als [ft]: *Station* und [fp]: *Sport* ausgesprochen, der Akzent wird verlagert: dt. *discóunt* vs. engl. *discount*. Bei französischen Nasalvokalen ist eine Entwicklung in Richtung der Eindeutschung zwar feststellbar, es gibt keine nasale Aussprache in *Balkon, Salon* [3, 177].

(2) In der weiteren Entwicklung werden häufiger gebrauchte Wörter des Allgemeinwortschatzes auch im sonstigen Schriftbild der deutschen Schreibweise angepasst: *Akzent* statt *Accent*, *Büro* statt *Bureau*. Wörter des Fachwortschatzes oder die veralteten Wörter halten an der fremden Schreibweise fest [2, 179]. Auch nach der Rechtschreibreform werden die meisten Fremdwörter wie bisher geschrieben. Häufig sind Varianten in der Schreibung zulässig, z. B. *ou* oder *u* (*Bravour*, auch *Bravur*), *sch* oder *ch* (*Ketschup*, auch *Ketchup*). Die fremdsprachige Schreibweise *Joghurt* ist nach wie vor die Hauptvariante und die deutsche Form *Jogurt* ist auch zulässig.

(3) Das Lehngut muss ebenfalls von Anfang an grammatisch inkorporiert werden, damit es normgerecht in die Rede gefügt werden kann. So erhält ein Substantiv grammatisches Genus, z. B. *das Service* als „zusammengehörendes Tischgeschirr“ (nach dem Französischen) vs. *der Service* als „Kundendienst“ (nach dem Englischen). Die weitere grammatische Assimilation von Substantiven erstreckt sich auf Kasus- und Numerusflexion. Verben und Adjektive werden auch grammatisch inkorporiert, z.B. *googlen* – *googlte* – *gegooglt*, *easier* – *Leben*.

Nur in seltenen Fällen besteht im Gebrauch des Fremdwortes und des indigenen Lexems kein Bedeutungsunterschied, obwohl es im Deutschen einige vollsynonyme Oppositionspaare aus je einer Bezeichnung fremder und deutscher Herkunft gibt: *Resultat* – *Ergebnis*, *Radio* – *Rundfunk*. Und das bestimmt **semantische Besonderheiten** der Entlehnungen. Sie sind ins Leben gerufen, um eine zusätzliche Verfeinerung des Ausdrucks zu bedingen und jeweils bestimmte Merkmale des Denotats hervorzuheben, sodass sich schließlich eine Bereicherung und Verfeinerung der Ausdrucksmöglichkeiten aus der Konkurrenz ergibt. Vgl. die Paare *Team* – *Gruppe* und *Exemplar* – *Stück*. Mit *Gruppe* wird eine feste Anzahl, mit *Team* variable Anzahl der Mitglieder bezeichnet, die Mitglieder einer *Gruppe* besitzen vergleichbare Kenntnisse und Fähigkeiten im Gegensatz zu Mitgliedern *eines Teams*, wo sie sich bezüglich der Kenntnisse und Fertigkeiten ergänzen. Das Paar *Exemplar* – *Stück* zeigt, dass sich das Fremdwort und deutsches Wort im Bedeutungsumfang unterscheiden. *Exemplar* wird für *Stücke* verwendet, die durch besondere Eigenschaften auffallen, man trifft es häufig in Verbindungen wie „*schönes, seltenes Exemplar*“ (Briefmarken), während kaum von einem „*Stück Wurst oder Kuchen*“ als *Exemplar* gesprochen wird. Auch für andere Bedeutungsvarianten von *Stück* (z. B. „Theaterstück“) kommt *Exemplar* nicht in Frage.

Aufgrund der Konkurrenz mit einheimischen Begriffen vollziehen manche Fremdwörter ihre postintegrative semantische Modifikation, die sich überwiegend

durch Bedeutungserweiterung bzw. -verengung gekennzeichnet. Das bereits vor 1945 entlehnte Lexem *Boom* erfuhr eine Bedeutungserweiterung nach englischem Modell und bildete immer häufiger Kompositionen: *Baubomm*, *Buchboom*. Vor allem in Verbindung mit Eigennamen erweist sich die neue Bedeutung als produktiv.

Eine Bedeutungsverengung zeigt die Entlehnung aus dem Englischen *Ticket*, da das Deutsche im entsprechenden Wortfeld ein reiches Synonymangebot besitzt. Die Bedeutung ist auf *Flugkarte* beschränkt, während im Englischen noch ein breites Anwendungsspektrum existiert.

Die Formveränderung des Fremdwortes suggeriert auch Bedeutungsdivergenzen selbst an diesem Begriff: *Fan* intendiert den *Fanatiker* bei Sport, Musik und Tanz nicht aber im religiösen oder politischen Bereich. Bei fehlender Durchsichtigkeit (Motivation) eines Wortes und lautlichem Anklang an andere Wörter wird sekundär aus volkstümlichem Erklärungs- oder Motivationsbedürfnis heraus eine neue Motivation des Wortinhaltes geschaffen. Eine Bedeutungsverschiebung erfuhr beispielsweise das Lexem *Tourist* aufgrund amerikanischer Interferenz: Gemeint ist jetzt der *Reisende* schlechthin“ [5, 56].

Die gründliche Untersuchung der Entlehnungen in der deutschen Sprache des XX. Jahrhunderts ist unmöglich ohne Rücksicht auf ihre kommunikativen Funktionen. Neue sprachliche Einheiten in der deutschen Sprache sind in den Texten verschiedener Stile gebraucht, wo sie sowohl rein sprachliche, als auch stilistische Funktionen erfüllen. Funktionen der Entlehnungen in den Texten verschiedener Stile stellt die Perspektive dieser Forschung dar.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Москальская, О. И. История немецкого языка: Учебное пособие для студентов лингвистических университетов и факультетов иностранных языков высших учебных заведений. М.: Издательский центр „Академия“, 2003.
2. Agricola (Hrsg.), Erhard, Fleischer, Wolfgang (Hrsg.) Protze, Helmut (Hrsg.) u. a. Kleine Enzyklopädie: Die deutsche Sprache. In zwei (2) Bänden. Mit 4 farbigen und 16 schwarzweißen Bildtafeln und Karten im Text. Bd. 2. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1970.
3. Colliander, Peter. Die Aussprache der Fremd- und fremden Wörter im Deutschen aus der Sicht des Deutschen als Fremdsprache. Was sagen ausgewählte Wörterbücher? *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland, Litauen* 4 (2003): 169–185.
4. Schippan, Thea. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen: Max

Niemeyer Verlag, 1984.

5. Vanags, Pēteris. Entlehnung im Deutschen: grundlegende Begriffe, historischer Überblick, Aufgaben. Šiauliai University, 2009.

A. P. Peremetko

MULTICULTURAL ASPECT OF TEACHING ENGLISH IN THE CONTEXT OF HIGHER EDUCATION

Today, in the time of global communication, the issues of cultural relations are especially relevant and the problem of 'other cultures' investigation is emphasized together with the importance of the ethnical and cultural identity preservation. Therefore, the maintenance of the cultural diversity is one of the most important tasks of the modern education. Cross-cultural education is directly aimed at the attainment of this purpose.

Language is no longer considered only as an instrument of information transfer, it is also a social value. Thus, teaching languages is viewed as a means of cultural education. In terms of multiculturalism, the purpose of foreign language teaching is not only the acquisition of communicative competence, but also the broadening of the students' outlook.

The important condition of multicultural education in Ukraine is the establishment of a democratic culturally unbiased society, that rejects chauvinism, racism, ethnic egoism and is open towards other countries, nations and cultures, advocating the education in peace and equality.

In the last twenty years the notion of multiculturalism has become an object of intensive study for numerous scholars such as J. A. Banks, C. I. Bennet, C. E. Sleeter, C. A. Grant, N. Gorbunova, N. Ivanets and others whose works emphasize the importance of cultural development of the students and offer a very extensive and accessible review of the basic principles and peculiarities of the multicultural education.

The topicality of the given research consists in the necessity of consideration and further studying of multiculturalism as cultural development, building of cultural awareness and tolerance are of vital importance in terms of the education process.

The purpose of this article is to investigate the theoretical background of multiculturalism, its goals, consider the peculiarities of cross-cultural education and ana-

lyze the multicultural aspect of teaching English in higher educational establishments.

Although many authors offer their definitions of multicultural education, there is no commonly agreed definition. Literally it means the individual process of knowledge acquisition, the formation of the relations or behavior through the interaction with different cultures [6, 30]. C. I. Bennet describes it as teaching and learning underpinned by democratic beliefs and values that assert cultural pluralism in culturally diverse society [3, 3]. J. A. Banks offers the most extensive vision of multicultural education defining it as an idea, an educational reform movement, and a process whose major goal is to change the structure of educational institutions so that male and female students, exceptional students, and students who are members of diverse, racial, ethnic and cultural groups will have an equal chance to achieve academically in educational institutions [2, 1].

The main aim of cross-cultural education is to form a tolerant individual, who is able to actively interact with the representatives of other cultures during the dialogue. Multiculturalism in education presupposes the realization of the principle of cultural pluralism; acknowledgment of equipollence and equality of all the ethnic and social groups and the prohibition of the cultural, age, sex, national or religious discrimination [1, 408].

Multicultural character of education includes the following components: education for citizenship and willingness to actively participate in society, promote the continued development of society, democracy, understanding, conservation, learning the local, international and historic cultures in the context of cultural pluralism, education ability to protect and enhance social values laying the foundation of a democratic society [4, 4].

C. E. Sleeter and C. A. Grant [5] distinguish between five approaches to multicultural education which differ quite significantly. These approaches include human relations, teaching the culturally different, single-group studies, multicultural education and education that is multicultural and social reconstructionist.

The human relations approach aims towards sensitivity training and teaching that "we are all the same because we are different". The aim of this approach is to improve feelings and communication in the classroom [5, 57] through the development of stronger interpersonal relations and prejudice reduction. The teaching the culturally different approach focuses on enabling students to succeed in learning the traditional curriculum in traditional classrooms and to be successful in the existing

society [5, 12]. The multicultural education approach attempts to redesign classrooms and institutions to model an unoppressive, equal society, which is also culturally diverse [5, 163]. The single-group studies is the examination of a single culture or identity group. It promotes identification with and solidarity among members of the specific ethnic or gender-target group [5, 74]. Finally, education that is multicultural and social reconstructionist approach prepares students to be active citizens, building a world without oppression that meets the needs of the full diversity of humanity, proclaiming equity and justice [5, 201].

After joining the Bologna Process, that proclaims cross-national cooperation and the exchange of education experience, Ukrainian Ministry of Education and Science put special emphasis on multicultural education of students. Therefore, contemporary English language syllabi for higher educational institutions highlight not only the attainment of communicative, linguistic, cognitive and other competences but also the socio-cultural one. As a result, students will develop a broad understanding of important international socio-cultural issues in order to operate appropriately in culturally diverse professional and academic environments. The syllabi comprise the list of authentic coursebooks and additional materials to promote the development of the students' competences. Such type of materials is especially important not only for the productive language learning but also for the cultural enrichment of the youth. They familiarize the students with different accents spoken around the world and establish a tolerant attitude towards the representatives of other nations. In addition, the topics such as Traveling, Places to visit, Great Britain and its cities, Culture of Great Britain, The cities of Ukraine and the CIS, Cuisines, British and Ukrainian histories and many others, are put forward to extend the youth's knowledge of various cultures around the world, motivate the students and inspire them to further investigations into the issues of multiculturalism.

The obvious conclusion to be drawn is that it is important to consider multiculturalism as one of the most crucial aspects of modern teaching. It should be by all means implemented and considered in a more precise way in the contemporary education process as with the increasing role of globalization and cultural pluralism the students need to be taught interpersonal respect and cultural tolerance.

REFERENCES:

1. Баксанский О. Е. Национальный проект «Образование» и Болонский процесс / О. Е. Баксанский // Россия: многообразие культур и глобализация / отв. ред. И. К. Лисеев. – М. : Канон+, Реабилитация, 2010. – С.406- 431.

2. Banks, J.A. An Introduction to Multicultural Education(2nd ed.)/ J.A. Banks. – Boston: Allyn and Bacon, 1999. -146 p.
3. Bennett C. I. Comprehensive multicultural education: Theory and practice/ C I. Bennet. – Boston : Allyn and Bacon, 2003. -436 p.
4. Gorbunova N. Problems of multilingual educational environment/N.Gorbunova //International journal of multilingual education. – 2013.- №1.- P.1-8.
5. Grant, C.A., Sleeter, C.E. Making choices for multicultural education: Five approaches to race, class, and gender/ C.A. Grant, C.E. Sleeter.- Columbus, OH: Merrill Publishing Company, 1988. –352 p.
6. Іванець Н.В. Мультикультурне виховання учнів початкової школи в поза-класній роботі: теоретичний аспект/http://mdu.edu.ua/spaw2/uploads/files/9_8.pdf
N. V. Puzerei, O. S. Palkevych

L'ÉTUDE DE LA PARTICULARITÉ PHONÉTIQUE DE LA VARIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE LA LANGUE FRANÇAISE (DANS LE CADRE DE LA PHONÉTIQUE HISTORIQUE)[©]

La langue française est l'une des langues internationales ou mondiales, qui occupe le sixième rang, après l'anglais, le chinois, l'espagnol, le russe et l'arabe. Elle est représentée sur les cinq continents et y exerce des fonctions de langue officielle, nationale, de langue des sciences et de littérature [3, 6].

Pendant une longue période de coexistence de la langue française avec les langues locales de différents pays, elle a subi certains changements non seulement dans le vocabulaire, mais aussi dans la grammaire et la phonétique, qui ont mené à la formation de ses variétés séparées, telles que: le français algérien, le français valdôtain, le français québécois, etcetera.

Dans le cas du français québécois, nous le considérons comme une variété linguistique du français née et développée suite à ses variations diachroniques et diatopiques internes. Le concept de «variété» est lié à la notion de la variabilité, définie, d'une part, comme aptitude d'une langue à subir les modifications et d'autre part, comme l'ensemble des variations internes (au sein d'une langue) ou externes (entre les langues). En parlant surtout des variations externes il est nécessaire d'évoquer le terme «l'invariant» comme un outil théorique permettant de trouver les valeurs fondamentales (unifiantes) du fonctionnements de différentes unités

[©] Puzerei N. V., Palkevych O. S., 2018

linguistiques. La dichotomie du sens du terme de la variabilité se traduit en ukrainien par deux notions : « варіативність » pour la première signification et « варіантність » pour la deuxième. Notre intérêt est porté à la deuxième comme au résultat des variations d'une certaine langue qui se manifeste dans la formation de variétés individuelles de la langue [1, 79].

Comme le français du Québec n'est pas une langue distincte, mais seulement une variété nationale du français, il s'ensuit que sa norme linguistique est le français standard, c'est-à-dire le français de référence. La norme linguistique dirige les systèmes phonétique, lexical et grammatical, en tenant compte des caractéristiques socioculturelles de ce territoire [4]. Ainsi, les québécoismes et les anglicismes, qui caractérisent cette province, sont pris en compte dans le processus de codification.

Malgré le processus d'unification et de rapprochement de cette langue de la norme de Paris, il existe trois niveaux de langue française au Québec :

1. *Le français standard*, l'usage duquel est propre à des immigrants francophones.

2. *Le québécois standard*, qui est parlé par la population instruite, les intellectuels.

3. *Le québécois sous-standard*, caractérisé par la présence des particularités dialectales, apparues au cours du développement historique.

La langue québécoise standard a connu un chemin difficile de développement et d'établissement dans la province. Elle a été formée sur la base des langues des tribus locales, du français et de l'anglais. Pour mettre en évidence l'évolution de la variété québécoise du français nous avons élaboré une périodisation distincte qui compte 5 périodes et dans laquelle on met l'accent sur les événements historiques, qui ont eu un impact significatif sur la situation linguistique du Québec :

1. Le XVI^e siècle – l'entrée de la langue française sur la péninsule de Gaspé (sous formes des noms des lieux français).

2. Le XVII^e siècle : la formation et l'unification du français populaire et son utilisation dans les sphères administratives, spirituelles et militaires :

3. La première moitié du XVIII^e siècle : l'apparition de trois groupes linguistiques distincts de la population francophone : le français de l'Est, le français central et le français de l'Ouest. Le commencement de l'utilisation dans la langue de la population canadienne des traits des régions nord-ouest et parisiennes.

4. La seconde moitié du XVIII^e siècle –la première moitié du XX^e siècle. Le déclin de la langue française et la perte de sa primauté à cause de l'invasion britannique. Le statut officiel à côté de l'anglais mais avec l'utilisation minimale.

5. La deuxième moitié du XX^e siècle: le progrès pour le français : l'obtention du statut officiel dans la province de Québec par la Charte de la Langue française (1977), la normalisation du français québécois par le purisme linguistique.

Alors, dans le processus d'étude du développement historique de la province nous avons constaté que la variété québécoise avait été formée sur la base des dialectes français des XVII^e - XVIII^e siècles. Par ailleurs, à la différence de la langue française de la France moderne, la langue québécoise se développe sous la pression du pouvoir anglais et dans le contexte anglophone. Dans cette recherche on échauffe une hypothèse que le fonétisme de la variété québécoise du français est plus et avant tout le fruit de l'influence du français dans son état historique (qui est resté presque sans changements modernes en raison de son isolation de la France) que de son existence dans l'environnement anglophone.

C'est pourquoi on a analysé en détail les traits phonétiques de la langue française des XVII^e et XVIII^e siècles, restés dans la variété québécoise en s'appuyant sur l'ouvrage de C. Paradis et J. Dolbec, qui a pour titre "Les principales caractéristiques phonétiques du français parlé au Québec" [5].

Le XVII^e siècle, qui est devenu le début de l'immigration de la population francophone sur le territoire du Québec, se caractérise par une grande variété de dialectes en France, qui, à leur tour, ont des traits distinctifs, assimilés par la population locale. Par exemple:

1. Le [ɛ] ouvert, qui commence à se prononcer comme [a] dans une syllabe fermée avant [ʀ], suivi d'une autre consonne. Cette caractéristique est typique pour la langue française du Moyen Âge et y est conservée jusqu'au XVII^e siècle.

Fermer — [fəʁme] — [fɛʁme]; *merci* — [maʁsi] — [mɛʁsi].

2. La palatalisation, c'est-à-dire, le mouillement des sons [t] et [d]; [k] et [g], qui a caractérisé de différents patois français et le dialecte parisien. Cette prononciation a été populaire dans la région Ile-de-France du XVII^e siècle.

Parti — [paʁʁti] — [paʁtsi]; *cinquième* — [sɛ̃ʁʁʁm] — [sɛ̃kjɛm].

3. L'affaiblissement des sons [j] et [ʒ], qui est typique pour le dialecte poitevin-saintongeais du groupe de la langue d'oïl. Ce phénomène est également répandu dans le département des Charentes de la Nouvelle Aquitaine en France. On le

retrouve dans presque toutes les régions du Québec, notamment à Lanaudière et au Saguenay-Lac-Saint-Jean:

Bûcher — [byhe] — [byʃe] — [byʃe]; *manger* — [mãʃhe] — [mãʒe] — [mãʒe]; *cherchait* — [haʃhɛ] — [ʃaʃʃe] — [ʃaʃʃe].

Les influences de la première moitié du XVIII^e siècle incluent:

1. L'affrication des consonnes [t] et [d] est commune pour tout le territoire de la province de Québec, pas caractéristique pour la variété européenne de la langue française. Cette tendance a été observée dans l'Ancien français.

Tire — [tʃiʃ] — [tiʃ]; *dur* — [dzyʃ] — [dyʃ].

2. La diphtongaison des voyelles est le trait qui a été propre pour l'Ancien français.

Peur — [pɑœʃ] — [pæ:ʃ]; *neutre* — [nœʊtʁ] — [nø:tʁ].

3. La chute de la consonne finale [f], qui caractérise tous les dialectes de la province moderne de Québec. Il était répandu dans le dialecte parisien du XVI^e siècle, mais plus tard a commencé à disparaître. Au XVIII^e siècle, ce phénomène a disparu de nombreux dialectes français. L'apocope [f], s'accompagne d'un changement de la voyelle [œ] dans un entrepôt ouvert à [ø].

Bœuf — [bø] — [bœʃ]; *chétif* — [ʃetsi] — [ʃetsʃ]; *neuf* — [nø] — [nœʃ].

Les principaux emprunts du phonétisme anglais ne sont pas nombreux: le son [dj], [tʃ] et [h] aspiré.

Le son [dj] n'apparaît que dans les unités lexicales empruntées, sans entrer dans le système linguistique de la langue française: *jack*, *jam*, *job*.

Le son anglais [tʃ] s'adapte régulièrement dans la langue parlée de Québec du XIX^e siècle et change sa prononciation en consonne française [ʃ]. Il faut noter que la particularité de la variété québécoise c'est la préposition *chez*, qui est graphiquement transmise comme *tchez*, soulignant ainsi la prononciation du son anglais [tʃ].

Le son [h] aspiré au début du mot est prononcé dans tous les emprunts du XIX^e et du XX^e siècle: *hangar* [hãgar], *hâle* [hale], *heat* [hit]. C'est un son systématique dans la langue de Québec du XIX^e siècle, comme il a été aussi commun pour l'Ancien français.

La situation linguistique moderne dans la province de Québec se caractérise par l'unification de la langue qui, aux dépens de la radio et de la télévision, se rapproche de la langue française standard. Mais malgré ce processus, il existe des caractéristiques distinctives de ces deux variétés.

Premièrement, la prononciation canadienne diffère dans une certaine monotonie due à l'articulation floue. Les consonnes ne sont souvent pas prononcées à la fin du mot, et les voyelles sont plus ouvertes qu'en français. Deuxièmement, en divisant la phrase en groupes rythmiques, on peut voir une tendance à étendre les syllabes non accentuées.

Nous pouvons classer les particularités phonétiques modernes qui n'ont pas été normalisées selon les principes de la langue française standard:

1. Les voyelles fermées sont prononcées comme ouvert:

vous avez – [vu-za-ve]; *tu es allé* – [ty-e-za-le].

2. Le son [e] dans la position avant r est changé en [a]:

merle – [marl]; *éternité* – [e-tar-ni-te].

3. Les voyelles nasales perdent souvent cette qualité, mais la nasalisation de la voyelle se produit avant les consonnes nasales:

il aime; *il gagne*.

4. Dans la phonétique québécoise il y a souvent une chute de la voyelle [e]:

Je l'ai fait de nuit – *J' l'ai fait d'nuit*.

5. A la place du digramme ui dans le processus de la parole, le son [i] qui était inhérent au dialecte Ile-de-France est utilisé:

Je lui ai donné – *j' i ai donné*; *je puis* – *je pis*

6. La prépondérance de la prononciation du diphtongue oi comme [we], contrairement à la langue française européenne, où la seule variante de ce phonème est [wa]:

Boîte – [boet]; *Étoile* – [etweɪ].

7. L'existence dans la norme phonétique de la variété québécoise des diphtongues disparues de la langue française standard:

fête – [feit]; *caire* – [keir].

8. Les changements dans la prononciation des consonnes [t] et [d] sous l'influence de la langue anglaise. Ces consonnes dans la position des voyelles [i], [dans], [j] se transforment en affriquées. Ce phénomène a également été trouvé dans l'ancienne langue française:

tien – *t^hien*; *tu* – *t^hu*; *viaduc* – *viad^huc*; *dimanche* – *d^himanche* [2, 7-9].

Selon les recherches, on peut faire quelques conclusions. D'abord, la particularité phonétique de la variété québécoise de la langue française consiste en conservation des traits dialectaux de la France des XVII^e et XVIII^e siècles. Deuxièmement, malgré la colonisation anglaise, la phonétique de cette province a

subi des changements minimums. Troisièmement, à partir du milieu du XXe siècle, après avoir donné à la langue française le statut officiel sur le territoire du Québec, on a poursuivi une politique du purisme (causant le rapprochement de la langue québécoise du français standard). D'ailleurs, la variété québécoise de la langue française prédomine encore parmi la population locale.

RÉFÉRENCES

1. Жмаєва, Наталія. Мовна норма й варіативність. *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського*. Лінгвістичні науки. Одеса, 2012.
2. Голотюк, Елена. Французский язык в Канаде. *Новітня філологія*. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008.
3. Клоков, Василий. Территориальные варианты французского языка. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2003.
4. Dugas, Jean-Yves. La norme lexicale et le classement des canadianismes. *La norme linguistique*. Montréal, 1984. <http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle>.
5. Paradis, Claude. Dolbec, Jean. Les principales caractéristiques phonétiques du français parlé au Québec. Chicoutimi, 2008. http://phono.uqac.ca/index.php?article=index_phenomenes.

V. Saienko³⁸

LINGUISTIC AND STYLISTIC PECULARITIES IN THE POEMS “PRIMER FOR BLACKS” AND “RIOT” BY GWENDOLYN BROOKS

The aim of this research is to analyze linguistic and stylistic features in the poems “Primer for Blacks” and “Riot” by Gwendolyn Brooks.

In order to study peculiarities of Gwendolyn Brooks’s poems in detail, we have employed the methodology of linguo-stylistic analysis.

Theoretical foundations and practical principles of linguo-stylistics analysis were described in the works of such linguists as B. Larin, V. Vinogradov, G. Vinokur, R. Budagov, Y. Lotman, and many others.

Linguists note that in the linguistic analysis of literary text one should study the linguo-stylistic features of a literary work in an organic way with the idea and writing style of the poet. This forms the basic principle of linguo-stylistic analysis of the text of an artistic work. In the course of carrying out a comprehensive linguo-stylistic

analysis of literary work, one needs to study the whole system of linguo-stylistic means for creating literary images of a certain literary work. That is a systematic and structural approach to the study of the text and is the second major linguo-stylistic principle in the study of the language of a literary text.

In the 60's and 70's in the United States on the basis of the massive Negro and anti-war movement, there was the appeal of many writers to public issues, the growth in their creativity of socio-critical sentiment, the return to the traditions of realistic creativity.

For G. Brooks, her religion is "people living" and she saw herself as being a "very open writer" which she claimed to be the "very essence of writing". She pointed out that many of her poems are autobiographical. She gathered her material from people who inhabited the world around her. Gwendolyn Brooks had been a prolific writer, writing on themes that were close to her heart. The themes of Gwendolyn Brooks span over a large spectrum which includes every facet of living and loving [1].

Gwendolyn Brooks presented life as she saw it from the windows of her house in Chicago. She writes that one had to only look out of the window and there was raw material just without. She saw life straight and steadily. Therefore, her characters are invested with feelings and emotions.

In general, the early works by G. Brooks is in line with the "universal poetry": a strict and diverse metric organization, rich allusive material, logical presentation of the theme, reliance on European tradition. At the same time, her poetry is closely linked to the Negro tradition, with her musicality and temperament. The Brooks' theme is a routine, not rich event of the life of Negro America, while this life acts as the most important part of the inner experience of the author herself.

Starting from the collection "In the Mecca" (1968), whose name is related not to the Arabic, but to the Chicago "Mecca," huge slums in the Negro neighborhoods. In Brooks' poetry, a turn is being planned both in poetic techniques and in the understanding of traditional issues. The poem becomes more concise, more dynamic and emotional, frillier is more often used, irony passes into merciless satire, calm, contemplation changes with intonations angry and passionate. After the performances in 1968, she said: "The poets who happened to be neglected fall into a double test: they must write poetry and they must remember that they are negroes." Growing racial self-consciousness was reflected in the collections "The Riot" (1969), Family Pictures (1970), "Solitude" (1971). Brooks proved to be a consistent supporter of M.L. King,

opposed to any manifestations of racism and does not support extremist movements that are viewed by her as evil, albeit generated by social injustice and intolerable living conditions [1].

We analyzed poems on 4 levels: phonetic, lexical, morphological and syntactic.

The most important is phonetic level because at the heart of it lies the assessment of the text on the subject of the presence of assonances and dissonances, drawn forms of adjectives, rhythms, alliteration. G. Brook used a great number of phonetic instruments, for example:

- Alliteration: the *rust-red* of it [3]; John Cabot, *out of Wilma, once a Wycliffe* [4];

- Anaphora: *is* a title, *is* a preoccupation *is* a commitment Blacks [3];

- Epiphora: That is their way of lighting candles in the *darkness*.

A White Philosopher said

‘It is better to light one candle than curse the *darkness*.’

These candles curse—

inverting the deeps of the *darkness* [4].

Also, these two poems are written in free verse. It means they do not have any rhyme but they have special rhythm which makes the poems easy to understand and to read.

On the lexical level, we distinguished that G. Brooks used everyday language in her poetry. It should be noted that the author used a lot such words as “Black”, “Blacks”, “Blackness”. It is all because G. Brooks fought against racism during all her life. There is even some kind of a palette of colors of skin, for example: *black, white, yellow-tan, deep-brown, middle-brown, high-brown, olive, ochre* [3]. The author wanted to show that, although, the color of the skin is different, people are equal and have the same rights.

From the morphological point of view, iterations are used to make the lines more dynamic, attract the reader’s attention. For example: “*Gross. Gross. “Que tu es grossier!”* John Cabot” [4].

On the syntactic level, we learnt about the instruments which the author used to attract our attention. When G. Brooks wanted to emphasize a word or a certain phrase, she took it in quotation marks and writes capital letters: “*is* a commitment *Black*”; “It’s *Great* to be white” [3]. Moreover, we distinguished the intonation; it is expressed in the form of various punctuation marks (exclamation mark):

- “Que tu es grossier!”

- “Don’t let It touch me! the blackness! Lord!” [4].

At the end of the verses we have some words written in full capital letters. The author used this technique to draw the attention of the reader precisely to these words, because they have the basic meaning in themselves. She tried to convey to the reader that he must be proud of the color of his skin. For example:

- All of you—
you *COLORED* ones,
you *NEGRO* ones, [3]

G. Brooks used short sentences specifically to make it easier to understand the essence of the artistic work that is, on the background of long sentences, the readers perceive short sentences much easier. Also, they are used to impart dynamism. For example:

- In seas. In windsweep. They were black and loud.
- And not detainable. And not discreet.
- Gross. Gross.
- The earth is a beautiful place [4].

All in all, linguists notice that in the linguistic analysis of an artistic text one should study the linguistic features of an artistic work in an organic way with the idea and artistic designs of the writer. Different methods of research are used in the analysis of the text.

In the practical part, we analyzed two poems by Gwendolin Brooks on the example of Y. Lotman's analysis, which is divided into 4 levels: phonetic, morphological, lexical, and syntactic.

The manner of writing Gwendolin Brooks is characterized by its diversity. She uses various poetic forms, various stylistic figures, etc. Critics call Brooks poetry elegant, but at the same time earthly. She very skillfully combines realism with lyricism in her writings.

After analyzing two works of art by Gwendolin, we can conclude that the strength of her poetry is in creating a special rhythm which helps to understand her poetry much more better. In addition, the author used a variety of literary instruments which make the poems musical.

REFERENCES

1. Bloom H. Bloom's major poets. Gwendolyn Brooks/H.Bloom/ — Chelsea House Publishers, 2003. — 300p.

2. Branches of Linguistics [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://all-about-linguistics.group.shef.ac.uk/branches-of-linguistics/>
3. Brooks G. Primer for Blacks/G. Brooks [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.poetryfoundation.org/poems/51838/primer-for-blacks>.
4. Brooks G. Riot/G. Brooks. - BROADSIDE PRESS 12651 Old Mill Place Detroit, Michigan, February 1970. – 15p.
5. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка/ И. Р. Гальперин. – М., Высшая школа, 1977. – 355с.
6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста/Ю. М. Лотман. – Л.1972. – 272с.

L.Z. Samedova

THE REPRESENTATION OF LEXICAL POLY CULTURAL PECULIARITIES IN GWENDOLYN BROOKS' POETRY

The article deals with the study of polycultural peculiarities in the poetry of Gwendolyn Brooks. The topicality of the research is defined by the fact that polycultural worldview of the literary text has been the major focus of the modern research for the past 20 years and Gwendolyn Brooks' poetry makes an interesting background for the study in this direction.

Gwendolyn Brooks was an American poet, an author and a teacher. She was the first black author, who won the Pulitzer Prize for Poetry in 1950 for her poem «Annie Allen». Besides this fact, Gwendolyn Brooks became the first African American woman inducted into the American Academy of Arts and Letters. She is a famous poet throughout the world because her works display political consciousness, especially those from the 1960's and later, with several of her poems reflecting the civil rights activism of that period.

Having explored the term «polyculturalism» in the article «Concepts of polyculturalism as a phenomenon of postindustrial cultural space» by G.S.Trofimova, it was indicated that polyculturalism is a concept of non-conflict coexistence in one living space of many diverse cultural groups. This theory claims respect for differences, but it does not refuse to seek universality, so the interaction of cultures occurs through coordination, and not subordination.

It is important for our analysis to define such term as «cultural realia», according to G.D. Tomakhin, cultural realities are the names of things and materials of the

definite nation, historical facts, names of the national and folklore persons, some mythological creatures and the titles that are unique to certain culture.

In the research we have analyzed the following poems by Gwendolyn Brooks: «Negro Hero», «Primer For Blacks», «The Blackstone Rangers» and «The Chicago Defender Sends a Man to Little Rock» because they vividly reflect lexical polycultural peculiarities of American and African American nations.

In the poetry of Gwendolyn Brooks are many metaphors that show us some specific features of polyculturalism. For example in «Negro Hero»: *«is my blood bright enough to be spilled»* [1, 14], the author uses this device in order to talk about such a big problem in the USA as racism and to invoke self-consciousness of African American people.

Besides the metaphor, it has been discovered that the anaphora in the «Primer for Blacks»: *«Blackness-/the Black of it,/the rust-red of it,/the milk and cream of it,/the tan and yellow-tan of it,/the deep-brown middle-brown high-brown of it,/the olive» and ochre of it-/Blackness/ marches on.»* [2, 12], is employed by the poet who wants to draw a parallel between different shades of skin of the half-blood African American people and to compare colours of the skin of Arabic (*«olive»*) and Indian (*«ochre»*) nations. In these lines G. Brooks implies not only African American people, but people from all over the world, who have differences but they should be proud of their nation and not dream about «washing» their skin. We have noticed that here Brooks writes the word «Black» with the capital letter (in contrast with *rust-red, milk and cream, yellow-tan* etc.) in order to show the importance for the lyrical persona of her own African-American identity.

It has been concluded that lexical polycultural peculiarities can be also represented with the help of the names of historical figures, for example in the poem: «Negro Hero» [1, 14], we have come across the name of the first African American sailor Dorrie Miller, who won the Navy Cross at Pearl Harbor for his distinguished devotion to duty, showing extraordinary courage and disregard for his own personal safety during the attack. We believe that the image of this Pearl Harbor's hero is the way polyculturalism is reflected in the poetry, representing interconnection between African American and American culture.

Moreover, the author often uses names of famous people in the history of African Americans such as the names of African American founders of The Blackstone Rangers gang in the poem «The Blackstone Rangers»: *«Jeff. Gene. Geronimo. And Bop.»* [3], it was studied that these young people created the gang in Chicago in 1950

in order to protect social rights of all teenagers on the streets of their city from other gangs but soon The Blackstone Rangers have turned into the ordinary bandits. In this way, the author tells us about the historical culture of that time in Chicago.

Having studied this poem, we came across the names of other African American leaders: «*Hardly Belafonte, King,/Black Jesus, Stokely, Malcolm X or Rap./Bungled trophies./Their country is a Nation on no map.*» [3], Gwendolyn Brooks notes that these leaders were «*hardly*» the voices of the Civil Rights and Black Power Movements. For example, Belafonte was a singer and an actor who wholeheartedly used his influence to support Civil Right Movement while Stokely Carmichael and H. Rap Brown as well as their ideological predecessor Malcolm X were focused on «Black Power». In this way, the young Rangers are depicted as being on the periphery of these movements while living in a country within a country. However, the «*nation*» occupied by the Rangers is further removed as «*Their country*» is «*on no map*».

It has been analyzed that a number of Gwendolyn Brooks's poems, particularly those written in the years of the Civil Rights movement, highlight major events in the African American struggle for legal equality, for example the title of the poem «The Chicago Defender Sends a Man to Little Rock» [4, 32], clearly conveys its historical context: A reporter from Chicago's black newspaper, the «*Defender*», travels in the fall of 1957 to Little Rock, Arkansas, during that city's battles over school desegregation. In the actual historical events, the first nine black students ever to be admitted to Central High School were forbidden to enter the school by the governor of Arkansas, who used the state's National Guard to block them from entering. Hostile mobs from the community cursed and spat at the children, and they attacked both black and white journalists covering the incident.

It has been discovered that instead of beginning with descriptions of violence and hatred, the narrator records the everyday lives of ordinary people who look for jobs, have babies, repair their homes, and water their plants: «*In Little Rock the people bear/Babes, and comb and part their hair/And watch the want ads, put repair/ To roof and latch. While wheat toast burns/A woman waters multiferens.*»[4, 32], we suppose that the author tries to present to the audience similarity between African-American and American people.

Other lines indicate the fact that the lyrical persona in the poem sees the injustice but doesn't do anything about it: «*The biggest News I do not dare/Telegraph to the Editor's chair: / «They are like people everywhere.*» [4, 33], in our opinion, in

this way the author tries to express the attitude of the “white” journalists to the problem of segregation in America.

Furthermore, polycultural peculiarities in Gwendolyn Brooks’ poetry are also realized through the names of holidays, for example: «*I forecast /And I believe/ Come Christmas Little Rock will cleave*» [4, 32], we believe that this example represents the fact that African-American and American have the same cultural life.

During the analysis we have found that in the poems of Gwendolyn Brooks there are many references to music, which is typical of African American people, because it is this nation which created jazz, which is popular even today all over the world: «*sing/ Sunday hymns like anything*» [4, 32].

Having analyzed three poems by Gwendolyn Brooks, we can conclude that the author represents polycultural peculiarities of African American and American nations as the two cultures, which interconnect with each other but have some differences in the history and colour of the skin.

In conclusion, it has been discovered that in «Negro Hero» and «Primer For Blacks», «The Blackstone Rangers», the poet uses the following cultural realia, which are the names of historical events, heroes, as well as stylistic devices such as metaphor and anaphora that help to study the problem of self-awareness of the African American nation. For example, in «The Chicago Defender Sends a Man to Little Rock» the author represents polycultural peculiarities by mentioning of a such cultural phenomenon in the 20th century as segregation, using the name of the city in which a famous historical event happened and the name of the religious holiday, and even by making references to music which again emphasize the idea that it is unimportant which race you belong to, we are all individuals but at the same time we have some similarities, that’s why we should respect each nation and culture that exists in our world.

REFERENCES:

1. Brooks G. A Street In Bronzeville: a library of America e-book classic / G.Brooks. – New York: Inc, 1945. – 30 p.
2. Brooks G. Primer For Blacks.: poetry / G.Brooks. – Chicago: Brooks Press, 1981. – 15 p.
3. Brooks G. The Blackstone Rangers : Blacks [Электронный ресурс] / G.Brook // Chicago: Third World Press, 1987. Режим доступа: <https://www.poetryfoundation.org>.

4. Brooks G. The Bean Eaters. : collection of poetry / Gwendolyn Brooks. - New York: Harper & Brothers, 1960. – 34 p.

V. V. Samoilenko

THE LINGUO-STYLISTIC PROBLEMS OF TRANSLATION OF THE NOVEL «THE HUSBAND'S SECRET»

The article reveals the stylistic problems of translation of the novel «The Husband's Secret» by L. Moriarty. The aim of the investigation is to define the linguo-stylistic difficulties in translation of the original text into the Ukrainian language.

The requirements of equivalence in the translation of emotive prose differ considerably from other styles where form does not fulfill any expressive and aesthetic function and merely serves to convey the content of the utterance. The main task of the translator is to create the text as close as possible to the original in terms of semantics, structure and potential impact on the user of this translation. The main problem lies in the fact that language *analogues* cannot always be found between the English and Ukrainian languages. As a result, the translator should apply translation transformations, which are considered "on the one hand, as a rephrase of the original text by means of another language, and on the other – as an adaptation of the text of the translation to the conditions of perception of the message by the recipient of the translation" [1].

«The Husband's Secret» has been defined as the detective novel. It is an epic writing that has a complicated plot and involves lots of important social issues. The novel consists of a few storylines which are related to the fates of the main characters. The epigraph to the novel – «To err is human; to forgive divine» («Помилятися властиво людям; прощати – богам») – reflects the main moods of the book throughout the story.

The main *stylistic* peculiarities of the novel “The Husband's Secret” that cause most of the *difficulties* in the process of *translation* are stylistic figures. The novel starts with the mythological allusion which is to be translated conveying the adherent-strategy. The proper names (Pandora, Epimetheus, Zeus) are transliterated while the order of words is transferred without transformation. Also, we face the idiom from the Greek mythology which is translated by complete equivalent: Pandora's box

– Пандорина скриня (джерело всіляких лих). The precise translation of the mythological allusion is vital due to its connections with the main idea of the plot and characters. Apart from mythological, the novel also contains a double allusion. The time interval in the novel is presented one week before Easter. Among Christians it is one of the most important religious holidays throughout the year, which symbolizes the general revival and renewal of the world. Each day of the Easter week is marked by a series of events from the life of the heroes, who intermingle with the Christian traditions and signs. For example, on Easter Thursday a parade of Easter hats took place on a school stadium. On Good Friday, the day of mourning for the passion and death of Christ, Rachel ran over a small Polly Fitzpatrick. On Easter Saturday, each of the heroes is in a difficult moral state. On Easter Sunday, the heroes find rest, they manage to overcome all the difficulties they encounter.

The translator should be on alert translating the other number of picturesque phraseological expressions which are widely spread in the text: “raw beauty – невідробна краса», «much of a muchness – одного пір`я птах», «to be out of the earshot – відійти далеченько». In the novel there also exists an example of phraseologisms and idioms which do not have traditionally established literary variant in the Ukrainian: “wolf-whistle” – присвиснути услід».

While translating a word, word combination or a grammatical phenomenon, it is necessary to settle the problem what feelings and emotions are connected with the meaning or sense of the language units. Even the lack of emotional colour is stylistically of great importance, because it is an indication of the fact that the given word or grammatical phenomenon is emotionally neutral and this neutral emotional colour must be preserved in translation [3].

Analyzing the novel, the most spread stylistic devices are comparisons («...he hadn't sounded like a British sergeant major» – «він не лихословив, як старший сержант британської армії») and similes («each word sounded like a block of concrete» – «кожне слово звучало як бетонний блок»). While translating both stylistic devices into Ukrainian, prepositions like and as are translated into «як». Also, the construction «as if» is widely spread in the text – «...as if he held the answer» that is converted as – «...нібито в них була відповідь». We face a great variety of asyndetons (“It was true, perhaps, that ever since that morning last year she'd been aware of an underlying sense of fragility, a new understanding that a life of coriander and laundry could be stolen in an instant, that your ordinarieness could vanish and suddenly you are a woman on you your knees...”)). The function of asyndeton is usually to

accelerate a passage and emphasize the significance of the relation between these clauses. But such long sentences are out of character for the Ukrainian language. As a result, the sentence can be divided into several sentences: «Можливо і справді саме з того минулорічного ранку її не полишає приховане відчуття вразливості. Чітке усвідомлення того, що світ кореандру...»

To emphasize the ideas, the author uses repetition – «Fifty thousand cardboard boxes had rolled off... Fifty thousand perfectly purple...» The translator has to preserve the rhythm and order so the given anaphora is translated without any changes. The same is about chiasmus – “If Will could fall in love with Felicity, if Felicity could fall in love with Will...” – “Може Уїлл закохався у Фелісіті, може Фелісіті закохалася в Уїлла”.

There are some specific problems of translating the epithets. They do not always coincide with their combinability in the Ukrainian or Russian languages on account of differences in their semantic structure [2]. Taking into consideration all the above, the expression «wounded face» is a metaphorical one and cannot be translated in its direct meaning. The translator chooses the appropriate variant to preserve emotional characteristic – «ображене обличчя». The word «wound» combines with a number of nouns, while in Ukrainian different adjectives are used in combinations of this kind.

Complete lexical correspondences may be observed in proper names and geographical denominations: Cecilia – Сесилія, Esther – Естер, John-Paul – Джон-Пол, Isabel – Ізабель, Polly – Поллі, Khrushchev – Хрущев, Vermont – Вермонт, Afghanistan – Афганістан. The proper names are transliterated into Ukrainian. Lexical units which do not have correspondences in Ukrainian are phrasal verbs. They can be highly idiomatic, their meanings are unpredictable from the sum of their constituents' meanings (lay down (to build), let on (to tell a secret)). In such cases, where the context or professional experience fail to reveal the sense of a phrasal verb, a good explanatory or bilingual dictionary can be of great help to the translator. Proper translation of English phrasal verbs to a high degree depends on the context in which they are used, which suggests the appropriate interpretation of the described action.

To sum up, style plays an important role in translation and may cause many problems. The translator should possess great knowledge not only about linguistic and stylistic features, which are typical of every style of English but also the specific features of corresponding styles in Ukrainian. For a *literary translator*, understanding the style of the source text and being able to recreate similar *stylistic* effects in the

target text are essential. Also, the translator faces the problem of rendering the stylistic figures. The crucial strategy is to make a similar impact upon the reader of the target text as did a source text on its receptor. But the main problem lies in the fact that English and Ukrainian language *systems* do not always coincide.

REFERENCES:

1. Семёнов А. Л. Основные положения общей теории перевода. / А. Л. Семёнов. – М.: Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 2005. – 99 с.
2. Ganshina M.A. English Grammar. – Moscow, 1994, p. 369
3. Stylistic problems of translation [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/323185401_Stylistic_problems_of_translation [accessed Mar 28 2018].

I. A. Shatokhina, O. L. Kriachunenko

TESTING AS A METHOD OF EVALUATING COMMUNICATIVE COMPETENCIES

The most important component of the pedagogical system and the constituent part of the educational process is the control of the students' educational activity, designed to determine the success of each student's education, analysis of the results and correction of the subsequent learning process. A tool for improving the quality of education along with reforming the content of education is the improvement of the assessment system, modernization of diagnostics of the student learning.

Recently, instead of the traditional notion of «control», in addition to the already mentioned notion of "diagnosis", the term "monitoring" has become increasingly common. When designing the educational process, a teacher faces the problem of choosing methods and forms of control of students' learning achievements, criteria for assimilating the studied material, developing control procedures.

The modern technique offers a test as a tool for measuring the level of knowledge, through which you can not only identify the quality of learning, but also optimally manage the learning process.

One of the innovative forms of the computerized education system is testing. This form, extremely popular abroad, has been actively implemented in Ukraine in recent decades.

This system was identified as one of the best in Europe. This practice is increasingly being introduced by other higher education institutions. Therefore, in the

training of teachers, the use of testing as a method of control and assessment of knowledge is relevant.

In today's scientific pedagogical space, searches for optimal mechanisms for evaluating the results of competence-oriented learning are being carried out, going on discussions about the feasibility of using one or another method, tools for measuring the quality of the students formed in the process of teaching subject and key competencies (L. Vashchenko, N. Yefremova, Yu. Zhuk , I. Zimnya, O. Lokshina, T. Luki-na, O. Lyashenko, O. Savchenko, A. Khutorsky and others).

In the process of evaluation, not only the subject learning achievements of students are diagnosed, but also the formation of their key competencies, in particular, communicative, which is both a tool for acquisition and operation of educational information. It also reflects the levels of knowledge in the theory, the identification of the students' possibility of their use in the process of educational communication.

Assessment of the levels of students' communicative competence [1, 154] development is based on such theoretical and practical principles:

1. Communicative competence of students is formed during the entire study and in the process of studying all school subjects, its content is varied according to the age stages of the development of students and the specifics of each school subject.

2. The content and specificity of each educational subject determines the peculiarities of forming students in the learning process of the subject-specific segments of communicative competence.

3. Communicative knowledge and skills as the basis of the cognitive component of communicative competence are methods of activity that provide quality perception, processing and reproduction of information.

Competence can be represented as a complex of competencies, observable manifestations of successful communicative activity.

One of the effective ways of assessing English language learners' skills and abilities should be the use of test technology. It is the exact form of conducting current and thematic control that enables a teacher to check students' knowledge quickly and objectively, adjust them with further elaboration of the weakly learned subject. Awareness of students of being definitely assessed during the lesson, will encourage them to work independently.

By definition of V.S. Avanesov, pedagogical test is defined as a system of tasks of a specific form, content, located in the increasing complexity [4, c. 19],

which makes it possible to qualitatively measure the level of training of the subjects and assess the structure of their knowledge.

Thus, it is possible to formulate the definition of the concept of "linguodidactic test" as prepared in accordance with certain requirements a set of tasks that have undergone a preliminary test in order to determine qualitative indicators and allow to identify the degree of linguistic and speech (communicative) competence.

Linguodidactic tests must be valid, suitable for determining the level of possession of certain language skills and abilities; reliable, functionally stable measuring instruments. The required quality of the test is practicality, and the availability of the content of test tasks, the ease of organizing and evaluating responses. The last feature of a high-quality test is its efficiency, which involves minimal time, effort and money to prepare the test.

The purpose of the test is to obtain information. Depending on the information you need to know, the tests are divided into the main types: tests of general command of a foreign language, tests of distribution by level of training, diagnostic tests, tests of educational achievements.

Tests of academic achievements determine the success of mastering a material for a certain period of time or for a course of study by student. They can be current, thematic.

The placement test, which is used to further distribute students to the level of English language training, measures the overall level of language skills.

Progress test is to determine the level of student achievement in mastering foreign language speech activity at a certain level of training .

English general test - TOEFL (Test of English as a Foreign Language), is a standardized test to measure the English language ability of non-native speakers wishing to enroll in English-speaking universities, conducted by international training centers according to the established schedule.

Testing technologies allow the use different types of tasks from all the courses, which enables analysis of the level of development of each assessed components of competence, as well as the level of development of communicative competence in general, regardless of the level of mastering a certain topic.

Testing technologies can be used both to assess the level of students' competency formation (as of the time of testing) and in the process of forming them (educational testing).

REFERENCES:

1. Тестові технології оцінювання компетентностей учнів : посібник / за ред. Ляшенка О. І., Жука Ю. О. – К. : Педагогічна думка, 2015. – 181 с.
2. Голуб Г. Б. Оценка уровня сформированности ключевых профессиональных компетентностей выпускников УНП : подходы и процедуры / Г. Б. Голуб, Е. Я. Коган, И. С. Шишман // Вопросы образования. – № 2. – 2008. – 312 с. – С. 161 – 185.
3. Лукіна Т. О. Технології діагностики та оцінювання навчальних досягнень : [навчально-методичні матеріали] / Т. О. Лукіна. – К. , 2007. – 62 с.
4. Аванесов В. С. Определение исходных понятий теории педагогических измерений / В. С. Аванесов // Педагогические измерения. – 2005. – № 2. – С. 17-20.
5. Бігич О.Б. Теорія і практика формування методичної компетенції вчителя іноземної мови початкової школи. Навчальний посібник / О.Б. Бігич. – К.: Ленвіт, 2006. – 200 с.

O. Shokalo

PROBLEMS IN TEACHING LISTENING IN ESL CLASSROOM

For quite a long period of time, listening was absent from curriculum time and was regarded as a passive secondary skill, which main purpose was limited to enabling students to extract meaning from the audio text. Given the fact that listening was tested, rather than taught, students' frustration was constantly growing due to the lack of any listening comprehension strategies. Teaching methods put an emphasis on productive skills, and the relationship between receptive (listening, reading) and productive skills (speaking, writing) was poorly understood.

However, in the past decades, leading approaches to language teaching methodology were undergone some drastic changes. On the ground of powerful impact of globalization and socialization, the importance of teaching listening to ESL-students was given recognition by linguists. The listening started being treated as means of understanding spoken discourse for communicative purposes. The most prolific scholars, who were dealing with investigating peculiarities and nature of the above-mentioned receptive skills, included G. Buck, T. Lynch, P. Ur, J.J. Wilson. Their words are of great interest to us since the powerful theories were developed, which

brought a light to the true essence of listening comprehension and the role it plays in second language acquisition.

The aim of this article is to give further thought to the significance of listening, as well as explore some key factors affecting listening comprehension and provide some techniques and activities that could be effectively used during the listening lesson.

Several authors have attempted to define listening, so currently, several accepted definitions exist. According to the S. Nikolayeva's views, "listening is the understanding of the heard speech" [1, 117]. TKT Cambridge manual textbook interprets listening as "a receptive skill, as it involves responding to language, rather than producing it" [7, 30]. What it more, listening involves understanding the meaningful sounds of language by making use of context, our personal experience, linguacultural awareness and prior knowledge of the topic. Besides, it should be mentioned that some foreign methodology manuals present terms "listening" and "listening comprehension" as synonyms.

The quality of language comprehension may depend on a number of different factors and types of knowledge involved, which comprise linguistic knowledge and non-linguistic knowledge. G. Buck claims that "linguistic knowledge is of different types, but among the most important are phonology, lexis, syntax, semantics and discourse structure. The non-linguistic knowledge used in comprehension is knowledge about topic, about context, and general knowledge about the world and how it works" [2, 2].

Let us elaborate on major factors which are of particular relevance to listening performance. While dealing with peculiarities of perceptive skills, it is necessary to point out that "listening involves understanding of spoken language, which is different from written language" [5, 30]. Thus, in order for our students to understand the nature of listening process, some basic characteristics of spoken English have to be examined. First of all, the most striking difference between written and spoken discourse worth mentioning is that spoken language is usually improvised, not written in advance to be read aloud later, and is organized in a different way from written prose. Moreover, spoken English often involves redundancy, hesitation, ellipsis, repetition, and various fillers. *Redundancy* is the degree to which a message contains more information than is needed for it to be understood" [6, 490]. *Ellipsis* is the omission of the elements which could be recovered from the linguistic context. *Contraction* is the reduction of a linguistic form, combined with another form, and may be found on

conversations, news, and never in written academic prose. *Hesitation* (also known as *pausing*) is a feature of natural conversation that consists in gaps or pauses appearing during the utterance production. The hesitation phenomena may be of two kinds: silent pauses and filled pauses (er, um, well, yes, but). Second of all, it is important to remember that “the speech is typically presented in informal, colloquial style” [7, 101], which implies that the students need to be aware of the notion of slang, collocations, phrasal verbs and idioms that any informal discourse usually abounds with. This way, experience of informal spoken English, together with an appreciation of other spoken factors – the tone of the voice, the intonation of the speakers, rhythm and background noise – will help students to tease meaning out of such speech phenomena” [4, 99]. Knowledge of basic features of natural spoken language facilitates students’ perception and improves their ability to decode speech signals in the conversation.

While considering the non-linguistic knowledge affecting listening comprehension, it would be appropriate to touch upon the importance of sociolinguistic awareness of ESL students. Needless to say, spoken language is reliant on the context, personal, assuming shared background knowledge, which means listening may be carried out in a wide range of places, such as schools, colleges, shops, workplaces, and in each of them, the learner can expect to encounter all kinds of discourse, each having their unique pattern and style, knowledge of which actually enhances listening comprehension [3, 77]. Due to the fact that English is the international language spoken by people from different sociocultural backgrounds all over the world, it is of paramount importance to familiarize the students with some sociocultural rules, appropriate for specific social class in specific situations. For example, during the educational process, the teacher must raise the learners’ awareness of appropriate type of grammar, choice of words, greetings to be used during the university lectures, and highlight the difference between formal and informal contexts, such as conversation with a supervisor at the workplace and the one with a close friend.

All things considered, listening is a complex process that requires careful examination and attention from both learners and teachers. In order to become successful listeners, the students need to be able to adapt to the various roles that they play and apply linguistic and non-linguistic knowledge to decode the speech act and facilitate the processing of the text in different contexts. Due to the fact that teachers have no power to manipulate each individual’s mental processes, their main task is to pro-

vide their students with the necessary conditions and materials that would improve students' listening comprehension and result in better performance.

REFERENCES:

1. Ніколаєва, Світлана. Методика навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах. Київ. Ленвіт, 2002. – 320 с.
2. Buck, Gary. Assessing Listening. Cambridge: CUP, 2000. – 274 p.
3. Goh, Christine. Second language listening comprehension: Process and pedagogy. Teaching English as a second or foreign language. Boston: National Geographic Learning, 2014. – P.72-90.
4. Harmer, Jeremy. How to teach English. Harlow: Pearson Education Limited, 1998. – P. 97-110.
5. Pulverness, Spratt, Williams M. Teaching Knowledge Test (TKT). Handbook for teachers. Cambridge: University of Cambridge ESOL Examinations, 2003. – P. 30-33.
6. Richards, Schmidt R. Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics. Edinburgh Gate: Pearson Education Limited, 2010. – 657 p.
7. Ur, P. A course in English language teaching. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – P. 101-111.
8. White, Goodith. Listening. Oxford: OUP, 1998. – 143 p.

V. O. Snigur

THE FEATURES OF JEANNETTE WALLS'S INDIVIDUAL STYLE (IN THE WRITER'S MEMOIR "THE GLASS CASTLE")

"The Glass Castle" is Jeannette Walls's memoir of growing up in extreme poverty, and sometimes even extreme neglect, with parents who clearly loved her and her siblings, but did not know how to provide with the family.

J. Walls' style is pretty consistent, since this book is a memoir. The author tells her story with biting and bitter humor, but there is also such tenderness and hope in her voice. She combines the emotional struggle of her early and middle childhood with the socioeconomic turmoil that surrounds her to paint a pretty grim picture of what her life was like. One thing she surely accomplishes in this book is making the reader feel for her and her family's situation. With a drunken and irresponsible father, who eventually dies, a mother who seems to never side with Jeannette on any-

thing, and a grandmother who virtually hates her, along with the experience of nearly being raped, Walls' definitely accomplishes bringing an element of pity and sometimes anger to any reader. Throughout the book, she is always very vivid in her descriptions of events and places, often using several descriptive adjectives in one sentence, just to give the reader that "feel" she wants. She is heavy on themes like drinking and abuse and parental immaturity, but also on a common sense and thinking for oneself.

Every writer has his or her own ways of the "message passing" to a reader. In "The Glass Castle" J. Walls uses various techniques due to which we can distinguish how far her writing style is different from others. The writer uses **imagery** and **detail**. From the beginning of the memoir, readers are pulled into the story. The author writes in such details and uses so much imagery that the reader can visualize her experience: "Water surged into my nose and mouth and down my throat. My lungs burned. My eyes were open, the sulfur stinging them, but the water was dark and my hair was wrapped around my face and I couldn't see anything" [3, 66].

Most of sentences in the novel are long and complex. Each sentence conveys the education of the writer and again, shows the attention to detail. The last thought on J. Walls' writing includes the absence of indentation at the beginning of each scene. Each scene or chapter starts off with a bolded, entirely capitalized phrase. This aspect seems to be a unique one. Moreover, this memoir contains only four chapters and they are of different length. In every chapter, there are various "scenes" that are broken up by spaces in the print. For example, in page eleven, there remains a huge blank spot between the words "nothing" and "every." This is because "every" begins a new part of the scene. This style of writing is a unique one.

When the writer wants to capture the reader's attention, she sometimes introduces a brief exchange of the dialogue in short, pithy sentences, using a harsh or foul language that reminds the reader that Walls' life was not a perfect fairy tale. For instance, she describes an exchange between Walls' father and her grandmother using phrases like: "You flea-bitten drunk!", "You goddamned flint-faced hag!" and "You no-good two-bit pud-sucking bastard!" [3, 12]. This wakes the readers up and alerts them to face the reality of the author's life.

This same technique can also be used to make the reader sympathize with Walls. For example, she and her sister have a conversation in which they discuss their father's promise to stop drinking.

"I wonder what life will be like now," I said to Lori.

"The same," she said. "he tried stopping before, but it never lasted."

"This time it will."

"How do you know?"

"It's his present to me." [3, 66].

With the use of figurative language, she helps readers grasp each chapter of her memoir. A skilled storyteller and writer, Walls draws her audience into the text with a frank narrative voice and the language infused with a range of stylistic devices.

Part of what makes "The Glass Castle" stand out among memoirs is Walls' use of **simile**. The following similes in the story make Walls' characters come alive: "We were sort of like the cactus. We ate irregularly, and when we did, we'd gorge ourselves" [3, 13]. "She had light brown hair that turned blond in the summer, and she never wore any makeup except deep red lipstick. She looked just like a movie star". "When Lori came out, she was mute and bald as an egg for the first three years of her life" [3, 16]. "She put a bowl on my head, cut off all the hair beneath it, and told me I looked like a flapper" [3, 58].

The author gives human qualities to inanimate objects through **personification**. Fire is an object frequently personified in "The Glass Castle". The first time when fire is used in this way is at the very beginning of the story when three-year-old Jeannette is cooking hot dogs and her dress catches fire. "...the flames leaped up..." [3, 5] she recalls. Later, Walls describes fire as "testing" her, "trying to escape" a garbage can and actually "...being out to get me". The personification of fire is carried through the whole text to the very its line, where the candle flames on the window sill are described as "...dancing along the border between turbulence and order" [3, 181].

Hyperbole is a form of figurative language in which exaggeration humorously gets a point across. Jeannette's parents were both prone to hyperbole, and, as a result, their exaggerations are prominent in the memoir. One example takes place in the beginning of the story, when Rex is telling his children a bedtime story about his own brave deeds. He assures his children that "... anyone who so much as laid a finger on any of Rex Walls' children was going to get their butts kicked so hard that you could read Dad's shoe size on their ass cheeks" [3, 15].

Situational and verbal **irony** is very commonly used throughout the book:

"Without taking the cigarette out of her mouth, she gave us each a quick stiff hug. Her cheek was tacky with sweat. "Pleased to meet you, Grandma," I said. " Don't call me Grandma," she snapped" [3, 130- 131].

Also, J. Walls used **symbolism** in her story. One of the biggest symbols throughout the book so far is the Glass Castle. The Glass Castle symbolizes something that the Wall's family sees as perfect. It is something that they all look forward to happening someday and that symbolizes an idea of having the perfect life, which they do not have.

The title itself ("The Glass Castle") is an **extended metaphor** of empty promises and false hopes inspired by Jeannette's father, Rex.

She uses techniques like **parallel constructions** to draw attention to real imaginable circumstances that she faced growing up: "Other kids wanted to fight us because we had red hair, because dad was a drunk, because we wore rags and didn't take baths, because we lived in a falling down house..." [3, 103]. In addition, J. Walls uses **rhetorical questions** to illustrate her confusion with her parents to the reader: "All those years in Welch with no food, no coal, no plumbing and Mom had been sitting on land worth a million dollars?" [3, 172].

Another literary device, which J. Walls uses in her memoir is **allusion**. They are used in order to provide references that assist the reader in understanding aspects of the characters and locations in the memoir. For example, an allusion on "The Old Lady Who Swallowed a Fly": "She refused to kill the flies that always filled the house...'kill the flies and you starve the cats', she said" [3, 39] or on "Hercules": "If that was true, I'd be Hercules by now," Lori said" [3, 112].

Throughout Jeannette Walls' memoir, her life goes from wondrous to depressing to boring to adventurous and more. Her **tone** used in The Glass Castle went gradually from accepting and ambivalent to skeptical, aware, and utterly drained. Jeannette as a child was accepting of her parents' abnormal ways because she looked up to them. By the time that the Wallses had settled into Welch, Jeannette was fully aware that her parents were fairly irresponsible people.

REFERENCES:

1. Francine Prose, "The Glass Castle: Outrageous Misfortune", The New York Times Book Review, March 13, 2005.
2. Galperin I.R., "Stylistics", М.: Высшая школа, 1977. — 334 с.
3. Jeannette Walls, "The glass castle: a memoir", New York : Scribner, 2005.
4. MSNBC (2007-07-26). "Jeannette Walls leaving msnbc.com". MSNBC.COM. Retrieved 2007-08-12.

EXPRESSIVE STYLISTIC DEVICES OF CREATING A HUMOROUS EFFECT IN THE ENGLISH AND AMERICAN ANECDOTES

An anecdote is a brief, revealing account of an individual person or an incident [3, 42]. Anecdote has characteristics of the compressed text: informativeness, coherence, integrity, completeness, communicative and informative clarity. Almost all anecdotes are based on expressive stylistic means, which consist of the phonographic, lexico-semantic, syntactic and text-discursive devices. Each of them carries a certain functional meaning and plays a significant role in the actualization of a comic effect.

In English and American anecdotes there are words of high and low stylistic tone. In the following example bookish words are used: verb – *to endeavour* (try), adjective – *intoxicated* (drunk), noun – *individual* (person). They give an ironic tone to the narrative, in which a policeman tries to pull a drunken man out of the gutter.

“Who is he?” said a passer-by to a policeman, who was endeavouring to raise an intoxicated individual who had fallen into the gutter.

“Can’t say, sir,” replied the policeman, “he can’t give an account of himself”.

“Of course, not,” said the other, “how can you expect an account from a man who has lost his balance” [4, 56].

One of the features of the humorous text is the use of metaphors. In this anecdote a simple metaphor is used, expressed by the verb to murder (to kill; in this case, to ruin with poor performance).

“Excuse me,” said the detective as he presented himself at the door of the music academy, “but I hope you’ll give me what information you have, and not make any fuss”.

“What do you mean?” was the indignant inquiry.

“Why, you see, we got a tip from the house next door that somebody was murdering Wagner, and the chief sent me down here to work on the case” [4, 58].

In English and American anecdotes metonymy is used to create a comic effect. The character or situation can also be metonymic, as in the example of two ladies, one of whom, due to old age, forgot the name of her friend; however, she also does not remember it: here we are faced with the hyperbolization of sclerosis, used in the phrase: *“How soon do you need to know?”*:

⁴² ©Тельна В.Е., 2018.

Two elderly ladies had been friends for many decades. Over the years they had shared all kinds of activities and adventures. Lately, their activities had been limited to meeting a few times a week to play cards. One day they were playing cards when one looked at the other and said, “Now don’t get mad at me.....I know we’ve been friends for a long time, but I just can’t remember your name. I’ve thought and thought, but I can’t recall it. Please tell me what your name is”. Her friend glared at her. For at least three minutes she just looked at her. Finally she said, “How soon do you need to know?” [4, 11].

A commonly used device in English and American anecdotes is hyperbole. In the following anecdote, hyperbole is used to show a critical evaluation. With the help of this text, the British could humorously show their attitude to the policy of former Prime Minister Margaret Thatcher, who got in hell and even there managed to close the furnace – so the Devil had to beg God to take her to heaven. Margaret Thatcher is a danger to the devil in hell – this is a clear hyperbole. Thus, this anecdote condemns the excessive persistence in the implementation of the plan.

Margaret Thatcher died, and a few days later the Devil dragged her by the hair to the pearly gates. God asked him, “What do you think you’re doing? I don’t want her”. “Oh come on, do me a favour,” replied the Devil, “I’ve only had her three days and she’s already closed down four furnaces!” [4, 34].

One more means is litotes, which is often linked with such a notion as an underestimation. This phenomenon permeates primarily in the vocabulary, as well as in the syntax and even in the intonation of statements. Understatement often corresponds to the famous English humor. English humor is always present in context, and English context suggests understatement, which often becomes the basis in the samples of English irony, sarcasm, genuine humor. Sometimes to catch the meaning of English anecdotes is almost impossible.

Two men in a club are reading their newspapers when one says: “It says here there’s a fellow in Devon who plays his cello to the seals”. “Oh really”, says the other. “Yes”, says the first, “Of course, they don’t take a blind bit of notice” [4, 38].

Here people ridicule a stupid idea of a cellist, who decided to play the seals, but they do not directly say that it is ridiculous, but with the help of understatement scoff a little at the hero of the newspaper article.

Stylistic device of comparison is not rare in English and American anecdotes. In the anecdote below, the comparison has a negative connotation:

“You hammer nails like lightning”. “I’m fast, you mean”. “No, you never strike twice in the same place” [4, 88].

Irony is an important means in anecdotes. It is often used to expose: rational behavior, stereotype, common values. Violations of generally accepted values can be divided into two classes: mockery of utilitarian and moral norms, on the one hand, and mockery of rational behavior, on the other hand. Mockery of rational behavior is expressed with the help of absurd:

Two Englishmen are travelling in the same compartment. One is peeling bananas, salting them and throws them away from the window. “Excuse me, sir, why are doing it?” “I don’t like salted bananas” [4, 56].

Anecdote as a genre of humorous communication is based on absurdity. Absurdity is a sign of a special situation, where something contradicts common sense, the whole life experience, logic, but is allowed as possible or takes place in reality. An example of semantic absurdity:

A little boy runs down into the lounge and shouts: “Daddy, daddy, can I have another glass of water?” His father replies, “What’s wrong with you, son, that’s your eleventh glass of water in a row”. “I know, my bloody bedroom’s on fire” [4, 97].

Putting out a fire by pouring water with glasses is possible, but pointless, and it makes you smile. Small and large absurd can be contrasted: in one case violated the usual patterns of behavior or view of reality, but as a whole we understand that this could happen in reality, in the other case we are faced with the absurdity that is fundamentally unacceptable in reality.

First Student: “Great Scott? I’ve forgotten who wrote ‘Ivanhoe’!”

Second Student: “I’ll tell you if you tell me who the Dickens wrote ‘The Tale of Two Cities’!” [4, 34].

In this anecdote there is a pun, which is so abundant in English anecdotes. Here comes the play on words – proper names (of famous writers W. Scott and Charles Dickens) and colloquial expressions formed from them.

In English anecdotes homonymy is actively used in creating a laughable effect. Modern English is characterized by a very developed homonymy, and in the course of the historical development of the English vocabulary, the number of homonyms in it has not decreased, but, on the contrary, is increasing.

“Waiter!” “Yes, sir”. “What’s this?” “It’s bean soup, sir”. “No matter what it’s been. What is it now?” [4, 22]. In this example, the homophones belonging to dif-

ferent parts of speech are used: the adjective *bean* and the third form of the been of the irregular verb *to be*.

To sum up, anecdote is a compressed text, which is based on expressive stylistic means such as words of high and low stylistic tone, metaphors, metonymy, hyperbole, litotes, comparison, irony, absurdity, pun, homonymy and others. The main function of all devices is to create comic and humorous effect.

REFERENCES:

1. Лингвокультурологический анализ английского и американского анекдота. <http://studbooks.net>
2. Самохіна В. О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії та США: монографія. – Вид. 2-е, перер. і доп. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012.
3. Cuddon, J. A. *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Third Ed. London: Penguin Books, 1992.*
4. Hill L.A. *Advanced Anecdotes in American English.* London: Oxford University Press, 1981.

T.Tenenyka

SOME EFFECTIVE WAYS OF TEACHING VOCABULARY IN SENIOR SECONDARY SCHOOL

Vocabulary is one of the most important components of any language course. It plays a significant role in learning foreign languages because without sufficient vocabulary students cannot understand others or express their own ideas. I. S. P. Nation states that readers need to know at least 97% of the vocabulary in a text in order to understand it adequately. Without knowledge of the key vocabulary in a text, a learner may have serious trouble understanding the message, that is, word knowledge is crucial to reading comprehension and determines how well students will be able to comprehend texts they read. Therefore a large amount of vocabulary knowledge is essential to language comprehension [4, 20]. Works by S. Nikolayeva [1], Eu. Maslyko [2], J. Newton [5], I. S. P. Nation [4] and others give comprehensive coverage of research in the field of teaching vocabulary to EFL students.

The purpose of this article is to consider some aspects of teaching vocabulary in senior secondary school, in particular the two stages of assimilation of new lexical

units dwelling upon the most effective techniques and exercises designed to present new vocabulary, to encourage learners to assimilate and review it in order to produce it in speech.

It is necessary to develop the following types of lexical skills: reproductive (the skills of correct use of the vocabulary of the active minimum in speaking and writing according to the situation of communication and the purpose of communication); receptive (the skills of recognition and understanding of vocabulary in reading and listening); skills of a reasonable guess about the values of vocabulary, relating to the potential vocabulary in reading and listening; the skills of using different types of dictionaries (bilingual, monolingual, phraseological, thematic).

There are two stages of assimilation of new lexical units – the stage of presenting new vocabulary and the stage of automatizing students' activities with it. The two methods of presenting vocabulary are direct method (monolingual) and translation. The former means using visual and verbal techniques. Visual techniques express the meaning of unfamiliar words with the help of such visual aids as *objects, pictures, photos, gestures and movements*. They can be used in senior secondary school due to the fact that many students are visualizers. Verbal techniques convey the meaning of new words by means of *definition, matching, word-building, synonyms, antonyms, dictionaries, etc.* However, a teacher should be very cautious about presenting a context to the new language items because the context may be unclear to students. That is why exemplary sentences should be clear and there should be few of them. Moreover, the use of synonyms and antonyms is quite common use, particularly among low level students. This technique enables students to broaden vocabulary store. Also, it helps to build up in their mind the idea that language consists of choice, that words do not mean the same in different contexts. S. Nikolayeva states that while teaching vocabulary in senior secondary school, it is preferable to use verbal techniques [1, 96]. Concerning such a technique as *translation*, EFL teachers should remember that in spite of the well-known belief that it is a traditional and outdated way of presenting vocabulary and it should not be overused, this technique has some advantages over the rest while highlighting similarities and differences between the foreign and native languages. It is sometimes advisable to use more than one technique while presenting new vocabulary items to senior secondary school students, for example *guessing from context* and *matching the new words to their translation, definitions or synonyms*; *decoding abbreviations* using the target language and *dictionaries*. As for *guessing from context*, I.S.P. Nation claims that learning through this way of presenting vocabulary

is the most important of all sources of vocabulary learning, as a learner must have a large vocabulary to be able to guess the meaning of unknown words from surrounding context clues successfully [3, 142].

The second stage of vocabulary assimilation is designed to automatize learners' activities with the new words of functional vocabulary, which they can use in oral and written speech. This stage is important as it gives an opportunity to check learners' understanding of the words. Methodologists differentiate between the process of automatizing new words at word-form, free word-combination and phrase level as well as speech segment level when students try to connect two or more sentences, syntactically structured and communicatively independent. At this stage students are engaged in doing a number of exercises. Among them are imitation, substitution, completion and transformation exercises, answers to different types of questions, independent use of lexical units in a sentence and uniting speech patterns into a speech segment – a dialogue or a monologue [2, 17-28]. In senior secondary school, along with the acquisition of real vocabulary, students' potential vocabulary becomes more extensive, which enhances the role of exercises with compound words, derivatives and international words. At the same time, the role of students' independent work with new vocabulary items becomes more important [1, 105].

J. Newton believes that learners should not be afraid of encountering unfamiliar vocabulary and the task of EFL teachers is to assist students in assimilating new vocabulary items during task-based interaction. Options for dealing with vocabulary can be considered within a three-stage task framework which includes pre-emptive, in-task and post-task stages with their specific techniques such as *cooperative dictionary search*, *interactive glossary*, *negotiation and vocabulary logs* [5, 31].

Pre-task options include *predicting* (students work in groups and they should write a list of words related to the task title or topic); *cooperative dictionary search* (learners are given responsibility for looking up specific words in their dictionaries in order to tell others about their words and fill in a simple word chart as they listen); *words and definitions* (students match a list of words with a list of mixed definitions) [5, 31-32]. **In-task options** include such techniques as *glossary*, which allows students to attend independently to words which cause some difficulty; *interactive glossary* (when learners are given definitions of new vocabulary items on strips of paper with the word on one side and the definition on the other; the definitions are divided among the students and laid face down beside them; when a learner requests help with a new word during a task, he/she asks if anyone in the group knows the

word, if not, he/she tries to guess it from context and after that he/she asks another student to read the definition); *negotiation* (a more challenging option encouraging learners to negotiate the meaning of new items among themselves, using each other as a resource rather than relying on external assistance) [5, 32-33]. The **post-task stage** includes *vocabulary logs*, a technique which helps to build a record of the new words encountered in communication and set up a procedure to review them, for instance students can use the new words in making up sentences or creating an imaginary story [5, 36].

In conclusion, it is extremely important for the teacher to find a way to motivate students to learn new vocabulary as well as to point out and present the benefits of different teaching methods and testing methods. The importance of making it clear to the students how different teaching methods work and what the various ways in which words are learnt cannot be stressed enough. Communication tasks can be a great way for vocabulary expansion as they give learners the opportunity to meet and explore new vocabulary. Assimilating new lexical units through different tasks can increase students' desire to learn foreign languages.

REFERENCES:

1. Методика навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах: Підручник / Кол. авторів під керівн. С. Ю. Ніколаєвої. – К.: Ленвіт, 1999. – 320 с.
2. Настольная книга преподавателя иностранного языка.: Справ. пособие / Е. А. Маслыко, П. К. Бабинская, А. Ф. Будько, Ф. И. Петрова. – Мн.: Выш. шк., 2000. – 522 с.
3. Nation I. S. P. Vocabulary / I. S. P. Nation // In D. Nunan. (ed.) Practical English Language Teaching. – New York: Mc Graw Hill, 2003. – P. 129-152.
4. Nation I.S.P. Learning Vocabulary in Another Language / I.S.P. Nation. – Cambridge : CUP, 2001. – 354 p.
5. Newton J. Options for Vocabulary Learning through Communication Tasks / J. Newton // ELT journal, 2001. – Vol. 55(1). – P. 30-37.

N. Tkachenko

SOME ASPECTS OF TEACHING WRITING INFORMAL LETTERS TO INTERMEDIATE EFL STUDENTS

Writing is one of the most powerful means of communication. We are part of the information age that is why communication through writing is getting more es-

sential every day. In fact, it is impossible to underestimate the role of writing in modern life because of ever-increasing use of technologies, computers and social networks.

As a communicative skill, writing is initiative like speaking. It is a productive skill, a developed or acquired ability to produce and reproduce some information in written form. Writing is not only a means of teaching grammar or sentence structure and an effective tool for practising language patterns. It is an important speech skill and one of the means of communication which is often integrated with other speech skills like listening, speaking and reading. For instance, reading in English is an efficient way to get an idea of different styles of writing and see how to use words appropriately.

Since writing is often used in human interaction, in particular in personal, public, creative, social and study writing, it is included in a foreign-language syllabus. According to major requirements for school leavers' writing skills (B1 level of Common European Framework of Reference for Languages), learners are supposed to write simple connected texts on topics which are familiar to them as well as personal letters describing their experiences and impressions. To be able to write informal letters, intermediate EFL students are expected to do the following communication tasks: to write addresses and dates, to choose an appropriate greeting and clearly state the reason for writing a letter, to report factual information, to express their opinion concerning it, to describe past events, to ask for necessary information and finish the letter [2, 207]. Writing is a complex process that requires a number of various skills. As research shows, its nature may be treated differently in different cultures and educational systems [4, 18].

The purpose of this article is to consider some aspects of teaching writing informal letters to intermediate EFL students, in particular types of principal exercises which are used for teaching writing informal letters to high school students.

Most of the exercises developing learners' skills in writing informal letters are receptive, receptive-reproductive and productive. Receptive non-communicative exercises are aimed at receiving some oral or written information that is perceived via listening or reading. Listening to sounds, words, grammar structures, somebody's speech, recordings, etc. practises aural comprehension/reception. Reading words, word-combinations, phrases, texts practises reading comprehension/reception [3, 56].

Receptive exercises deal with perception and identification of grammatical peculiarities of informal letters. Doing such exercises learners have the opportunity to get acquainted with the samples of different letters and peculiarities of informal style in comparison with formal. (For example, friendly letters begin with (*Dear+first name*) and end with (*Love/Yours/Best wishes/Take care/Cheers...etc*)) [1]. Besides, informal style is characterized by:

- The use of abbreviations (*e.g. I've got; I'll; you'd...*).
- Simple linking words (*e.g. but; so; and...*).
- Shorter sentences (*e.g. I'd like to see you...*).
- Ellipses (*e.g. Hope to see you soon (I hope to see you soon); Miss you (I miss you)*).
- Personal tone (*e.g. I've got some great news*).
- Colloquial words and everyday expressions (*e.g. Thanks a lot; kids; gadgets...*) [5, 18].

As for receptive-reproductive relatively-communicative exercises, they are aimed at reproducing language forms such as grammar structures and lexical units. Learners reproduce some language orally or in written form (*e.g. write fixed expressions, phrasal idioms, fixed frames, single word forms/different grammar elements and structures*) [3, 56]. Relatively-communicative exercises contain meaning-focused tasks only indirectly related to real-life tasks where learners have to respond to the situation given [3, 57].

While teaching writing informal letters, such exercises are directed at filling in blanks in the text, replacing words and phrases, extending and shortening sentences, matching beginnings with endings of letters.

For example:

- *Read the letter below and put the verbs in brackets into the correct tense.*
- *Read the following letter and replace the underlined formal phrases with more appropriate informal ones.*

Receptive-reproductive exercises can also be directed at morphological and syntactical transformation of grammatical structures in the text.

For example:

- *You wrote a letter to your English pen-friend about your plans for holidays a month ago but forgot to post it. Now your holidays are over. Your friend is still waiting for the letter. Rewrite the letter changing it into the story of what you managed to do during the holidays.*

We believe that receptive-reproductive exercises play the most important role in teaching Intermediate EFL students writing informal letters.

Having done a number of receptive-reproductive exercises learners can go on to a productive stage where they do productive communicative exercises, which are aimed at producing an utterance or a text [3, 57]. They are designed to teach students to write informal letters on the basis of a communicative situation using a clear plan and a model text for them to follow [1].

For example:

• *Your friend wants to move to your area and is looking for a house to rent. He/She has asked you to help. Write a letter to your friend describing a house you have seen and giving further details. Answer the questions in the plan:*

1. *What type of writing is it?*
2. *Who is sending the letter? What is the relationship between you and the recipient of the letter?*
3. *What style is appropriate? Justify.*
4. *What information do you need to include?*
5. *What opening and closing remarks can you use?* [5, 19].

In conclusion, while teaching writing informal letters to Intermediate EFL students, teachers should work out and compile a system of exercises which can be done at the three stages of writing, including receptive non-communicative exercises of the first stage, receptive-reproductive relatively-communicative exercises of the second stage and productive communicative exercises of the final stage of writing. All of them are very important and cannot be ignored while teaching writing informal letters high school students.

REFERENCES:

- 1.Борецька Г. Е. Методика навчання студентів-філологів граматично правильної писемної комунікації: [Електронний ресурс] дис. канд. філол. наук: спец. 13.00.02 / Г. Е. Борецька. – К., 2005. – 245с. – Режим доступу: <http://www.disser.com.ua/contents/p-2/4427.html>.
- 2.Методика навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах: Підручник / колектив авторів під керівн. С. Ю. Ніколаєвої. – К.: Ленвіт, 1999. – 320 с.
3. Сучасні аспекти методики викладання англійської мови: теорія і практика: підручник / А. І. Анісімова, Л. С. Кошова. – Д.: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2011. – 280 с.

4. Яхонтова Т. В. Основи англomовного наукового письма: Навч. посібник для студентів, аспірантів і науковців / Т. В. Яхонтова. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка. – 2002. – 220 с.

5. Evans V. Upstream Intermediate. Student's Book / V. Evans, J. Dooley. – Express Publishing, 2002. – 222 p.

V. Vasilko

LEXICAL REPRESENTATION OF THE CONCEPT «LOVE» IN THE POETRY COLLECTION «LOVE POEMS» BY ANNE SEXTON

It is generally recognized that the concept is one of the main operational units of thinking and knowledge, since it reflects and preserves the results of human exploration of the world, carried out both in the process of substantive activity and in the process of knowledge. Person constantly receives information from the outside world and in a certain way structures it: generalizes, differentiates, compares, evaluates, reduces knowledge and representation in something invariant.

The topic of this research is to analyze the lexical representation of the concept «love» in the poetry collection *Love Poems* by Anne Sexton. In order to achieve our goals, we need to specify such notions as concept and concept «love».

N. Abdullina in her work *Definition of the Term «Concept» in Modern Linguistic Science* defines concept as a mental unit of consciousness (unit of thinking and storage of information in consciousness). It is a quantum of structured knowledge, representing the cultural and national mentality of its carriers [4, 1]. Concept is the unit of description of the worldview - a mental unit that contains language and cultural knowledge, representation, evaluation [6, 2], according to E. Hutova. The term «concept», above all, is a linguistic concept. In the linguistic sense, the concept considers mentality with the help of words and terms, relying on which we can think about the world [4, 2]. Among scientists who have studied the term «concept» are the following: N. Agarkova, A. Babushkin, L. Kasyan and others.

The concept «love» is a topical issue in language and literature since this concept makes it possible to reveal the essence of the national mentality. The meaning of the concept is the basis for the terminology apparatus of both culturology and linguistics. Lexeme «love» is one of the basic cultural concepts that expresses spiritual es-

sence, which has a complex and delicate structure and rich value and emotional content. ©

The semantic space of the concept «love» has no limits. [6, 4]. The works of such scientists as E. Demina, E. Zotova are devoted to the study of the concept «love».

Possibilities for comparing the lexical representation of feelings associated with love include such nominations as: fidelity, trust, mutual understanding, self-sacrifice, suffering, ambiguity, affection, desire, and so on. To analyze the concept of love, poetry is the best foundation for this. In it we can feel and see the feelings and experience that the author has tried to convey. In such works, a person «opens the soul» for the reader.

The topically of the research lies in the fact that we have combined the popular nowadays concept theory with the analysis of less known American poet Anne Sexton. Anne Sexton was an outstanding 20th century poet mostly famous in the USA. Her poetry, more than her own consciousness, carried the voice of a free woman, who at times - weak in nature and in need of love. Such scholars as A. Delbanco or A. Yeganyan investigated her individual style. Diane Middlebrook said that Anne Sexton's poetry is so open that the flesh and soul are clearly visible. Her poetry is frank, she confesses to millions of readers and listeners. She professes her wounded, crippled, but nevertheless invincible humanity [1, 19].

In her poetry collection *Love Poems*, the poet most mentions the topic of love. The lyrical persona feels that she is abandoned by her father, mother, husband, sometimes even a daughter, who repels her, hates and even leads her to death. But at the same time, she is always responsible for her actions, for the degree of desire, for the dissatisfied love, for the fact that she was born a woman, and even for the fact that she was born [5]. Ann Sexton also writes about her motherhood, but as a mother who has suffered a nervous breakdown and is extremely emotional and feels like a young woman. Her poems are skillfully made and still have such an emotional and psychological depth, which is completely new, amazing [1, 15].

Anne Sexton's love theme occupied a special place in life. Although her other collections were devoted to the theme of insanity and death, it did not prevent her from creating works filled with a bright feeling of love. However, love for Anne Sexton is not always a positive feeling and is referred to with certain ambiguity.

The works of the collection *Love Poems* are not like each other. The poetry of this collection, in our opinion, can even be divided into groups, in relation to how they present the concept love in a lexical way:

1. First, these are poems in which she tells the reader about a sweet sense of love. The poet enjoys every memory, tremblesly keeping all the sweet moments in her heart. These are mainly positive works, where love is associated with appeasement, touch, merging of bodies and other things. Also, these are the texts where she praises her beloved one and is ready to always be in his power, by his side. These poems include: «Mr. Go», «That Day», «The Touch», «The Breast» and others. In these works, the poet more often uses the following lexical ways of denoting the concept «love»: *hand, fingers, life, offering, etc.* (nouns); *unbalanced, mad, alive, etc.* (adjectives); *dance, rebuilt, rush, etc.* (verbs). For example: «*I am unbalanced - but I am not mad with snow. / I am mad the way young girls are mad, / with an offering, an offering...*» (The Breast) [3].

2. Further, this is poetry with the motive of undivided love, or with the presence of another woman. But Sexton understands her beloved and she is ready to let him go. Among such poems are «For My Love, Returning to His Wife», «You All Know the Story of the Other Woman» and others. In these poems, Sexton expresses the concept «love» in the following manner: *heart, selection permission, etc.* (nouns); *momentary, part-time, etc.* (adjectives); *give, wash off, etc.* (verbs). For example: «*I give you back your heart. / I give you permission*» (For My Love, Returning To His Wife) [3].

3. And of course, a few poems, where we find the words «violent» and «anger», which Sexton no doubt associates with love and passion. Perhaps she wrote them at a certain moment when she felt deep love experiences. These are such works as «Again and Again and Again» and «The Break». These poems represent the concept «love» in the following words: *anger, love, mask, kiss, etc.* (nouns); *murderous, black, old, etc.* (adjectives); *come back, brim, cut up, etc.* (verbs). For example: «*You said the anger would come back / just as the love did*» (Again and Again and Again) [3].

Having analyzed Anne Sexton's poems in the poetry collection *Love Poems* we have come to conclusion that «love» for Sexton was a mixed feeling that evoked in her both positive associations and negative ones. The emotional construction of the works in the collection points out that the feeling of «love», that originates at first, brings inspiration and enthusiasm, the desire to touch a loved one and constantly see

him. However, sometimes there are sad moments in the form of betrayals, which subsequently violate the balance of relations. And then comes the feeling of hatred, which in the end breaks the heart of the poet and leads to deep reflections that disturb her calmness: «*My nerves are turned on. I hear them like / musical instruments. Where were the silence / the drums, the strings are incurably playing*» (The Kiss) [3].

The concept «love» in poetry collection *Love Poems* by Anne Sexton is represented, on the one hand, as the experience of a certain set of feelings in the general notion, and on the other hand, as the awareness and further demonstration of the inner world of the love of the lyrical persona, whose image is autobiographical.

REFERENCES:

1. Cengage Learning. A Study Guide for Anne Sexton's «Young». Poetry for students. Michigan: Gale, 2016.
2. Lehman, David. The Oxford Book of American Poetry / D. Lehman // OXFORD University Press, 2006.
3. Sexton, Anne. Love Poems / A. Sexton // Boston: Houghton Mifflin, 1999.
4. Абдуллина Н.У. Определение термина «концепт» в современной лингвистической науке / Н.У. Абдуллина // Вестник Актыбинского университета им. С. Баишева, 2012. <https://articlekz.com/article/12276>
5. Еганян А. Поэзия потерь Энн Секстон и начало обретения себя / А. Еганян // <http://kantegh.asj-oa.am/657/1/54-59.pdf>
6. Хутова Э.Р. Концепты любовь и ненависть / Э.Р. Хутова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2008.

V. O. Vovk, I. P. Suima

PHRASEOLOGICAL COMPARATIVE UNITS DENOTING PERSON AND THEIR TRANSLATION

The present-day English is growing and changing, and tendencies of its development are not so easy to recognize. One of these tendencies is phraseology, that is said to be an indicator, characteristic of a national language and society. Phraseological units reflect the rich historical experience of a nation. For this reason, learning of phraseological units is of great importance nowadays. Idioms are always something special in any language, they build up some distinctive features which differ one lan-

guage from another. What is more, idioms reflect certain cultural traditions and depict the national character. Idioms are not a separate part of the language which one can choose either to use or to omit, but they form an essential part of the general vocabulary of English. Alongside this, there is a crucial need to know English phraseology not only for entertaining and just getting information, but also for communicating productively and increasing the quality of communication process, because the knowledge of phraseological units, ability to identify and use them in speech are considered as the highest level of language acquisition.

Actually, in our life we often have situations when people use idioms and phraseological units, but we can't understand anything. People have big problems in the translation of phraseology. Grammar problem is obvious, because the structure of phraseological collocations is really difficult and poorly understood. Usually it is not clear how phraseologisms should be represented, or what rules should be used to describe them. Of course, it's impossible to know all phraseological units even in our native language – in Ukrainian, not talking about English and other foreign languages. However, we should know basic idioms if we want to understand foreign languages.

What about phraseological comparative units denoting person it's important to say that this type of phraseological collocations is one of the most popular. Such comparatives are used very often in language, because we always compare everything and also we compare people, people's feelings, characters. That's why this theme is actual. Besides, the translation of such units is of great need nowadays because most of these idioms can not be translated. Concerning this problem, it's necessary to consider 4 types of translation of phraseological units: equivalently-complete translation, equivalently-incomplete, literal and descriptive. However, the most correct and the best way to translate phraseologisms is to use equivalently-complete translation, which is based on finding of absolute equivalent in the target language with the same meaning, structure and form or to use equivalently-incomplete translation which is applied by looking for equivalent unit just with the same meaning, form can be changed.

For instance, equivalently-complete translation in several languages (English, Ukrainian, Russian and German), where examples of translation are absolute equivalents taken from vocabularies:

- 1) **stubborn**: *впертий як осел (ukr.) – stubborn as a mule (eng.);*
- 2) **lordly, proud**: *як пава (ukr.) – as proud as a peacock (eng.);*

3) **thin:** як дошка (ukr.); *thin as a lath* (eng.); *as flat as a board* (eng.); как доска (rus.); *wie ein langer Stock* (germ.); *wie eine lange Latte* (germ.).

4) **neat, tidy:** як нова копійка (ukr.) - *fine as a five pence* (eng.).

5) **pretty, beautiful:** гарний як картина (ukr.); *pretty as a picture* (eng.); красивый как картинка (rus.) or як квіточка (ukr.); як маків цвіт (ukr.); *as fair as a rose* (germ.); *wie eine weiß Narzisse* (germ.).

6) **terrible:** як смертний гріх (ukr.); *ugly as a sin* (eng.); безобразный как смертний гріх (rus.); как все семь смертных грехов (rus.) or як жаба (ukr.); *ugly as a toad* (eng.); уродливый как жаба (rus.).

7) **fat, plump:** як свиня (ukr.); *fat as a pig* (eng.); как свинья (rus.).

8) **Pale, exhausted:** блідий як полотно (ukr.); *pale as a sheet* (eng.); бледный как полотно (rus.); *gelb wie Papier im Gesicht* (germ.);

9) **shamefaced:** як маків цвіт (ukr.); *red as a poppy* (eng.); как маков цвет (rus.); червоний як індик (ukr.); *red as a turkey-cock* (eng.); як рак (ukr.); *red as a lobster* (eng.); *rot wie ein Krebs* (germ.); *red as a blood* (eng.); *Rot wie Blut* (germ.).

10) **healthy:** як віл (ukr.); як бук (ukr.); *as burly as a beef* (eng.).

11) **poor:** як церковна миша (ukr.); *as poor as a church mouse* (eng.).

12) **sly, cunning:** як лисиця (ukr.); *as cunning as a fox* (eng.); как лиса (rus.).

And in addition the same principle but concerning equivalently-incomplete translation in some languages as well (English, Ukrainian, Russian and German), where examples of translation are particular equivalents:

1) **fool:** як обух (ukr.); розуму як накапано (ukr.); як колода (ukr.); *as silly as a goose* (eng.); тупой как валенок (rus.); как пень (rus.);

2) **lordly, proud:** як пав (ukr.); *as proud as a Lucifer/as a devil* (eng.); *as graceful as a swan* (eng.); *wie ein König* (germ.).

3) **drunk:** як решетом накритий (ukr.); *as drunk as a lord* (eng.); *blau sein wie ein Veilchen* (germ.);

4) **obedient:** як шовковий (ukr.); *as bland as oil* (eng.);

5) **helpless, awkward:** як без рук (ukr.); *like a bull in a china shop* (eng.); *as helpless as a baby* (eng.);

6) **tall:** високий як жердина (ukr.); *as tall as a maypole* (eng.); как каланича пожарная (rus.); длинный как шланг (rus.); *wie ein langer Stock* (germ.); *wie eine lange Latte* (germ.);

7) **neat, tidy**: як нова копійка (ukr.); як з голки (ukr.); as bright as a button (eng.); as clean as a new pin (eng.); fine as a five pence (eng.);

8) **sad, sorrowful**: наче батька поховав (ukr.); похмурий мов суч (ukr.); like a bear with a sore head (eng.); as glum as a bear (eng.); as red as a hat (eng.); as black as ink (eng.); as dismal as a hearse (eng.); melancholy as a cat (eng.);

9) **pale, exhausted**: як з хреста знятий (ukr.); as a ghost (eng.); white as a chalk (eng.); aussehen wie Braunbier und Spucke (germ.); weiß wie Schnee (germ.).

10) **bald-headed**: лисий як бубон (ukr.); bald as a coot (eng.); bald as a baby's backside (eng.); как колено (rus.); as an egg (eng.);

11) **cold** (в емоційному плані): як зрабли (ukr.); as a cold as a fish (eng.); cold as a stone (eng.); kühl und blau wie ein Eisberg (germ.).

12) **hungry**: голодний як вовк/як собака (ukr.); as hungry as a bear (eng.); as hungry as a hunter (eng.);

Taking all the factors into account, phraseological comparative units form an important layer of any language speech, making it more colloquial and live. Such units add originality, some distinctive features, fluence and importance to national language. It's necessary to know approximately a part of such units in order to understand speakers better. Moreover, it's important to remember that the best ways of translation of such idioms are equivalently-incomplete and equivalently-complete translation, which can be applied, using own knowledge or vocabularies. However, descriptive and literal ways of translation are possible and admissible, but they can't reproduce the main idea and beauty of original phraseological units.

REFERENCES:

1. Баранцев, Костянтин. Англо-український фразеологічний словник. – К.: Знання, 2005. – 1055 с.
2. Collins Cobuild Dictionary of Idioms. – Glasgow : Harper Collins Publishers, 1997. – С. 21-121.
3. Mel'čuk, Igor. Phrasemes in Language and Phraseology in Linguistics. Idioms: Structural and Psychological perspectives. – Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1995. – С. 167-232.
4. Moon, Rosamund. Fixed Expressions and Idioms in English. A Corpus-based Approach. Oxford, 1998.

SLANG LANGUAGE, CATCHPHRASES AND NEOLOGISMS PRESENTED IN AN AMERICAN ANIMATED SITCOM "THE SIMPSONS"

Life does not stand still. Scientists make discoveries; there are various technical innovations, which appear in the world every day; fashion changes, for that matter. Life moves forward and changes in accordance to human needs. So does human speech – English language develops and evolves.

I chose an animated sitcom created by Matt Groening "The Simpsons" as a subject of my work, because it is the longest-running American sitcom and the longest-running American animated program, and, in 2009, it surpassed Gunsmoke as the longest-running American scripted primetime television series. It consists of inclusive and all-encompassing cases of using English. The whole layer of culture is presented in 29 seasons. We can easily observe all the changes ever took place in the English language and notice special aspects of using its vocabulary.

Let's look up in the dictionary:

A neologism is a relatively recent or isolated term, word, or phrase that may be in the process of entering common use, but that has not yet been fully accepted into mainstream language [1].

Slang is vocabulary that is used between people who belong to the same social group and who know each other well. Slang is very informal language. It can offend people if it is used about other people or outside a group of people who know each other well. We usually use slang in speaking rather than writing. Slang normally refers to particular words and meanings, but can include longer expressions and idioms [4].

A catchphrase is a phrase or expression recognized by its repeated utterance. Such phrases often originate in popular culture and in the arts, and typically spread through word of mouth and a variety of mass media (such as films, internet, literature and publishing, television and radio). Some become the de facto or literal "trademark" or "signature" of the person or character with whom they originated, and can be instrumental in the typecasting (beneficially or otherwise) of a particular actor [2].

Here are some expressions that have been analyzed:

1. Car Hole

A common term for the word "garage", made-up by Moe Szyslak in the episode "The Springfield Connection".

"Car Hole" appeared only twice on the show, however, it is very often used by fans to jokingly refer to a garage, or garage-like structure. The collocation first appeared in a conversation between Homer Simpson and Moe Szyslak:

"Homer: Hmm. I wonder why he's so eager to go to the garage?"

Moe: The "garage"? Hey, fellas, the "garage"! Well, ooh la di da, Mr. French Man.

Homer: Well, what do you call it?

Moe: A car hole!"

The phrase appeared once more, as Homer Simpson expresses his shocking state, upon discovering fake jeans outfits have (incomprehensibly) been bought by criminals in his garage:

"Homer: [gasps] A counterfeit jeans ring operating out of my car hole!"

2. Diddly

(Also spelled diddily), Ned Flanders' characteristic non-word.

In most cases, "diddly", however not in itself a made-up word, is used by the character Ned Flanders in what linguists define as a filled pause, a non-word which a person uses to take up space or time in their speech, and which are often used for emphasis. Flanders uses "diddly" as an alliteration, i.e.

"What can I diddly-do you for?"

or

"Dee-diddly-lighted!"

Flanders also uses filled pauses as a crutch not to swear, as in *"son of a diddly..."*, until he finally snaps in "Hurricane Neddy" when the awkward townspeople, in a not very successful attempt to reconstruct his house, push him too far:

"Calm down, Neddilly-diddily-diddily-diddily... They did their best... Shoddilly-iddily-iddily-diddly... Gotta be nice... hostility-ilitybiditydility aaaw hell diddly ding dong crap! Can't you morons do anything right?!"

From time to time, Flanders uses "diddly" as a tmesis (tmesis is such a linguistic phenomenon in which a word or phrase is separated into two parts, with other words interrupting between them [3]), such as in the episode "Summer of 4 Ft. 2" in his short letter at the summer house to the Simpsons (*"Wel-diddly-elcome"*, to which Homer responds, *"He actually wrote "diddly")*.

3. Yoink!

After being used many times on The Simpsons, "Yoink" has got widespread usage as a verbal exclamation made when stealing or removing an object either from the rightful place or its owner. It can be used as a verb: *"I yoinked it."*

First used by Homer Simpson in the episode called "Duffless", when he snatches the wad of money he saved, by giving up drinking for one month, from Marge.

Probably, "Yoink" is an imitation of the sound effect, performed by a violin, which, as we all know, is used to show that something is being unceremoniously removed or stolen without any permission. I guess, the most recognizable example of this would be during the intro to the episode "The Jetsons", where George holds out a dollar bill and "Yoink", and Jane takes the whole wallet instead.

Some people invented the law of Yoink. The point of it: *if you steal something, but say "yoink!" at the same time, that means it automatically passes ownership over to the yoinker.*

4. Well-Wisher

Someone who does not wish you any specific harm.

When Homer asks the people in the pub if they are his soulmates and friends, Moe responds:

"I'm a well-wisher, in that I don't wish you any specific harm."

If we talk about the translation of such words – it is quite difficult to find an appropriate equivalent in the Ukrainian languages. We can translate catchphrases, using calculating, descriptive, contextual kinds of translations or compensation. I have pondered this question and now I am sure there are no certain pieces of advice or rules for translating corresponding phrases or words. We, as translators, have to weight everything, ranging from the context of the whole dialogue, for instance, to the audience's worldview.

In addition, I consider slang to be an inseparable part of any language – any attempts to divide formal and informal styles are doomed to fail. Moreover, now it is hard to classify the vocabulary into different categories – that is why it is not even necessary.

I should also point out that catchphrases characterize the individuals in a very clear way; they add a twist into their personalities, because the language of a person is as important and catchy as their clothes or manners. It is a noticeable feature, which can play a key role for the show's plot and series' success.

I believe that language demonstrates all the processes take place in the culture of any society. In my case – the American, but also the worldwide one. "The Simpsons" is the TV show broadcast for many decades. Episodes consist of different economic, political and social events – by the reason of that they are crucially topical.

REFERENCES:

1. GeoNames (database) "GeoNames". Retrieved March 19, 2010.
2. Kretzchmar, William A. (2004), Kortmann, Bernd; Schneider, Edgar W., eds., *A Handbook of Varieties of English*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, p. 262.
3. Labov, William (2012). *Dialect diversity in America: The politics of language change*. University of Virginia Press. pp. 1-2.
4. Turner, Chris (2004). *Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation*. Foreword by Douglas Coupland. (1st ed.). pp. 289–290.

N.E. Zhyhir, N. M. Semeshko

SOME ASPECTS OF STYLISTIC PECULIARITIES OF LANDSCAPE DESCRIPTION IN F. SCOTT FITZGERALD'S NOVEL "TENDER IS THE NIGHT"

Currently, a special place in linguistics and stylistics is devoted to the study of literary texts and units that make it up, among which there is a landscape description. A verbal and artistic landscape is the subject of study of a large number of works in literature (G. Tolov, I. Shaitanov, A. Apenko, B. Galanov and others). But this topic cannot be called complete, because some aspects of the verbal landscape were not considered in detail. Landscape description, as an important functionally loaded element of the "world of artistic work" [3, 87], tends to change over time.

The study of a landscape description, as a fragment of a text, is impossible without the analysis of vocabulary and syntax. As we know, the landscape description, reporting the world around the person, contains a special set of lexical and syntactic stylistic devices, which are unique for it. This is when the analysis of the verbal landscape at these levels is considered by researchers as a particularly important one [2, 113]. Without a thorough study of vocabulary and syntax it is impossible to identify those verbal components that qualify a particular description as a landscape.

All the characteristic features of F.S. Fitzgerald's creativity are expressed in his manner of writing, creating not the characters, but also the environment. First of all, it concerns landscape descriptions.

F.S. Fitzgerald's constant attention to nature and cities, to a particular person, causes an accumulation of stylistic devices that, when interact, create a powerful effect of uniqueness, which is a feature of the writer's style. The author deeply and clearly depicts landscape descriptions for understanding of the inner world of his characters, their social connections, and the attitude towards the other characters.

The very beginning of the novel starts with a landscape description, which transmits the reader in the summer of 1925 to the French Riviera. The description is sufficiently detailed and allows the reader to feel and see everything that the author sees with the help of a large number of epithets and metaphors in the first three paragraphs. The first thing we pay attention to is the colour epithets "rose-colored hotel" [1, 3], "bright tan prayer rug" [1, 3], "canes, the pink and the cream of old fortifications" [1, 4], "the purple Alp" [1, 4] in order to create a detailed and vivid image of the area depicted by the author. This is also made by a metaphor that depicts the hotel, without mentioning the colours directly "flushed facade" [1, 3]. With the help of the meaning transfer, "flushed" can be understood as that was a hot summer day. With the help of another metaphor and simile, one can imagine that the hotel was the only modern seafront place, because "... many bungalows are cluster near it, but when this story begins, only the chaos of a dozen old villas are rotted like water lilies among the massed pines ..." [1, 5] – only a dozen old bungalows remained, which the author compares with the rotten lilies. F. S. Fitzgerald pays enough attention to the location of the mountains – "the purple Alp that bounded in Italy were cast across the water and lay quavering in the ripples and rings sent by sea-plants through the clear shallows" [1, 7] – using the metaphor, the author depicts the peace and tranquility that surrounded the town.

Analyzing the novel, we can conclude that one of the most frequently depicted elements is the sky. The author uses a large number of tropes to depict and impart a realistic picture.

Throughout the whole novel, the image of the sky is dynamic, – the sky is constantly changing, depending on the events in the plot and the relationship between the main and secondary characters. For example, at the beginning of the work, the author uses a large number of epithets and metaphors that have a positive meaning, usually using similes and colour epithets – "light blue sky" [1, 14], "...the late afternoon sky

bloomed in the window for a moment like the blue honey of the Mediterranean ... " [1, 17].

After Dick realized that he fell in love with Rosemary and his relationship with Nicole would not have a happy ending, the sky landscapes change rapidly – "cannons were shooting at the hail-bearing clouds in order to break them. Then the storm came swiftly, first falling from the sky, then doubly falling into the torrents from the mountains and washing loud down the roads and stone gutters; with it came a dark, frightening sky and savage filaments of lightning and the world-splitting thunder, while the rugged, destructive clouds fled along the past hotel" [1, 94]. Describing the relationships and feelings of the characters along with the forces of nature, the author points out that everything is interconnected. The author uses metonymy "cannons = thunder" to visualize the actual image and thus includes sound associations. As for the epithets, they are mostly color and depict the sky in dark colours "a dark, frightening sky". The winds and storms also help the reader to imagine the landscape and carry the function of plot motivation – the metaphor "hail-bearing clouds" indicates that something will happen very soon and this can be changed, and in the following lines you can see the metaphor of "savage filaments of lightning" and the epithet "world-splitting thunder", which points to the result of this burning night.

The next important element in the landscape is water, especially the sea. Quite often, F. S. Fitzgerald turns to the marine element for the transfer of emotions and feelings of the characters. Such landscape descriptions usually perform the psychological function. At the very beginning, the Mediterranean Sea arises as a magnificent element that is filled with a variety of colours and shades: "Fifty yards away the Mediterranean has yielded its pigments..."[1, 101].

In some landscape descriptions there is a combination of sea and sky landscape description, which makes the image of the surrounding world even more detailed. Onomatopoeia "Boats were creaking..." [1, 202] and the metaphor "glaucous sea..." [1, 176] point to the relaxing and calm morning atmosphere observed by Dick and Rosemary from the car window.

Water element also has a tendency to change along with the change of the characters and events. "In November, the waves grew black and dashed over the sea wall on the shore road – the survivors of such a summer life were gone, and the beaches were melancholy and desolate under the mistral and rain"[1, 83]. Using the metaphor, "waves grew ... dashed", "the beaches were melancholy and desolate", the

author points out to the despair of Nicole Diver, who is currently strolling in her mind next to the hill and contemplating her life and those events that influenced it.

The final landscape description is divided into several parts that are full of various stylistic devices. The first part is contrasts with the light and happy beginning of the novel. "It was a yellow, hazy morning; the squares and arcades were crowded..." [1, p. 301] – if at the beginning we could see fair colour epithets and metaphors that depicted heat and bright summer day, now the landscape description contains hazy, grey colour epithets "hazy morning" and yellow colour which means uncertainty.

The last part of the landscape description points out to inevitable farewell of Nicole and children with Dick and the beginning of new lives. "A white sun, chivied of outline by a white sky, boomed over a windless day... He raised his right hand and with a papal cross he blessed the beach from the high terrace. Faces turned upward from several umbrellas". [1, p. 397] This description sets melancholy caused by goodbye and sadness. There is a large amount of white colour in the epithets, that represents clearness and bright future. Epithet "windless day" informs about calm, windless and sunny day, since at the end we will know that every main character will be happy in their own way.

Thus, described above stylistic devices help depict appearances of the characters and promote development of their characters, feelings and behaviour.

REFERENCES:

1. Fitzgerald F. S. *Tender is the Night*. – Hachette UK, 2013. – 400 p.
2. McQuade D., Atwan R. *Popular writing in America: the interaction of style and audience*. Oxford University Press, USA, 5 – p. 112 – 115.
3. Moore M. T. *Fiction: Serious reading, critical reading* //The English Journal. – 2004. – vol. 58. – №. 2. – p.85 – 90.

M. S. Yakymets, N. M. Semeshko

STYLISTIC FEATURES OF THE PORTRAIT DESCRIPTION IN FENIMOR COOPER'S NOVEL «THE DEERSLAYER»

James Fenimore Cooper is a prolific and popular American writer of the first half of the 19th century. His historical romances draw a picture of frontier and American Indian life in the early American days, which created a unique form of American literature. Cooper was one of the first major American novelists to include African,

African-American and Native American characters in his works. In particular, Native Americans play central roles in his Leatherstocking tales.

«The Deerslayer, or The First War-path» (1841) was the last of James Fenimore Cooper's Leatherstocking Tales to be written. The novel «Deerslayer» contains such an important type of the author's speech, as «**description**», which includes «portraits» and «landscapes».

In literature the term *portrait* refers to a written description or analysis of a person or thing. A written portrait often gives deep insight, and offers an analysis that goes far beyond the superficial [3, 18]. While creating a literary portrait the author took into account a character's appearance, taken from the reality: the portrait resemblance is very important. A real person is known as an artistic whole, as a self-contained and complete «plot» for the verbal art. Exactly in an artistic and holistic image of a real person - the originality of his «face», thoughts, speech that occurs in his character, in demeanor and in autobiography, in creation - lays the aesthetic essence of genre of the literary portrait [1, 107]. The components of the structural and semantic model of the description type text are identified on the basis of the principle of semiotic classification of texts fragments.

A portrait is inseparable from its functions. A portrait in an artwork serves as a “narrator” about the main character, linking the appearance with the features of his psychology. Studying a portrait of a character we are considering it as a function of the appearance and at the same time as the fact, which is generating knowledge of it.

A favourite romantic device in portrait descriptions, used abundantly by Cooper, is the pairing of opposites. The main characters of the novel Hurry Harry and Deerslayer are compared and contrasted repeatedly, and there are many differences indicated between the two men: «*The stature of Hurry Harry exceeded six feet four, and being unusually well proportioned, his strength fully realized the idea created by his gigantic frame*» [2, 16]. «*Deerslayer, as Hurry called his companion, was a very different person in appearance, as well as in character. In stature he stood about six feet in his moccasins, but his frame was comparatively light and slender, showing muscles, however, that promised unusual agility, if not unusual strength*» [2, 17].

Hurry Harry is immediately and sharply depicted as an antipode of Deerslayer. The author used this device to create the atmosphere of two various worlds. Hurry is six feet four, Deerslayer can hardly be estimated as a physically strong man. Pleonastic combination «*unusually well proportioned*» is employed to achieve literary effect. The writer could have used *well proportioned* only; however, *unusually* is added

in order to emphasize and give an even clearer meaning. Epithets «light and slender» are employed by the writer to make Deerslayer seem less important and weighty than he really is. The two characters become a hero and a villain, respectively, as the plot develops. They are at odds with each other early in the novel, although they travel together and require each other's help against any attack by the roving bands of the Indians.

The two daughters of Tom Hutter Judith and Hetty have been described in such a way by Hurry Harry that they appear as very different — and opposite — types, psychologically and physically. «*Hetty is only comely, while her sister, I tell thee, boy, is such another as is not to be found between this and the sea: Judith is as full of wit, and talk, and cunning, as an old Indian orator, while poor Hetty is at the best but 'compass meant us'*» [2, 23].

The epithet «*comely*» describing Hetty is used deliberately by the author, as the first meaning of it is «*agreeable; suitable*» (відповідний), as well as the word «*poor*» (недостатній) possessing a negative connotation of «*a low or inferior standard or quality*». Judith is far more beautiful than Hetty and is compared with an Indian orator, having a sensible mind full of eloquence of speech and craftiness of a cunning fox. The officers calls Hetty «*compass meant us*», where «*compass*» is for the point and «*meant us*» for the intention. Poor Hetty is on the verge of ignorance, and sometimes she stumbles on one side of the line and sometimes on the other.

Two main characters, Chingachgook and Hist, enter the story in the 10 chapter and Cooper immediately contrasts the Indians with Deerslayer and Hetty, respectively. When portraying Chingachgook and Deerslayer, Cooper stresses that although they have opposing traits because of their respective «*gifts*», they resemble each other a great deal. The two warriors on the «*first warpath*» complement each other more than any other pair of characters in the romance. They are blood brothers with the same basic education, and their ideals are very similar, except for loyalty to some Indian and Christian codes. Chingachgook is especially pleased because Deerslayer has killed his first enemy in the battle, but Natty modestly replies that: «*I fou't like a man of red gifts, and I fou't like a man with gifts of my own color*» [2, 72]. Portrait descriptions in the novel are full of colour epithets : «*Deerslayer is a pale face and has pale face hands*» [1, 148]. «*The best of loping red-skins, as you call 'em*» [2, 165]. Colours help Copper to form semantic system of symbolic meanings. White means gentle and counterrevolutionary, while red means dangerous, revolutionary.

The meeting of Hetty and Hist enables Cooper to contrast also the girls. Although they resemble each other in their simplicity and honesty, important differences are noticeable: *«Hist's smile was sunny as Judith's in her brightest moments, whose voice was melody itself, and whose accents and manner had all the rebuked gentleness that characterizes the sex among a people who habitually treat their women as the attendants and servitors of the warriors»* [2, 170]. With good reason Hist is compared with Judith. Indeed the epithet «sunny» and superlative degree «the brightest» accentuate her gentle nature and tenderness, her voice is like a melody thus, she represents the finest qualities of Indian womanhood. *«Although Hetty had no claims to her sister's extraordinary beauty, many thought her countenance the most winning of the two. It expressed all the undisguised sincerity of her character, and it was totally free from any of the unpleasant physical accompaniments that so frequently attend mental imbecility»* [2, 177]. Not having «extraordinary beauty» Hetty represents composure, simplicity, honesty, and innocence despite her feeble mind. She is always the voice of morality who speaks out against violence and bloodshed.

James Fenimore Cooper is an expert of portrait descriptions. Words which denote human beings and animals have an a priori potential. When searching for their functional, semantic and stylistic characteristics it is significant to use perspective of descriptive context and its logical-semantic, lexical-grammatical and communicative parameters: the context of a description specifies that not any hierarchical union of designational words of a «a face, a person» subset can equally be the subject in the description of a portrait. Descriptive context as a function allows us to find functional-semantic-stylistic characteristics of words which denote human beings. Writer's selection of certain types of portrait descriptions fill the novel with bright and splendid images, which occur in the reader's mind. The most commonly used types of portrait descriptions are: psychological and external, which are represented in Hist and Hetty characteristics, group and individual, which are the part of Hurry and Deerslayer descriptions.

REFERENCES:

1. M. I. Andronnikova. From the prototype to the image. To the portrait problem in literature and cinema. – M.: Vyssh. shk., 1974. – 200 p.
2. James Fenimore Cooper: The Deerslayer : [Электронной ресурс] // Режим доступа : <http://www.literaturepage.com/read/cooper-deerslayer.html>
3. V. E. Khalizev. The theory of literature. – M.: Vyssh. shk., 1999. 398 p.

ЗМІСТ

Проблеми лінгвостилістики

А. В. Буйвол, В. П. Гайдар	МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ ПОЛІ МІЕН «THE STATUE OF THE VIRGIN AT GRANARD SPEAKS»	3
К. І. Верещак	СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ РІЧАРДА ВІЛБЕРА	7
К. С. Гардаш, І. В. Шишкіна	СТИЛІСТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖ. В. РОЧЕСТЕРА	10
Н. С. Гвоздакова, В. П. Гайдар	МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ ІВОН БОЛАНД «THE HARBOUR»	14
О. Є. Гржибовська, В. П. Гайдар	МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ ІВОН БОЛАНД «THE WAR HORSE»	18
М. Ю. Добрушина, І. В. Шишкіна	СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ В АНГЛОМОВНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ ЖАНРІ	21
Б. І. Змарко, С. Ю. Гонсалес-Муніс	СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОСТІ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ СИЛЬВІ ПЛАТ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ ПОЕЗІЙ «АРИЕЛЬ»)	24
Є. Р. Іваненко	ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ КОМІЧНОГО В РОМАНІ П.Г. ВУДХАУЗА «КОМАНДУЄ ПАРАДОМ ДЖИВЗ»	28
Д. І. Іваницька, В. Ю. Блошко	СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ СМЕРТЬ У ПОЕЗІЇ Ф. ЛАРКІНА «NOTHING TO BE SAID»	32
В.О. Ісай	МОВНІ ЗАСОБИ ЗВ'ЯЗНОСТІ У ПОЕМІ «БЕЗПЛІДНА ЗЕМЛЯ» Т.ЕЛІОТ	35
А. Р. Кравченко	ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНА ПРИРОДА ПОЕЗІЙ ПОЛІ МІЕН НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «THE MAN WHO WAS MARKED BY WINTER»	38
Є.Д. Лясота	ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЯПОНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ЧАРІВНИХ КАЗОК	42
О. В. Миронець, Н. М.Семешко	ГОЛОВНІ МОВНО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ПЕЙЗАЖНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ В РОМАНІ Ф. КУПЕРА «ОСТАННІЙ З МОГІКАН»	46
А. О. Мороз	ОЗНАКИ "ОСУЧАСНЕННЯ ГАМЛЕТА" ШЕКСПІРА У ПЕРЕКЛАДІ Ю. АНДРУХОВИЧА	50
А. Ю. Нікуліна	МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТОБАЧЕННЯ Т. ХАРДІ (НА ПРИКЛАДІ ВІРША «ДРІЗД У СУПІНКАХ»)	54
В.А. Олійник	ФОНЕТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕМ ПОЛА МАЛДУНА	57
С. Ю. Передерій, О.В. Буділова	ЕТИМОЛОГІЯ ІМЕН ВЛАСНИХ НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ РОМАНІВ К. С. ЛЬЮІСА «ХРОНІКИ НАРНІЇ»	61
Є.К. Ренжина, М.Ю. Волкова	ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗУ БАБУСІ В ОПОВІДАННІ БРЕДБЕРІ "I SING THE BODY ELECTRIC"	64
Д. В. Савченко	МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗНОСТІ В ПОЕЗІЇ РОБЕРТА БРАУНІНГА "MEETING AT NIGHT"	67
М. В. Таран, О. В. Буділова	БІБЛІЙНІ АЛЮЗІЇ В КНИЗІ КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬЮІСА «ЛЕВ, ЧАКЛУНКА І ПЛАТЯНА ШАФА»	71
Ю. В. Томарева	СЛОВЕСНИЙ ОБРАЗ В СОНЕТАХ ВІЛЬЯМА ВОРДСВОРТА І ДЖОНА КІТСА (НА ПРИКЛАДІ СОНЕТІВ В. ВОРДСВОРТА «TO SREER» ТА «TO AILSA ROCK» ДЖ. КІТСА)	74
В. В. Чорнобровкіна	МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ РІЧАРДА ОЛДІНГТОНА "THREE LITTLE GIRLS FOR MY SISTERS"	77
Т.Р. Шевченко, О.О. Конопелькіна	ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ АГАТИ КРІСТІ «ЗАГАДКОВА ПОДІЯ У СТАЙЛЗІ»	81
Г. А. Шлагіна	ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВИ ТВОРІВ КЕВІНА БЕРРІ	84

К. В. Шпорт ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ВЛАСНИХ НАЗВ З АНГЛІЙСЬКОЇ УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ДЖ. ТОЛКІНА «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ: БРАТСТВО ПЕРСНЯ»)	87
Проблеми літературознавства	
А. О. Бікмурзіна, Н. П. Олійник ПУБЛІЦИСТИКА ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОФЕСОРА Н. І. ЗАВЕРТАЛЮК	91
Л. П. Білоконь ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ВЛАСНИХ НАЗВ З АНГЛІЙСЬКОЇ УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ МОВАМИ (НА МАТЕРІАЛІ МУЛЬТФІЛЬМУ «ТАЧКИ»)	94
К.В. Дука МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ПРОЗІ РЮНОСКЕ АКУТАґАВА	97
І. С. Дуплякіна, Н. І. Власенко ПОЕТИКА НАЗВИ РОМАНУ Т. ЛОДЖА "A MARGARITE OF AMERICA"	101
А. С. Зінченко ТЕМА КОХАННЯ В РОМАНІ Г. ДЖЕЙМСА «ВАШИНГТОНСЬКА ПЛОЩА»	104
О. Карнаушенко СЮЖЕТ ТА ЙОГО ПРОСТОРОВО-ТЕМПОРАЛЬНІ МАРКЕРИ У НОВЕЛІ Е. ГАСКЕЛЛІ «РОЗПОВІДЬ СТАРОЇ НЯНЬКИ»	108
О. С. Козлігіна, В. А. Лебедева ТЕМАТИКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА ПОЕЗІЇ ЯН ЛЯ-НІ НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ШІСТНАДЦЯТИРЯДКОВІ ВІРШІ»	111
А.А. Копытко, О.А. Воеводина СЕМАНТИКА ЗАГЛАВІЯ СТИХОТВОРЕННЯ АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО «БАБОЧКА В ГОСПИТАЛЬНОМУ САДУ»	115
М.І. Косенко, С.В. Полякова СВОЄРІДНІСТЬ РОЗКРИТТЯ МОТИВУ УРБАНІЗАЦІЇ СВІТУ ЧЕРЕЗ ОПОЗИЦІЮ «МІСТО-СЕЛО» У ТВОРЧОСТІ Б. ХАРЧУКА	119
А.С. Курдиманенко КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЄВА ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ТА РІЛЬ ПОРТРЕТНОГО ОПИСУ	124
В.В. Лихненко СИМВОЛІКА ПРОСТОРОВИХ ОБРАЗІВ В РОМАНІ ФРЕНСІС БЕРНЕТТ «ТАЄМНИЧИЙ САД»	127
Д.Е. Максютенко, Л.М. Ромас ПСИХОЛОГІЧНИЙ КОНФЛІКТ В РОМАНІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ»	131
Д. О. Мішюнова, Н. Г. Велігіна ТРАДИЦІЇ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ В КАЗЦІ ЕДІТ НЕСБІТ «THE ICE DRAGON OR DO AS YOU ARE TOLD»	134
Н. І. Некрасова, Н. Г. Велігіна МИТЕЦЬ І МИСТЕЦТВО В РОМАНІ М. КАННІНГЕМА «ПОЧИНАЄТЬСЯ НІЧ»	137
А. Н. Облап, Е. И. Романова ОЧЕРКОВАЯ ПРИРОДА ПОВЕСТИ В. КОЗЛОВА «ТОПНИКИ»	141
А.Д. Овчаренко ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ МАЙКЛА КАННІНГЕМА «ВИБРАНІ ДНІ»	145
Ю.О. Приймак ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ ЕДОґАВА РАМПО	149
М. М. Риженко, І. В. Шишкіна ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ЕМОТИВНОГО ПРОСТОРУ В ПОВІСТІ Г. ДЖЕЙМСА "THE TURN OF THE SCREW"	152
Д. А. Семенюк ІДЕЙНО-ХУДОЖНІЙ ЗМІСТ РИЦАРСЬКОГО РОМАНУ ВОЛЬФРАМА ФОН ЕШЕНБАХА «ПАРЦИФАЛЬ»	156
О.А. Сичова, Г.В. Дашенко ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДУНХУАНСЬКИХ ЦИ	160
А.І. Скубач, Н.О. Черниш СВОЄРІДНІСТЬ КИТАЙСЬКОЇ ПЕЙЗАЖНОЇ ЛІРИКИ ВАН ВЕЯ	165
О. М. Степаненко, Н. І. Власенко ОСОБЛИВОСТІ РОМАНІЗАЦІЇ НОВЕЛІСТИЧНОГО СЮЖЕТУ В «УСОЛОДЖУВАЛЬНІЙ ІСТОРІЇ ФОРБОНґУСА І ПРИСЦЕРІЇ» Т. ЛОДЖА	168
Я.В. Сторчак НАСЛІДУВАННЯ ГОТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У РОМАНІ АГАТИ КРІСТІ «THE PALE HORSE»	172
Т. С. Тищенко, Н. Г. Велігіна ПОНЯТТЯ КРАСИ І ПРЕКРАСНОГО В РОМАНІ	175

МАЙКЛА КАННІНГЕМА «ПОЧИНАЄТЬСЯ НІЧ»	
М.О. Топчило ЕКФРАЗА У РОМАНІ ДЖ. ФАУЛЗА «МАГ»	179
Ч.М. Устьян, О.А. Воеводина ПУТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ А.М. ВОЛКОВЫМ ПОВЕСТИ Л.Ф. БАУМА «УДИВИТЕЛЬНЫЙ ВОЛШЕБНИК ИЗ СТРАНЫ ОЗ»	184
А. О. Федорова ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ЕРНЕСТА ХЕМУНГУЕЯ (НА ПРИКЛАДІ ЗЫРКИ ОПОВІДАНЬ «MEN WITHOUT WOMEN»)	187
А. В. Чуприна, Е. Г. Иванцов ДИСКУРС ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ	190
А. С. Шакалова, О. А. Воеводина МОТИВ ГОРЫ В «ПОЭМЕ КОНЦА» М.И. ЦВЕТАЕВОЙ	194
Н. В. Шаповалова ПОЕТИКА ЖАНРУ НС ЕЛИ Г. ДЖЕЙМСА «СЕР ЕДМУНД ОРМ»	198
A. Aleksandrova, V. Lebedieva WAYS OF CONVEYING THE BALTI'S REALIA IN G. MORTHENSON'S NOVEL "THREE CUPS OF TEA"	203
O. Bliednykh SOME PECULIARITIES OF A PHRASAL VERB AS A NOTION	206
R. O. Bromberg, I. P. Sakhno LEXIKALISCHE VERBALISIERUNG VON VERÄNDERUNGEN IN DEN VERBRAUCHERPRÄFERENZEN DER DEUTSCHEN	210
K.A. Bulava STYLISTIC ATTRIBUTES OF ARTISTIC SPACE IN RAY BRADBURY'S STORIES «THE FOG HORN» AND «HOPSCOTCH»	213
A. Bystrova EFFECTIVE TEACHING STRATEGIES FOR IMPROVING READING COMPREHENSION	215
K. M. Dvoeglazova LINGUOSTYLISTIC FEATURES OF THE NOVEL "PAPER TOWNS" BY JOHN GREEN	220
N.V. Filatova, S.I. Halazdra LES PARTICULARITÉS D'UTILISATION ET DE FONCTIONNEMENT DE DIFFÉRENTS TYPES D'ABRÉVIATIONS EN FRANÇAIS	224
V.E. Fischelev, S.O. Loba LEXICAL-SEMANTIC FEATURES OF THE CONCEPT <i>LIBRARY</i> IN ENGLISH LEXICOGRAPHIC INTERPRETATION	228
Є. Є. Фіськова LEXICAL, STYLISTIC, GRAMMAR AND PHONETIC MEANS OF CREATING THE EFFECT OF HORROR IN THE NOVELS BY J. ROWLING	231
A. Holodiuk THE 4C METHOD AND ITS APPLICATION IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING	234
V. Hostieva SOME PECULIARITIES OF COMPLEX LINGUOSTYLISTIC ANALYSIS OF A LITERARY TEXT	238
A.V. Isaieva, S.Yu. Honsalies-Munis LINGUISTIC FEATURES OF SPANGLISH IN THE NOVEL 'BLESS ME, ULTIMA' BY RUDOLFO ANAYA IN A MULTILINGUAL ASPECT	242
A. A. Kolesnyk «FALSE FRIENDS OF A TRANSLATOR»: ORIGIN, SEMANTICS	245
E. O. Kondrashova, O. L. Kriachunenko ABBREVIATIONS IN THE INTERNET ENGLISH LANGUAGE	249
I. O. Kovalenko, M. Y. Volkova SOME PECULIARITIES OF THE IMAGE CREATION IN THE FRAMES OF LINGUO-STYLISTIC ANALYSIS IN ALICE WALKER'S SHORT STORY «THE REVENGE OF HANNAH»	252
M.M. Kovalenko, S.Yu. Honsalies-Munis LEXICAL MEANS OF REPRESENTATION OF FEMININE IDENTITY IN THE NOVEL «A MERCY» BY TONI MORRISON IN A MULTICULTURAL ASPECT	256
K.Kurylovych USING ENGLISH POP SONGS AS A WAY OF STRENGTHENING HIGH SCHOOL STUDENTS' MOTIVATION	259
S.W. Maitak, E.I.Schtatnaja DEUTSCHE PHRASEOLOGISMEN MIT TIERBEZEICHNUNGEN	263
E. A. Marchenko NATIONAL PECULIARITY OF THE CONCEPT TIME EXPRESSION IN THE ENGLISH PHRASEOLOGY: MULTI-LINGUAL ASPECT	266
D. I. Marienko LINGUISTIC PECULIARITIES OF THE STORY «THE HORSES OF	269

DIOMEDES» BY AGATHA CHRISTIE	
O.K. Matyukhova, I.P. Sakhno ROLLE VON PHRASEOLOGISMEN IN DEN WERBE- TEXTEN	272
M. S. Niemkovych, N. M. Semeshko STYLISTIC ANALYSIS AND INTERPRETATION OF AN ARTISTIC TEXT	276
D. V. Nepyivoda THE ANALYSIS OF EXPRESSIVE MEANS IN ENGLISH JOKES	280
A. A. Ore4shkina, N. G. Machonina ENTLEHNUNGEN IN DER DEUTSCHEN SPRA- CHE DES XX. JAHRHUNDERTS UND IHRE BESONDERHEITEN	283
A. P. Peremetko MULTICULTURAL ASPECT OF TEACHING ENGLISH IN THE CONTEXT OF HIGHER EDUCATION	286
N. V. Puzérei, O. S. Palkevych L'ÉTUDE DE LA PARTICULARITÉ PHONÉTIQUE DE LA VARIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE LA LANGUE FRANÇAISE (DANS LE CADRE DE LA PHONÉTIQUE HISTORIQUE)	289
V. Saenko LINGUISTIC AND STYLISTIC PECULARITIES IN THE POEMS "PRI- MER FOR BLACKS" AND "RIOT" BY GWENDOLYN BROOKS	294
L.Z. Samedova THE REPRESENTATION OF LEXICAL POLYCULTURAL PECULI- ARITIES IN GWENDOLYN BROOKS' POETRY	298
V. V. Samoilenko THE LINGUO-STYLISTIC PROBLEMS OF TRANSLATION OF THE NOVEL «THE HUSBAND'S SECRET»	302
I. A. Shatokhina, O. L. Kriachunenko TESTING AS A METHOD OF EVALUATING COMMUNICATIVE COMPETENCIES	305
O. Shokalo PROBLEMS IN TEACHING LISTENING IN ESL CLASSROOM	308
V. O. Snigur THE FEATURES OF JEANNETTE WALLS'S INDIVIDUAL STYLE (IN THE WRITER'S MEMOIR "THE GLASS CASTLE") "	311
V.E. Telna EXPRESSIVE STYLISTIC DEVICES OF CREATING A HUMOROUS EF- FECT IN THE ENGLISH AND AMERICAN ANECDOTES	315
T.Tenenyka SOME EFFECTIVE WAYS OF TEACHING VOCABULARY IN SENIOR SECONDARY SCHOOL	318
N. Tkachenko SOME ASPECTS OF TEACHING WRITING INFORMAL LETTERS TO INTERMEDIATE EFL STUDENTS	321
V. Vasilko LEXICAL REPRESENTATION OF THE CONCEPT «LOVE» IN THE PO- ETRY COLLECTION «LOVE POEMS» BY ANNE SEXTON	325
V. O. Vovk, I. P. Suima PHRASEOLOGICAL COMPARATIVE UNITS DENOTING PERSON AND THEIR TRANSLATION	328
V.I. Zabashta SLANG LANGUAGE, CATCHPHRASES AND NEOLOGISMS PRE- SENTED IN AN AMERICAN ANIMATED SITCOM "THE SIMPSONS"	332
M. S. Yakymets, N. M. Semeshko STYLISTIC FEATURES OF THE PORTRAIT DE- SCRIPTION IN FENIMOR COOPER'S NOVEL «THE DEERSLAYER»	338

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

*Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів
та викладачів*

Частина 3

Підписано до друку 25.05.18. Формат 60х84 1/16.
Папір офсетний. Різограф. Умовн. друк. арк. 20,11
Тираж 105 пр. Зам № 3365.

Видано та віддруковано в ТОВ «Акцент ПП»
вул. Ларіонова, 145, м. Дніпропетровськ, 49052
тел. (056) 794-61-04(05)

*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК № 4766 від 04.09.2014.*