

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Черкаський національний університет
імені Богдана Хмельницького
Навчально-науковий інститут іноземних мов

ВІТЧИЗНЯНА ФІЛОЛОГІЯ:
теоретичні та методичні
аспекти вивчення

Випуск 8

ЧЕРКАСИ – 2019

Вітчизняна філологія: теоретичні та методичні аспекти вивчення.
Збірник наукових праць. Випуск 8. – Черкаси : ФОП Гордієнко Є. І., 2019. – 142 с.

У збірнику надруковано статті і розвідки, які репрезентують систему поглядів на актуальні проблеми лінгвістичної та літературознавчої парадигми XXI століття. Вміщено наукові публікації з проблем літературознавства, мовознавства та методики викладання мови й літератури.

Для широкого кола філологів – науковців, викладачів, аспірантів, студентів, учителів.

Редакційна колегія:

<i>Головний редактор:</i>	Корновенко Л.В., кандидат філологічних наук, доцент
<i>Заступник головного редактора:</i>	Швидка Л.В., кандидат філологічних наук, доцент
<i>Відповідальний редактор:</i>	Крєтова О. І, кандидат педагогічних наук, доцент

Члени редакційної колегії:

Жаботинська С.А., доктор філологічних наук, професор
Вовк О.І., доктор філологічних наук, професор
Кавун Л.І., доктор філологічних наук, професор
Киченко О.С., доктор філологічних наук, професор
Мусієнко В.П., доктор філологічних наук, професор
Остапенко Н.М., доктор педагогічних наук, професор
Селіванова О.О., доктор філологічних наук, професор
Шитик Л.В., доктор філологічних наук, професор
Кулєшова Л.М., кандидат філологічних наук, доцент
Сукаленко Т.М., кандидат філологічних наук, доцент

Відповідальні за випуск: *Василенко М.П., Крєтова О.І.*

Рецензенти:

Мартинова Г.І., доктор філологічних наук, професор
Куліш І.М., кандидат педагогічних наук, доцент

За зміст публікації відповідальність несуть автори.

Адреса редакційної колегії:

18031, м. Черкаси, бульвар Шевченка, 81, ауд. 426,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, кафедра російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання. Тел. (0472) 37-11-03

Рекомендовано до друку вченою радою Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (протокол № 6 від 27.05.2019 року).

Засновник – Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

ЗМІСТ

ЛІНГВІСТИКА

<i>Кулешова Л.Н., Макодзей Ю.Г.</i> Концепт «время» в романе Андрея Белого «Петербург».....	4
<i>Мозілей І.І., Пономарчук А.С.</i> Лексичні трансформації у перекладі англомовного художнього твору.....	13
<i>Цюра С.В.</i> Особливості ієрархічної будови простору концептуальної метафори (на матеріалі роману Еріка Сігала «Клас»).....	22

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<i>Іванова Н.П., Киченко О.С.</i> Романтична символіка фантастичного у ранній творчості М. В. Гоголя.....	29
<i>Богданова І.В.</i> Образ суспільства споживацтва в романі Ч. Паланіка «Бійцівський клуб».....	39
<i>Козюра О.В.</i> Художня природа бестселера.....	46
<i>Костюк Т.П.</i> Релігійні мотиви в поезії Н. Заболоцкого.....	49
<i>Кретова О.І., Кретов П.В.</i> Читач і бібліотека у ХХІ столітті.....	54
<i>Логінов В.Ю.</i> Микола Гоголь і Олександр Вертинський: спільне у біографії та творчості.....	61
<i>Сквіра Н.М.</i> Чи сердився Юпітер-Гоголь, або другий том «Мертвих душ» у рецепції І. Тургенева.....	68
<i>Шлапак Д.В.</i> Форми гротеску у слов'янських літературах доби Бароко.....	76
<i>Шуба Ю.В.</i> Гра як принцип побудови роману «Мандрівний замок Хаула» Діани Вінн Джонс.....	83
<i>Юрова І.Ю.</i> Дихотомічна парадигма поезій С. Плужника.....	93

МЕТОДИЧНА СКАРБНИЧКА

<i>Василенко М.П.</i> Підготовка студентів к прохожденію педагогической практики.....	99
<i>Корновенко Л.В.</i> Дидактические материалы для самостоятельной работы студентов по теме: исторические чередования звуков.....	104
<i>Куліш І.М., Некоз І.В.</i> Аспекти мотиваційної складової процесу вивчення іноземної мови професійного спрямування.....	109
<i>Єрцова О.А.</i> Про українців і мотивуючу роль роману П.Коельо «Алхімік».....	118
<i>Потапова Г.Н.</i> Методическая разработка для студентов-инофонов по фильму А. Роу «Королевство кривых зеркал».....	127

МОЛОДІ ГОЛОСИ НАУКИ

<i>Тинтін В.</i> Особенности восприятия лингвоконцепта «цвет» в русском и английском языках.....	131
<i>Цзяця Лі</i> Внутренняя форма концепта «время».....	133
<i>Лионг Нзюк Тхюи Тьен</i> Идейное содержание и особенности художественной структуры комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».....	134
<i>Кендюшенко А.Г., Веневень В.</i> Фразеологизмы со значением качественной характеристики лица в русском языке и способы их перевода на английский язык.....	136
<i>Буй Тхи Ван Тхи</i> Концепт «чужой» в русских и вьетнамских паремиях.....	138
<i>Ши Ян</i> Тематическая классификация английских заимствований в русском языке.....	139

УДК 821.161.1. 08 (045)

Л. Н. Кулешова,
к.филол.н., доцент Черкаського
національного університету ім. Б. Хмельницького
Ю. Г. Макодзей,
магістрантка Черкаського
національного університету ім. Б. Хмельницького

КОНЦЕПТ «ВРЕМЯ» В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

У статті проаналізовано застосування концепта «час» в романі Андрія Белого «Петербург». Виявлено, що основними сторонами концептуального значення часу в тексті роману є зумовлені людськими діями і намірами періоди; час як тривалість, що впливає на речі; як рух; як певний проміжок минулого для віднесення певних подій, предметів, осіб, явищ до тієї чи іншої епохи. Виділені інтимно-особисті та чуттєво-емоційні конотації часу. Протиставлена семантика історичного часу та часу потойбічного.

Ключові слова: *концепт, концептосфера, творчість Андрія Белого, роман «Петербург», концепт часу.*

Изучение содержательной стороны языка является одним из важнейших направлений лингвистики, которое имеет уже достаточно долгую историю. Но только недавно в языкознании была определена элементарная единица содержательного анализа, в полной мере удовлетворяющая его требованиям. Этой единицей стал языковой концепт, в котором форма и содержание языкового выражения образуют взаимно однозначное соответствие. В концепте лингвистика нашла мощное орудие содержательного анализа языка, что открыло перед исследователями новое пространство возможностей и сделало актуальным заполнение этого пространства теоретическими образами как отдельных концептов, так и их систем – концептосфер языков и сфер речевой деятельности.

Одним из важнейших направлений концептуального анализа в современной лингвистике является исследование концептосферы художественной литературы. Интенсивное освоение этой исследовательской ниши ведётся на материале русской художественной литературы. В частности, представляет несомненный интерес концептосфера русской литературы конца XIX – начала XX веков, периода переломного в культурной и общественной жизни, когда особенно наглядным было формирование новых концептов, критическое переосмысление старых, принципиальные сдвиги в самой концептосфере, отражающие мировоззренческие изменения и противоречия.

Среди выдающихся представителей русской литературы этого периода обращает внимание в контексте поставленной исследовательской проблемы Андрей Белый (1880-1934). Концептуальная насыщенность произведений писателя обусловлена тем несомненным обстоятельством, что литература для Андрея Белого была средством поиска мировоззренческих смыслов, соответствующих новой исторической эпохе, можно сказать, художественно-философского осмысления реальности. Ярким примером такой концептуальной насыщенности прозы писателя является роман «Петербург» (1913), художественный мир которого укладывается в систему близких к философским категориям концептов. Исследователи неоднократно обращали внимание на философских подтекст романа «Петербург». В этом плане стали уже классическими работы Н. А. Бердяева [2], А. К Вронского [5], Вяч. Иванова [8], Л. К. Долгополова [6]]. За последние годы интерес исследователей к содержательной стороне романа «Петербург» не уменьшился. Можно отметить работы Е. Н. Жадновой [7], Н. В. Пушкарёвой [12], А. О. Разумовой [13], Е. А. Сыловой [14]. В частности, художественному осмыслению в романе Андрея Белого философской категории времени посвящена работа Н. Л. Быстрова [4]. Все указанные работы осуществляют не столько лингвистический, сколько литературоведческий анализ романа «Петербург». Язык Андрея Белого является особым предметом исследования в работах Н. А. Кожевниковой [9], А. В. Лаврова [10], Л. А Новикова [11], К. Э. Штайн [15]). Если в целом язык Андрея Белого охватывается лингвистическими исследованиями, то изучение текстов его произведений в аспекте концептосферы писателя представляет собой перспективную задачу.

Целью статьи является выявление семантических характеристик одного из ключевых концептов романа «Петербург» – концепта времени, описание семантических отношений этого концепта писателя с разными сферами действительности и культуры.

В Толковом словаре русского языка выделены такие основные значения слова «время»: 1) основная наряду с пространством форма существования материи; 2) длительность существования всего происходящего, мера длительности, измеряемая веками, годами, часами, минутами; 3) последовательность явлений и предметов; 4) отрезок, промежутки в последовательности; 5) пора дня, недели, года, связанная с явлениями природы; 6) пора, часы, момент, отведённые для чего-то; 7) благоприятный момент для чего-то [3, с. 157].

Достаточно употребительным в романе «Петербург» является значение (6) – время, на которое указывает автор, как правило, носит характер обусловленных человеческими действиями и намерениями периодов. Как правило, лексема «время» сочетается с уточняющими определениями: неурочное время [1, с. 12, 71]; время бессонницы [1, с. 14]; время беседы [1, с. 84]; трудное время [1, с.91]; великое время [1, с. 105]; время сообразить [1, с. 127]; время весёлого вальса [1, с. 153]; обычное время [1, с.159]; переходное время [1, с.179, 188]; время ознакомиться с передовцами [1, с. 180]; настоящее время, в скором времени [1, с.188]. Определения придают концепту времени значение периода

определённой человеческой деятельности (время беседы), периода, в котором человек находится в определённом состоянии (время бессонницы), временного отрезка, который характеризуется определённым отношением к нему человека (великое время, трудное время). Можно разделить также время в значении (6) на время жизни того или иного персонажа романа и время жизни людей или общества в целом.

В наиболее абстрактном, философском значении (1) концепт времени в романе «Петербург» употребляется в исключительных случаях, когда описываемые события приобретают особо масштабный, мировой смысл: *«Здесь, в своей комнате, Николай Аполлонович воистину выросал в предоставленный себе самому центр..., он являлся здесь единственным центром вселенной, как мыслимой, так и не мыслимой, циклически протекающей во всех зонах времени»* [1, с. 45]; *«так рой видений повторяется, отражённый проспектами, прогоняясь в проспектах, отраженных друг в друге, как зеркало в зеркале, где и самое мгновение времени расширяется в необъятности эонов»* [1, с. 55]; *«Или, вста на дыбы, ты на долгие годы, Россия, задумалась перед грозной судьбою, сюда тебя бросившей, – среди этого мрачного севера, где и самый закат многочасен, где самое время попеременно кидается то в морозную ночь, то – в денное сияние?»* [1, с.99]; *«По истечении семи тысяч секунд, двести первая, ведь, секунда открывала во времени начало исполнения данного офицерского слова: семь тысяч двести секунд пережил он, как семь тысяч лет; от создания мира до сей поры протекло немногим, ведь, более»* [1, с. 199]. Концепт времени в этом его употреблении сочетается с философско-мировоззренческими понятиями вселенной, эонов, России, создания мира. Время понимается, с одной стороны, как чистая длительность, лишённая какого-либо наполнения, с другой стороны, как неограниченное время, как вечность.

В значении (2) подчёркивается длительность существования чего-то или длительность как причина чего-то: потемнеть от времени [1, с. 16]; краткое время [1, с. 44]; зуб времени [1, с. 143]. Время показывается как разрушительная сила, однако, как сила, которая действует медленно и постепенно. Время может быть и незначительным по величине и своим последствиям.

В значении (3) почти всегда время связывается с его движением, течением, прохождением: течение времени [1, с. 20]; от времени до времени [1, с. 92, 104]; на время [1, с. 173]. Время здесь оказывается тем, что приходит и уходит, но может также возобновляться, время сопровождает процессы, происходящие в жизни человека и в природе. Подчёркивается неодномоментность событий, их длительность, повторяемость, что является необходимым элементом для построения сюжета романа «Петербург», в котором важную роль играют повторы, создающие особую ритмику повествования.

В значении (4) концепт времени употребляется наиболее часто, как правило, для указания на определённый промежуток прошлого, для отнесения некоторых событий, предметов, людей, явлений к той или иной эпохе, периоду, части истории: времена Директории [1, с. 17]; в это (то) время [1, с. 19, 80, 81, 88, 107, 147, 150, 178]; доброе время [1, с. 23]; стародавние времена [1, с. 23]; прежние времена [1,

с. 53]; одно время [1, с. 62, 64]; в своё время [1, с. 74]; время той трагической смерти [1, с. 79]; то славное время [1, с. 84]; то именно время [1, с. 92]; последнее время [1, с. 96, 98, 160]; времена императора Александра Первого [1, с. 117]; наши времена [1, с. 119]; времена детства [1, с. 119]; позднейшие времена [1, с. 120]; в то самое время [1, с. 140]; времена стародавние [1, с. 142]. Наиболее частотно нейтральное употребление лексемы время в качестве простого указания на некоторый отрезок времени. Не случайно наибольшее количество примеров относится к словосочетанию «это (то) время», имеющему, скорее, дейктический характер. Писателю важно локализовать определённые события, расположить их в некотором порядке, концепт времени в таких случаях сводится к такой локализации. Более содержательными выглядят словосочетания, маркирующие время определёнными историческими реалиями (времена Директории, времена императора Александра Первого). Часто данное употребление концепта времени сопровождается оценочными коннотациями. Такие коннотации имеют, скорее позитивный характер, прошлые персонажи Андрея Белого воспринимают, в целом, позитивно (доброе время, славное время).

Изредка концепт времени в романе «Петербург» получает значение (5) естественной поры: время года [1, с. 51]; осеннее время [1, с. 93, 189]. Несмотря на значительное внимание к природным явлениям в романе, автор не очень тесно связывает их со временем.

Употребление концепта времени в романе «Петербург» в значении (7) не фиксируется.

Время может использоваться в романе «Петербург» как характеристика описываемого события, для отнесения события к определённому состоянию времени (...*в сей миг его осенила глубокая дума; и тотчас же, в неурочное время, развернулась она в убегающий мысленный ход...* [1, с. 12]). При этом характеристика временного отрезка, в который происходит определённое событие, может иметь мотивирующее значение, может объяснять, хотя бы отчасти, происходящее (...*направления эти порою во время бессонницы безошибочно он скандировал наизусть...* [1, с. 14]). Влияние времени проявляется во внешних признаках предметов, время приобретает у Андрея Белого видимую, бросающуюся в глаза форму (...*стекло потемнело от времени; тонкая роспись потемнела от времени тоже...* [1, с. 16]). Само время в таких случаях иногда предстаёт в предметном виде, излюбленным образом – метафорой времени – у Андрея Белого является «зуб времени» (*Летний сад тогда простирался далече, отнимая простор у Марсова Поля для любезных царскому сердцу аллея, обсаженных и зеленицей, и таволгой (и его, видно, грыз беспощадный зуб времени)...* [1, с. 143]).

Особую роль в романе «Петербург» играет историческое время. Оно имеет качественный характер, делится на эпохи, каждая из которых неразрывно связана с происходившими тогда событиями (*На стенах висели картины, отливая масляным лоском; и с трудом через лоск можно было увидеть французенок, напоминавших гречанок, в узких туниках былых времен Директории и в высочайших причёсках* [1, с. 17]). Время как-бы распадается на отдельные,

несовместимые друг с другом времена, которые предстают перед читателем как обладающие особым, неповторимым колоритом музейные артефакты. К историческому времени примыкает время памяти, которое тоже относится к прошлому и имеет законченный, «музейный» вид, но вплетено в личный опыт автора и его читателей (*...в это время трамвай еще не бегал по городу:19 это был тысяча девятьсот пятый год* [1, с. 19]).

От этого окрашенного событиями времени отличается хронологическое время, время просто текущее между прошлым и будущим. Такое время появляется в романе «Петербург» в двух контекстах. Во-первых, это время выхолащенного до полной абстрактности, «математичности» сознания «государственного человека» Аблеухова-старшего (*...этот проспект напоминал ему о течении времени между двух жизненных точек...* [1, с. 20]). Во-вторых, это время повествовательное, время развёртывания сюжета, последовательности событий, действий, отношений героев романа. Такое время может быть более или менее масштабным. Более масштабное время охватывает целую массу разнородных, но связанных хронологически событий, в основном не называемых, а подразумеваемых (*...обо мне впервые узнали в то славное время, когда я засел в сорокапятиградусный мороз...* [1, с. 84]). Время локализованное в пределах одного события привязывает описываемые действия и явления к какому-то определённом моменту, указывает на сиюминутность события (*...в это время такой же седой камердинер вносил в комнату вешалку...* [1, с. 107] или одномоментность событий (*...отменялась медлительно вереница линий и стен в то время, как там, на сиреновом погасающем небе, в облачках-перламутринках, разгорались томительно все какие-то искромётные светочи...* [1, с. 147]).

Помимо исторической окраски концепт времени в романе «Петербург» часто имеет чувственно-эмоциональные коннотации. Время определённым образом относится к человеку, является добрым, славным или, наоборот, тревожным, унылым, опасным, трудным. Его можно назвать «временем для человека», оно внутренне связано с событиями и персонажами (*Эти движения были свойственны барышням доброго времени, когда барышни этого времени начинали испытывать жажду...* [1, с. 23]).

Время в романе может не только сближать события, но и разъединять их, такое время можно назвать временем хронологического разрыва, оно у Андрея Белого отделяет прошлое от настоящего (*Точно такие вот домики раскидались здесь в стародавние времена* [1, с. 23]). Как и в случае с нейтральным, просто делящимся временем здесь заметно различие исторического времени, времени разрыва эпох и времени жизни героев романа. В последнем также происходит отрыв прошлого от настоящего (*В прежние времена он сюда входил каждый вечер; а теперь здесь он два с лишним месяца не переступал порога...* [1, с. 53]).

Ещё одно значение концепта времени – время как мера количества длительности. В таком чисто количественном значении концепт времени реализуется при описании, всего лишь фиксируя значимые те или иные события (*Встречи папаша с сыном происходили лишь за обедом; да и то: на краткое время...* [1, с. 44]). Образ количества времени может возникать и при указании

на точку отсчёта определённого периода (*Болезнь обострилась со времени той трагической смерти; верно, образ ушедшего друга посещал его по ночам...* [1, с. 79]). Такая длительность связывает события, придаёт связность повествованию. Разновидностью времени в его количественном аспекте является периодическое время, время повторяющихся событий, которое сочетает в себе тождественность и различие. Это в каком-то смысле одно и то же время, а в каком-то – разное. Как правило, Андрей Белый для реализации этого образа времени употребляет словосочетания «от времени до времени», «по временам» (*...на коричневатожёлтых обоях его обиталища от времени до времени появлялось причудливое лицо; черты этого лица по временам слагались в семита...* [1, с. 93]).

Поскольку повествование в романе «Петербург» ведётся параллельно в посюсторонней, бытовой реальности и в реальности мировой и запредельной, то и локальное, время конкретных событий иногда оказывается представленным на фоне бесконечного мирового времени. Этот философский образ временной бесконечности часто передаётся понятием эонов – невообразимо больших промежутков времени (*...он являлся здесь единственным центром вселенной, как мыслимой, так и не мыслимой, циклически протекающей во всех зонах времени...* [1, с. 45]). Нахождение вместе в зонах времени и в «этом времени», сиюминутном времени текущих событий придаёт не только философский смысл, но и определённую гротескность повествованию (*...рой видений повторяется, отражённый проспектами, прогоняясь в проспектах, отражённых друг в друге, как зеркало в зеркале, где и самое мгновение времени расширяется в необъятности эонов: и бредя от подъезда к подъезду, переживаешь века* [1, с. 55]).

Концепт времени в его употреблении не лишен некоторого прагматического аспекта – отношения рассказчика к описываемому с помощью концепта «время». В частности, проявляется отношение автора ко времени как к самостоятельной сущности (*По истечении семи тысяч секунд, двести первая, ведь, секунда открывала во времени начало исполнения данного офицерского слова...* [1, с. 193]). Время не создаётся человеком, оно объективно, но человек может воздействовать на время, что-то в нём изменять или использовать его. Время используется также как выразительное средство для рассказчика, Андрей Белый олицетворяет время, делает его художественным тропом, можно говорить о поэтическом отношении ко времени (*Все кругом лепетало мокрыми пятнами, шелестело, шептало: то нёсся старушечий шёпот осеннего времени* [1, с. 189]). Концепт времени применяется и для стилевой характеристики персонажей, например, характеристика деловой, официальной речи (*Я, ваше высокопревосходительство, в настоящее время, как видите, занимаюсь все розыском: теперь – чрезвычайно важные времена... Нам удастся в скором времени обнаружить...* [1, с. 188]). В этом случае концепт времени служит выражению слегка ироничного отношения автора к тому, что оно описывает.

Следует указать на концепт времени в романе «Петербург», как на способ придания повествованию некоторой эпичности, автор излагает как бы историю города и страны, но сами исторические события оказываются неисторического

масштаба, что придаёт авторскому изложению оттенок нарочитости и гротеска. Авторское повествование иногда приобретает в связи с этим стилистические особенности летописи событий (*И в позднейшие времена, под фигурною позою Иреллевской статуи, простиравшей персты в вечеряющий день, раздавались смехи, шёпоты, вздохи и блистали бурмитские зерна государынинных фрейлин* [1, с. 143]).

Время, помимо прочего, воспринимается автором как среда, создающая целостность и законченность картины (*...огонёчки наливались силой и бросались из тьмы после рыжими пятнами, в то время, как сверху падали водопады: синие, черно-лиловые, черные. Петербург ушёл в ночь* [1, с. 150]). Это также способ выделения определённой части повествования, создания образа отдельного эпизода (*Что такое гостиния во время весёлого вальса?* [1, с. 153]).

Культурно-исторические сферы, с которыми соотносится концепт «время», разнообразны. Очевидно присутствует в романе сфера мирового времени, времени эпох (о которой как определяющей один из оттенков значения указанного концепта уже говорилось). Иногда возникает оттенок потусторонней действительности и даже выхода за пределы времени (*Мгновение не было ничего: был довременный мрак; и в мраке роилось сознание* [1, с. 140]). Время представляет мировой фон для текущих обыденных событий, его предельным началом оказывается «безвременная пустота» (*С головою закутавшись в одеяло, уже он из кровати повис над безвременной пустотой...* [1, с. 138]).

Выделяется сфера исторического времени, в которой смешиваются эпохи европейской (времена Директории) и российской (времена императора Александра Первого) истории. Историческое время у Андрея Белого представлено разнообразными символами. Символами исторического прошлого являются и сам Петербург, и его улицы и проспекты, Летний сад, памятник Петру Первому, мосты через Неву и даже, в какой-то мере, герои романа, прежде всего, «государственный человек» Аблеухов-старший.

В общий контекст ощущения конца эпохи вписывается профетическое время, время, которое возникает через прозрения и пророчества. Часто в романе «Петербург» употребляется словосочетание «последнее время», имеющее прямо нейтральное значение – недавнее время. Однако в контексте описываемых событий оно приобретает своеобразную коннотацию – последнее, завершающее время истории города, страны и человечества. Используются Андреем Белым и прямо профетические высказывания с использованием концепта «время» (*Близится великое время: остается десятилетие до начала конца...* [1, с. 105]).

В контрасте с историческим, мировым и профетическим временем в романе «Петербург» представлено бытовое, обыденное время, время обычной жизни человека. Время может быть представлено в романе как факт биографии персонажа (*...привычка к назидательным разговорам сохранилась в душе Николая Аполлоновича со времен еще детства...* [1, с. 119]). При этом может подчёркиваться некая интимная связь человека со временем его жизни (*Не знаю, не знаю, дружок: в наши времена полагали не так* [1, с. 119]). Обычное время при этом имеет циклический характер, что косвенно выражается определениями,

приданными концепту «время». Речь идёт о природных циклах (*По традиции дома в это осеннее время Аполлон Аполлонович, возвращаясь домой, покупал иногда астраханский арбуз... [1, с. 93]*) или о циклах биологической (*...направления эти порою во время бессонницы безошибочно он скандировал наизусть [1, с. 14]*) и социальной (*Николай Аполлонович во время беседы с гостями гостей потчевал коньяком [1, с. 84]*) жизни человека.

Заключение. Концепт «время» чрезвычайно важен для понимания романа «Петербург». В романе переплетаются историческая, сверхисторическая и обыденная реальности и их связь предопределяет особое внимание ко времени в художественном мире «Петербурга». Основными сторонами концептуального значения времени у Андрея Белого являются время как обусловленные человеческими действиями и намерениями периоды (время бессонницы, время беседы и т.д.), время как длительность, влияющая на вещи (зуб времени), время как движение (течение времени), определённый промежуток прошлого для отнесения некоторых событий, предметов, людей, явлений к той или иной эпохе, периоду, части истории (времена Директории, последнее время). Концептуальный анализ показал, что время может использоваться в романе «Петербург» как характеристика описываемого события. Время ассоциируется с концептом «история». Историческое время в романе «Петербург» имеет качественный характер, делится на эпохи, каждая из которых неразрывно связана с происходившими тогда событиями. Оттенками концептуального значения являются интимно-личностные коннотации времени, выделяется время памяти человека и чувственно-эмоциональные аспекты времени (доброе, славное, тревожное, опасное время). Наконец, содержание концепта «время» относится и к потустороннему – к сфере мирового времени, времени эонов, и к профетическому времени, которое возникает в прозрениях и пророчествах.

Литература

1. Белый Андрей. Петербург / Андрей Белый. – М. : Наука, 1981. – 696 с. (Серия «Литературные памятники»).
2. Бердяев Н. А. Астральный роман (размышления по поводу романа Андрея Белого «Петербург» / Н. А. Бердяев // О русских классиках. – М. : Высш. школа, 1993. – С. 37 – 98. Режим доступа: http://www.krotov.info/library/02_b/berdyayev/1916_233.html
3. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : «Норинт», 2000. – 1536 с.
4. Быстров Н. Л. Проблема времени в творчестве А. Белого: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. филос. наук / Н. Л. Быстров. – Екатеринбург, 1997. – 16 с.
5. Вронский А. К. Мраморный гром (Андрей Белый) / / А. К. Вронский. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/woronskij_a_k/text_1928_mramorny_grom.shtml
6. Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург»: [монография] / Л. К. Долгополов. – Л. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

7. Жаднова Е. Н. Футуристическая поэтика романа А. Белого «Петербург» / Е. Н. Жаднова // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2013. – №3. – С.88 – 93.
8. Иванов Вяч. Вдохновение от ужаса (О романе Андрея Белого «Петербург») / Вяч. Иванов // Андрей Белый : pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников / сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуман. ин-та, 2004. – С. 401–410.
9. Кожевникова, Н. А. Язык Андрея Белого / Н. А. Кожевникова. – М. : Институт русского языка РАН, 1992. – 256 с.
10. Лавров А. В. Андрей Белый : Разыскания и этюды / А. В. Лавров. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 511 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/bg/?b=180239>
11. Новиков Л. А. Андрей Белый художник слова : О языке прозы писателя / Л. А. Новиков // Русская речь. – 1980. – № 5. – С. 27 – 35.
12. Пушкарёва Н. В. Лингвистически выраженные подтекстовые смыслы в романе Андрея Белого «Петербург» / Н. В. Пушкарёва // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2011. – №4. – С.154 – 161.
13. Разумова А. О. Роман Андрея Белого «Петербург» : гносеологическая природа текстопорождения : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.01. – Томск : [б. и.], 2006. – 23 с.
14. Сылова Е. А. Кризис эпохи, города, человека в контрастной символике романа Андрея Белого «Петербург» / Е. А. Сылова // Вестник СПбГУ. Серия 2. История. – 2011. – №2. – С.135-141.
15. Штайн К. Э. Язык как деятельность и произведение: проблема символа в статье А. Белого «Язык и мысль (философия языка А.А. Потебни)» / К. Э. Штайн // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4-х т. Том 2. – Ставрополь : Издательство «Ставрополье», 2005. – С.782 – 791.

Кулешова Л. М., Макодзей Ю. Г. КОНЦЕПТ «ВРЕМЯ» В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

В статье проанализировано применение концепта «время» в романе Андрея Белого «Петербург». Выявлено, что основными сторонами концептуального значения времени в тексте романа есть обусловленные человеческими действиями и намерениями периоды; время как продолжительность, влияющим на вещи; как движение; как определенный промежуток прошлого для отнесения определенных событий, предметов, лиц, явлений той или иной эпохи. Выделены интимно-личностные и чувственно-эмоциональные коннотации времени. Противопоставлена семантика исторического времени и времени потустороннего.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, творчество Андрея Белого, роман «Петербург», концепт времени

Kuleshova L. N., Makodzey Yu. G. THE CONCEPT OF “TIME” IN THE NOVEL BY ANDREI BELY “PETERSBURG”

The article analyzes the application of the concept of “time” in the novel “Petersburg” by Andrei Belyi. It was found out that the main conceptual aspects of time in the text of the novel are the time as periods determined by human actions and intentions; as a duration affecting things; as a movement; as a certain period of the past to which certain events, objects, persons, phenomena may be attributed. Intimate-personal and sensual-emotional connotations of time are highlighted. The semantics of the historical time, the everyday time and the time of the otherworldly reality is contraposed.

Keywords: the concept, the concept sphere, the work of Andrei Belyi, the novel “Petersburg”, the concept of time.

УДК: 811.111

I. I. Могілей,

ст. викладач кафедри теорії та практики перекладу

Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького

A. С. Пономарчук,

студентка 4 курсу спеціальності «Переклад»

Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького

ЛЕКСИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ПЕРЕКЛАДІ АНГЛОМОВНОГО ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Статтю присвячено аналізу лексичних трансформацій на матеріалі українського перекладу роману С. Плат «Під скляним ковпаком». Стаття розглядає лексичні трансформації денотавного й конотативного планів на матеріалі фрагментів сучасної англomовної прози та їхніх українських перекладів за класифікацією О. О. Селіванової, що передбачає поділ трансформацій на формальні та формально-змістові.

Ключові слова: трансформація, лексичне значення, денотат, конотат, гіпонім, гіперонім, партонім, холонім, еквонім, кореферентні заміни, конотація, конотативне значення, денотативна інформація.

Постановка проблеми. Існування міжмовних лексичних відповідників закономірний факт мовної дійсності. Закономірна сутність лексичних відповідників пов'язана з універсальністю логіко-понятійного складу мов, а також залежить від того, що слово є обов'язковою понятійною одиницею будь-якої сучасної мови. За В.С. Виноградовим, перекладацькими відповідниками або еквівалентами ми вважаємо слова та словосполучення перекладу й оригіналу, які в одному зі своїх значень передають рівний, або відносно рівний, обсяг інформації та є функціонально рівнозначними [1, с. 83].

При перекладі важливим є досягнення еквівалентності тексту перекладу, що передбачає доцільне використання лексичних заміни. Такі заміни називаються

лексичними трансформаціями. За О. О. Селівановою, перекладацька трансформація, – це перетворення, модифікація форми або змісту і форми, зокрема, з метою збереження відповідності комунікативного впливу на адресатів оригіналу й перекладного тексту [4, с. 456].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему трансформацій та перекладацької еквівалентності розглядали такі науковці як В. Н. Комісаров, Ю. Найда, О. О. Селіванова, О. Д. Швейцер, Л. С. Бархударов, Я. Й. Рецкер та інші. У численних працях було висунуто власні погляди дослідників стосовно цього питання, проте проблема досі залишається відкритою, оскільки єдиної думки ще досі не було сформульовано.

Мета статті. Метою дослідження є комплексний аналіз денотативного та конотативного планів лексичних трансформацій на матеріалі англomовного художнього тексту та його українського перекладу.

Виклад основного матеріалу. Нову класифікацію перекладацьких трансформацій запропонувала О. О. Селіванова: формальні та формально-змістові. Формальні трансформації передбачають зміну форми в перекладі при збереженні змісту оригіналу. Такі трансформації відбуваються на фонетичному, словотвірному, лексичному, морфологічному та синтаксичному рівнях [4, с. 460]. У денотативному плані, який маніфестує понятійно-логічне ядро значення, формально-змістові трансформації у перекладі представляють словникові відповідники лексем, що отримують у мові перекладу неоднаковий з вихідною одиницею семний набір, актуалізований контекстом повідомлення [4, с. 460]. Денотативні трансформації на лексичному рівні включають кореферентні, метонімічні, синонімічні, антонімічні, конверсивні та метафоричні заміни.

Конотативні трансформації диференціюємо на оцінно-емотивні, експресивні та функціонально-стилістичні [4, с. 456-458]. Оцінно-емотивні трансформації передбачають заміну, втрату або появу в тексті перекладу емотивного або оцінного компонента. Експресивні конотативні трансформації передбачають модифікацію чи втрату, посилення чи применшення ознаки. Функціонально-стилістичні трансформації представлені втратою, заміною або виникненням в перекладному тексті функціонально-стилістичного забарвлення мовних одиниць.

У денотативному плані наявний реєстр формально-змістових трансформацій представлений у тому числі синонімічними, антонімічними, кореферентними, метонімічними та метафоричними замінами. Метонімічні у свою чергу поділяються на партонімічні, холонімічні, парто-партонімічні, гіперонімічні, гіпонімічні та еквонімічні перетворення.

Трансформації, що отримують в мові перекладу неоднаковий із вихідною одиницею семний набір, актуалізований контекстом повідомлення, названі **синонімічними замінами**. Розглянемо приклад: *It was a queer, sultry summer; the summer they electrocuted the Rosenbergs, and I didn't know what I was doing in New York* (The Bell Jar, с. 2) // *То було хворобливого, задушливого літа – того ж літа, коли Розенберґів стратили на стільці, а я не зрозуміла, навіщо приїхала у Нью-Йорк* (Під скляним ковпаком, с. 7). У наведеному прикладі, англійський прикметник *queer* (дивний), “*differing in some odd way from what is usual or*

normal” (Webster), перекладач Ольга Любарська замінює прикметником *хворобливий*, тобто «який легко піддається хворобам, часто хворіє» (СУМ). Прикметник *sultry* (спекотний), “*very hot and humid*” (Webster), перекладено лексемою *задушливий*, тобто «з жарким, перегрітим повітрям, насиченим випаруваннями; душний» (СУМ).

Проаналізуємо наступний фрагмент: *I knew something was wrong with me that summer, because all I could think about was the Rosenbergs and how stupid I'd been to buy all those uncomfortable, expensive clothes, hanging **limp as fish** in my closet* (The Bell Jar, с. 2) // Я розуміла, що того літа щось зі мною було не так, адже всі мої думки крутилися довкола Розенбергів, того, навіщо я накупила незручного дорожнього одягу, який тепер висів у шафі **дохлюю рибою** (Під скляним ковпаком, с. 8). Англійський прикметник *limp* (неживий), “*lacking firm texture, substance, or structure*” (Webster) перекладено лексемою “дохлий” із значенням «який перестав існувати; мертвий, неживий» (за СУМ). Контекстне значення українського прикметника доповнюється негативною конотацією.

Цікавим є наступний приклад: *I'm five feet ten in my stocking feet, and when I am with little men I stoop over a bit and slouch my hips, one up and one down, so I'll look shorter, and I feel **gawky and morbid** as somebody in a sideshow* (The Bell Jar, с. 4) // Мій зріст – метр сімдесят вісім, і то без підборів, тому з низькими чоловіками я трохи горблюся й провисаю в стегнах набік, щоб здаватися нижчою: не можу позбутися відчуття, ніби я – якась **похнюплена** й нікому не **потрібне** циркове одоробало, яке виганяють на арену в інтермедіях (Під скляним ковпаком, с. 20).

Оригінальна лексема *gawky* (неповороткий), “*awkward, clumsy*” (Webster) перекладена українським прикметником *похнюплений*, тобто «той, що похнюпився, опустився, похилився додолу» (СУМ). Інша англійська лексема *morbid* (страшний), “*abnormally susceptible to or characterized by gloomy or unwholesome feelings*” (Webster) замінена лексемою *нікому не потрібний*. Окрім синонімічної заміни, подана трансформація має зміни і в конотативному плані.

Антонімічні заміни – прийом перекладу, що полягає у заміні поняття, вираженого в оригіналі, протилежним. На думку О. О. Селіванової, антонімічний переклад є нічим іншим, як синонімічною заміною, зважаючи на загальну відповідність цілісного змісту, хоч і дещо модифікованого в перекладі [4, с. 463].

Розглянемо фрагмент: *There is something **demoralizing** about watching two people get more and more crazy about each other, especially when you are the only extra person in the room* (The Bell Jar, с. 6) // Бойовий дух якось **занепадає**, коли двоє шаленіють одне від одного дедалі дужче, а ти за цим спостерігаєш, надто якщо ти – єдина зайва людина в кімнаті (Під скляним ковпаком, с. 32).

Ще одним прикладом антонімічної трансформації слугує приклад: *I kept hearing about the Rosenbergs over the radio and at the office till I **couldn't get them out of my mind*** (The Bell Jar, с. 2) // Про Розенбергів говорили й по радіо, і на роботі, аж доки вони остаточно **поселилися** в моїй голові (Під скляним ковпаком, с. 8).

За В. І. Карабаном, така трансформація є позитивацією – слово або словосполучення з формально вираженою семою змінюється в перекладі на слово або словосполучення, яке не містить формально вираженого негативного компонента [2, с. 291].

Наступний вид формально-змістових трансформацій – це **корєферентні заміни**, тобто позначення особи або персонажа різними властивими йому найменуваннями. В перекладі зазвичай вживається корєферент з більшою інформативністю, слово або словосполука, які уточнюють, характеризують або нагадують щось.

Розглянемо приклад: *They had been following him with their eyes, and when he glanced back at them, they burst out laughing* (The Bell Jar, с. 4) // *Ті пильно стежили за ним, а коли **приятель** озирнувся – зайшиися сміхом* (Під скляним ковпаком, с. 17).

Перекладач Ольга Любарська у перекладі замінює англійський особовий займенник *he* іменником *приятель*. СУМ тлумачить відповідну лексему як «людина, з якою хто-небудь перебуває в дружніх, товариських стосунках; близький знайомий», тобто така заміна вказує на соціальний статус персонажів, а також їхні близькі стосунки.

Іноді перекладач роману використовує корєферентні трансформації, акцентуючи увагу на різних статусах героїв, наприклад, професії персонажа: *The woman finished her article by saying better be safe than sorry and besides, there was no sure way of not getting stuck with a baby and then you'd really be in a pickle* (The Bell Jar, с. 25) // **Юристка** завершила статтю твердженням, що *ліпше перестракуватися, ніж потім шкочувати, та й ніяк не убезпечишия від того, щоб опинитися з дитиною на руках – а отоді буде справжня катастрофа* (Під скляним ковпаком, с. 120).

До трансформацій денотативного плану належать метонімічні заміни, які можна диференціювати залежно від статусу суміжних предметів, явищ, понять.

Партонімичні трансформації – заміни назви цілого назвою його частини. Розглянемо наступний приклад: *Lenny slid his hand around Doreen's bare arm and gave her a squeeze* (The Bell Jar, с. 5) // *Ленні обійняв Дорін за голе **плече** й злегка стиснув його* (Під скляним ковпаком, с. 22).

Англійську лексему *arm* (рука), “*a human upper limb*” (Webster) перекладено українською лексемою *плече*, яку СУМ тлумачить як «верхня частина руки до ліктьового суглоба».

Холонімічні трансформації – заміни назви частини назвою цілого. Наприклад: *The ache in the middle of my left shin bone came to life, and I abandoned any hope of sleep before seven, when my radio-alarm clock would rouse me with its hearty renderings of Sousa* (The Bell Jar, с. 26) // *Знову озвалася бодем моя ліва **нога**, і я полишила надію заснути до сьомої ранку, коли будильник весело заграс щось із доробку Сузи* (Під скляним ковпаком, с. 125).

Ольга Любарська замінює англійську лексему *shin* (літка), “*the front part of the vertebrate leg below the knee*” (Webster), на лексему *нога*, тобто «одна з двох нижніх кінцівок людини» (СУМ).

Парто-партонімічні трансформації – заміни назви однієї частини назвою іншої частини. Наприклад: *This dress was cut so queerly I couldn't wear any sort of a bra under it, but that didn't matter much as I was skinny as a boy and barely rippled, and I liked feeling almost naked on the hot summer nights* (The Bell Jar, с. 4) // **Крій у сукні** був такий дивний, що я не могла вдягти під неї бюстгальтер, але байдуже, бо я була худенька, мов хлопчак, з ледь виразними округлостями, а це було приємно почуватися майже голою спекотними літніми вечорами (Під скляним ковпаком, с. 16).

Англійську лексему *dress* (одяг, плаття), “*an outer garment (as for a woman or girl) usually consisting of a one-piece bodice and skirt*” (Webster) перекладач Ольга Любарська замінила словосполучкою *крій у сукні*, тобто «модель, форма одягу або взуття; фасон» (СУМ).

Гіперонімічні трансформації – заміни назви видового поняття назвою родового (генералізація). Розглянемо наступний приклад: *He kept staring at her the way people stare at the great white macaw in the zoo, waiting for it to say something human* (The Bell Jar, с. 5) // Він невідривно витріщався на неї, наче на велетенського **папузу** в зоопарку, який от-от заговорить людським голосом (Під скляним ковпаком, с. 22), де родова назва *Macaw* – «ара» – означає рід птахів родини папугових.

Ще одним прикладом слугує наступний фрагмент: *The two of them didn't even stop jitterbugging during the intervals* (The Bell Jar, с. 6) // *Настіть у наузак вони не спиняли танцю* (Під скляним ковпаком, с. 29), де *Jitterbugging* – від назви «джитербаг» – танець, що характеризується швидкими, різкими рухами, схожий на бугі-вугі та рок-н-рол.

Гіпонімічні трансформації – заміни родової назви видовою (конкретизація). Наприклад: *The idea of being electrocuted makes me sick, and that's all there was to read about in the papers – goggle-eyed headlines staring up at me on every street corner...* (The Bell Jar, с. 2) // *Від самої думки про смерть на електричному стільці мене нудить, а тими днями тільки про це й писали в газетах: банькати шпальти кричали до мене на кожному розі...* (Під скляним ковпаком, с. 7). У наведеному прикладі перекладач замінює лексему *headlines* (заголовки), “*a head of a newspaper story or article usually printed in large type and giving the gist of the story or article that follows*” (Webster) українською лексемою *шпальти* – «ряд коротких рядків у газеті, журналі і т. ін., розташованих один під одним так, що вони становлять вертикальну смугу на сторінці» (СУМ). *Headlines* – «заголовки» – родове поняття (гіперонім), а *шпальти* – видове (гіпонім).

Розглянемо ще один приклад: *She just sat there, dusky as bleached-blonde Negress in her white dress, and sipped daintily at her drink* (The Bell Jar, с. 5) // *Вона просто сиділа в напівтемряві, наче вибілена негритянка в білій сукні, й потягувала свій коктейль* (Під скляним ковпаком, с. 22). Оригінальна лексема *drink* (напій), “*a liquid suitable for swallowing*” (Webster) перекладена українською лексемою *коктель* – «напій, що становить суміш коньяку, лікеру та вин, іноді з цукром, прянощами тощо» (за СУМ).

Еквонімічні трансформації – заміни гіпоніма іншим гіпонімом того самого класу. Наприклад: *I'd seen a vodka ad once, just a **glass** full of vodka standing in the middle of a snowdrift in a blue light, and the vodka looked clear and pure as water; so I thought having vodka plain must be all right* (The Bell Jar, с. 5) // *Колись мені трапилася реклама горілки, на якій була лише підсвічена синім повна по вінця **чарка** на тлі хуртовини, і та горілка виглядала чистою й прозорою, наче вода, тож я вирішила, що пити горілку чистою – правильно* (Під скляним ковпаком, с. 21).

Українська дослідниця О. О. Селіванова до трансформацій денотативного плану відносить метафоричні трансформації. Серед них розрізняємо деметафоризацію, метафоризацію і трансметафоризацію. О. О. Селіванова виокремлює четвертий тип метафоричних перетворень, а саме заміну складників донорської зони за умови її збереження в перекладі [3, с. 3-9].

Деметафоризація – заміна метафоричного значення слова в перекладі неметафоричним відповідником. Перекладач Ольга Любарська рідко вдається до стратегії деметафоризації. Розглянемо приклад: *I felt very still and very empty, the way **the eye of a tornado** must feel...* (The Bell Jar, с. 2) // *Я почувалася геть вкляклою, геть порожньою – певно, так відчувається **центр торнадо**...* (Під скляним ковпаком, с. 9).

Метафору *the eye of a tornado* (“око урагану”), донорською зоною якої є ЛЮДИНА, перекладач Ольга Любарська замінила прямим значенням відповідників *центр торнадо*.

Ще одним прикладом слугує наступний фрагмент: *By nine in the morning the fake, country-wet freshness that somehow **seeped** in overnight evaporated like the tail end of a sweet dream* (The Bell Jar, с. 2) // *О дев'ятій ранку оманлива замиська вологість, що якось **з'явилась** тут вночі, випаровувалась, мов спогад про фінал приємного сну* (Під скляним ковпаком, с. 8).

Метафоричне дієслово *seeped* (проникла, просочилася), “*to flow or pass slowly through fine pores or small openings*” замінене прямим відповідником – *з'явилась*.

Метафоризація – заміна прямого значення метафоричним синонімом. Явище метафоризації більш поширене в перекладі роману. Вдалим прикладом є наступний фрагмент: *Then when he started **to make my life miserable** I could make his miserable as well* (The Bell Jar, с. 25) // *А як би він узявся **ламати моє життя** – я йому теж зламала б життя* (Під скляним ковпаком, с. 120).

Неметафоричний вираз *to make my life miserable* (робити моє життя нещасним) перекладено метафорою *ламати моє життя*.

Розглянемо наступний приклад: *...like ballet tickets and passes to fashion shows and hair stylings at a famous expensive salon and chances to meet successful people in the field of our desire and advice about what **to do with our particular complexions*** (The Bell Jar, с. 2) // *...як-от квитки на балет, перепустки на модні покази, зачіски від перукарів відомого й дорого салону краси, нагоди зустрітись з успішними людьми зі сфер наших захоплень і персональні консультації щодо того, як **жити зі своїми фігурами*** (Під скляним ковпаком, с. 9).

Англійська лексема *complexion* (колір обличчя), яка має пряме значення “*the hue or appearance of the skin and especially of the face*” (Webster) набуває у перекладі нового значення – *фігура*, тобто «зовнішній вигляд, обрис, форма чого-небудь» (за СУМ).

Поодинокими в тексті перекладу є приклади **трансметафоризації** – заміни донорської зони концептуальних метафор відповідників.

Розглянемо наступний фрагмент: *The idea of being electrocuted makes me sick, and that's all there was to read about in the papers – goggle-eyed headlines staring up at me on every street corner...* (The Bell Jar, с. 2) // *Від самої думки про смерть на електричному стільці мене нудить, а тими днями тільки про це й писали в газетах: банькати шпальти кричали до мене на кожному розі...* (Під скляним ковпаком, с. 7).

Концептосферою метафоричних дієслів *to stare up* (дивитись, витріщатись) та *кричали* є ЛЮДИНА, але звертаємо увагу, що змінено органи чуття людини – у першому випадку – це зір, у другому – слух.

Заміни складників донорської зони за умови її збереження в перекладі також є численними. Наприклад: *I felt myself melting into the shadows like the negative of a person I'd never seen before in my life* (The Bell Jar, с. 5) // *Я відчувала, наче зливаюся з темрявою, чорню, мов засвічена плівка з портретом незнайомця* (Під скляним ковпаком, с. 21).

Англійську лексему *to melt* (розтанути), “*to disappear as if by dissolving*” (Webster) перекладач замінює лексему *зливатися*, тобто «об’єднуватись з ким-, чим-небудь, створювати одне ціле» (СУМ). Донорською концептосферою метафори в оригіналі та в перекладі є РІДИНА.

Розглянемо наступний приклад: *The city hung in my window, flat as a poster, glittering and blinking, but it might just as well not have been there at all, for all the good it did me* (The Bell Jar, с. 7) // *Місто висіло за моїм вікном, пласке, наче фотоплакат, воно мигтіло й блимало, однак для мене нічого не змінилося б, якби його там не було* (Під скляним ковпаком, с. 34). Англійську лексему *to hang* (висіти), “*to hover or remain stationary in the air*” (Webster) замінено лексемою *висіти*, яку СУМ тлумачить як «триматися в повітрі майже без руху».

Вдалим прикладом є наступний фрагмент: *...and how all the little successes I'd totted up so happily at college fizzled to nothing outside the slick marble and plate-glass fronts along Madison Avenue* (The Bell Jar, с. 2) // *...і того, як мої дрібні здобутки, радісно назбирані в коледжі, вижарювалися нанівець на тротуарах під лискучими мармуровими й скляними фасадами Медисон-авеню* (Під скляним ковпаком, с. 8). Англійська словосполучка *fizzle to nothing* з дослівним перекладом «гаснути до кінця, зникати» замінено лексемою *вижарюватись нанівець*, тобто «перегрітись від спеки» (за СУМ). Таким чином у перекладі та в оригіналі використано метефору з донорською зоною ВОГОНЬ.

Контативні трансформації поділяємо на оцінно-емотивні, експресивні та функціонально-стилістичні.

На рівні **оцінно-емотивних трансформацій** слова набувають нового оцінно-емотивного значення. Найчастіше це відбувається за допомогою пестливих

суфіксів, які надають словам зменшувально-пестливої форми. Слова стають емоційно забарвленими.

Розглянемо приклад: *This dress was cut so queerly I couldn't wear any sort of a bra under it, but that didn't matter much as I was **skinny** as a **boy**...* (The Bell Jar, с. 4) // *Крій у сукні був такий дивний, що я не могла вдягти під неї бюстгальтер, але байдуже, бо я була **худенька**, мов **хлопчак**...* (Під скляним ковпаком, с. 16).

При перекладі нейтральні слова *skinny* (худорлявий) та *boy* (хлопець) замінюються українськими словами *худенька* та *хлопчак*, оцінно-емотивного значення яким додають суфікси [-еньк-] та [-ак-].

Спостерігаємо ще один випадок набуття мовною одиницею оцінно-емотивного значення шляхом повторення слів: *We had all won a fashion magazine contest, by writing essays and stories and poems and fashion blurbs, and as prizes they gave us jobs in New York for a month, expenses paid, and **piles and piles** of free bonuses...* (The Bell Jar, с. 2) // *Ми перемогли в конкурсі журналу мод: писали есе й оповідання, вірші й колонки, за що нас винагородили можливістю місяць працювати у Нью-Йорку й жити на повному утриманні, а на додачу ще **купую-купезною** подарунків...* (Під скляним ковпаком, с. 9).

Експресивні трансформації передбачають модифікацію чи втрату, посилення чи применшення ознаки.

У перекладах наступних фрагментів можна спостерігати посилення ознаки: *They **feed** us day after day and then just make us lie around* (The Bell Jar, с. 27) // *Вони з ранку до ночі **напихають** нас їжею і змушують сумирно лежати* (Під скляним ковпаком, с. 130).

Англійську лексему *feed* (давати їжу), “to give food to” (Webster) Ольга Любарська замінює лексемою *напихають*, яку СУМ тлумачить як «надмірно годувати».

Розглянемо ще один фрагмент: *The **big**, gray eye of the sky looked back at me, its mist-shrouded sun focusing all the white and silent distances that poured from every point of the compass, hill after pale hill, to stall at my feet* (The Bell Jar, с. 30) / *На мене дивилося **величезне** сіре око неба, і зтягнуте імлістим серпанком сонце зганяло зусібч неозорі й мовчазні білі простори та вкладало до моїх ніг* (Під скляним ковпаком, с. 139).

До **функціонально-стилістичних трансформацій** відносяться втрата, заміна або виникнення в перекладі функціонально-стилістичного забарвлення мовних одиниць.

Часто зустрічаються трансформації із зміною нейтрального стилю на розмовно-побутовий. Наприклад: *I just **bumped** from my hotel to work and to parties and from parties to my hotel and back to work like a numb trolleybus* (The Bell Jar, с. 2) // *Я просто **пхалася** з готелю на роботу, потім на вечірки, потім у готель, потім на роботу, наче заціпенілий троллейбус* (Під скляним ковпаком, с. 9). Слово *to bump* перекладається як 1) вдарятися; 2) наштовхуватися; 3) випадково зустрітися з ким-небудь. У тексті перекладу воно змінюється перекладачем на *пхатися*, яке ми відносимо до розмовно-побутової лексики.

Розглянемо наступний приклад: *I was supposed to be the envy of thousands of other college girls just like me all over America who wanted nothing more than **to be***

tripping about in those same size-seven patent leather shoes... (The Bell Jar, c. 2) // Я мала бути об'єктом заздрощів для тисяч таких самих, як я, студенток коледжів із цілої Америки, які лише й хотіли тинятися в таких самих лакованих шкіряних туфельках тридцять сьомого розміру... (Під скляним ковпаком, с. 8). Слово *to trip* вживається у поданому реченні у нейтральному стилі. В українському перекладі воно означає «прогулюватись». Перекладач використовує слово *тинятися*, що найчастіше вживається у розмовно-побутовому стилі.

Функціонально-стилістичні трансформації спостерігаються у такому прикладі: *...and at the fusty, peanut-smelling mouth of every subway (The Bell Jar, c. 2) // ...у кожній пропахлій застоєм арахісовим маслом пауці підземки (Під скляним ковпаком, с. 8).*

Нейтральна лексема *mouth* (рот), “*something that resembles a mouth especially in affording entrance or exit*” (Webster) має нейтральний реєстр. У тексті перекладу ми спостерігаємо заміну на лексему *пауца*, яка належить до фамільярного реєстру.

Висновки. Класифікацію лексичних трансформацій у перекладі за О. О. Селівановою проілюстровано на матеріалі українського перекладу англомовного літературного тексту, розширення й аналізування яких, на нашу думку, має важливу науково-дослідницьку й пізнавальну перспективу.

Література

1. Виноградов В. С. Перевод: общие и лексические проблемы. Учебное пособие / В. С. Виноградов. – 3-е изд., перераб. – М. : КДУ, 2006. – 240 с.
2. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, терміно-логічні та жанрово-стилістичні проблеми / В. І. Карабан. – Вінниця : Нова книга, 2004 – 576 с.
3. Селіванова О. О. Метафора в українському перекладі роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита» / О. О. Селіванова // Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки. – 2012. – №27 (240). – С. 3 – 9.
4. Селіванова О. О. Світ свідомості в мові. Мир сознания в языке. Монографічне видання / О. О. Селіванова. – Черкаси : Ю. Чабаненко, 2012. – 488 с.

Список джерел фактичного матеріалу

1. Sylvia Plath *The Bell Jar* / Sylvia Plath
2. Сильвія Плат Під скляним ковпаком [переклад з англ. О. Любарської] / Сильвія Плат. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. – 360 с.

Могилей И. И., Пономарчук А. С. ЛЕКСИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ПЕРЕВОДЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Статья посвящена анализу лексических трансформаций на материале украиноязычного перевода романа С. Платт «Под стеклянным колпаком». Статья рассматривает лексические трансформации денотативного и коннотативного планов на материале фрагментов современной англоязычной

прозы и их украинских переводов согласно классификации Е. А. Селивановой, предполагающей разделение трансформаций на формальные и формально-содержательные.

Ключевые слова: трансформация, лексическое значение, денотат, коннотат, гипоним, гипероним, партоним, холоним, эквоним, кореферентные замены, коннотация, коннотативное значение, денотативная информация.

Mogiley I. I., Ponomarchuk A. S. LEXICAL TRANSFORMATIONS IN THE TRANSLATION OF THE ENGLISH LANGUAGE FICTION

Lexical transformations featuring both denotative and connotative ones are regarded as a subject matter of the article dealing with the latest classification of translation transformations by Prof. O. O. Selivanova. The paper considers the translated prose fragments of S. Plath's "The Bell Jar" in connection with their equivalence in two texts compared.

Keywords: denotation, connotation, denotative meaning, transformation, lexical meaning, hyponym, hyperonym, partonym, wholonym, equanym, denotative information.

УДК 811.111'373.612.2(045)

С. В. Цюра,

к. філол. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ ІЄРАРХІЧНОЇ БУДОВИ ПРОСТОРУ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ (на матеріалі роману Еріка Сігала «Клас»)

У статті досліджено особливості ієрархічної будови простору концептуальної метафори в романі Еріка Сігала «Клас». Оскільки процес утворення метафори як складової вербалізованих знань належить до виявів індивідуальної мисленнєвої діяльності, з'ясування її структурних особливостей у романі Еріка Сігала є шляхом до усвідомлення мислемовленнєвої творчості автора. У статті виділено центральні та периферійні концепти – референти метафор; здійснено їхню тематичну стратифікацію в межах системи, а також їхній кількісний аналіз. Основним висновком статті є те, що типовими для Е.Сігала при створенні метафор є референти, що експонують концептуальне поле «Світ людини», до якого включено інформацію про природні феномени, об'єкти природи, час і простір.

Ключові слова: концептуальна метафора, концепти, концептуальне поле, класи, підкласи, кластери, тематична стратифікація.

Постановка проблеми. Вивчення метафори у процесі наукового пізнання розглядалося, здебільшого, в межах філософії науки, проте поява теорії концептуальної метафори (ТКМ) Дж. Лакоффа та М. Джонсона дала поштовх виникненню нового підходу до розгляду проблеми метафоризації наукового знання, що відбулося в парадигмі сучасної когнітивної лінгвістики. У когнітивній

лінгвістиці *метафора* трактується, перш за все, як розумова операція над концептами, як засіб концептуалізації, який дозволяє осмислити ту чи іншу сферу реальності. Саме когнітивна лінгвістика представила метафору в дещо ширшому розумінні – як специфічний засіб пізнання і мислення. Згідно з ТКМ метафора є властивістю мислення, а метафоричні вирази і вислови в мові є лише поверхневим вираженням концептуальних метафор, що лежать в їх основі. Звідси, у межах ТКМ метафора здобуває нове визначення як «розуміння та сприйняття однієї речі в термінах іншої» [13, с. 5]. Саме в цьому полягає новий підхід до проблеми метафори, який почав впроваджуватися порівняно недавно [1; 2; 3; 4; 5; 6; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14]. Основною проблемою, яка потребує розв'язання, є виявлення способів одержання, обробки, зберігання й використання вербалізованої інформації. Займаючись вивченням способів отримання, переробки та зберігання інформації, когнітологи висунули ідею про існування певних форм репрезентації цих способів у мозку людини у вигляді певних структур свідомості.

Аналіз останніх досліджень. Когнітивна наука розв'язує проблеми, пов'язані з формуванням та функціонуванням цих структур. Найпростіший доступ до структур свідомості лежить через мову і, відповідно, лінгвістику. **Об'єктом** дослідження є семантика мовних одиниць, у яких відображені результати мовних досліджень. Концептуальний аналіз більшою мірою спрямований на пізнання *організації* знань про світ, ніж на його пояснення [3, с. 12]. Поняття про когнітивну метафору формувалося під впливом наукового теоретичного надбання, що міститься в численних роботах Д. Девідсона [2], Дж. Лакоффа та М. Джонсона [12; 13], Р. Ленекера, Дж. Купера [див. 9; 10]. За висновком А. Ченкі, у когнітивній лінгвістиці поняття метафори не обмежене її традиційною роллю в мові поезії; метафору розглядають як головний засіб нашої концептуальної системи, за допомогою якої ми розуміємо та сприймаємо один тип об'єктів у термінах об'єктів іншого типу [11]. Р. Е. Гаскелл доводить, що метафору слід сприймати як первинну когнітивну функцію, що є невіддільною від раціонального мислення в процесі формування понять [10, с. 23]. Із ним погоджується Дж. Маккормак, який розглядає метафору як пізнавальний процес, що поєднує мозок, інтелект і культуру у творчій свідомості мови. Він зазначає, що створення й розуміння метафори полягає в здатності встановити зв'язок між атрибутами референтів, які зазвичай не мають відношення один до одного [8, с. 368].

Актуальність статті зумовлена недостатнім вивченням концептуальної метафори в художньому тексті. **Мета** статті – проаналізувати ієрархічну будову концептуальної метафори у романі Еріка Сігала «Клас».

Виклад основного матеріалу. Хоча деякі з традиційних концепцій метафор можуть бути покладені в основу концептуального аналізу метафорічного перенесення значень, необхідно вирізнити асоціативно-польову та інтеракціоністську теорії. З позиції асоціативно-польової теорії метафору розглядають як взаємодію семантичних полів, що перетинаються в спільній асоціативній зоні [7, с. 20-21]. Згідно з інтеракціоністською теорією, структура метафори є тричленною: *X* (*tenor* – «зміст» – це ідея, навколо якої вибудована

метафора) *is like Y (vehicle – «оболонка»), концепт-корелят – ідея, що виражає цей зміст, «те, з чим порівнюється») in respect to Z (ground – основа метафори або спільна ознака) [7, с. 20].*

Матеріалом нашої статті є 510 концептуальних метафор, отриманих в результаті суцільної вибірки з роману Еріка Сігала «Клас». У ході аналізу метафор було встановлено низку концептів, що метафоризуються, (концептуальних референтів), їх тематичну стратифікацію в межах системи, а також їх кількісний аналіз. Практичне дослідження дозволяє розподілити референти метафор на 3 основних концептуальних поля:

1. Концептуальне поле СВІТ ЛЮДИНИ
2. Концептуальне поле СВІТ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ
3. Концептуальне поле ФІЗИЧНИЙ СВІТ

Концептуальні поля представлені однойменними концептуальними класами. Подальший розподіл здійснюється на основі принципів ієрархічної підрядності: у класах виділяються підкласи, які в подальшому розподіляються на кластери.

Концептуальне поле СВІТ ЛЮДИНИ має наступну стратифікацію:

підклас СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ:

кластери: позитивні та негативні емоції
інтелектуальна сфера
кохання

підклас ПРОСТІР ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ:

кластери: будівлі та їх складові
дорога

підклас ЧАС ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ.

Підклас БУТТЯ ЛЮДИНИ представлений невеликою кількістю прикладів, тому розділяти його на кластери не є доцільним.

Концептуальний клас СВІТ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ представлений підкласами: КОНЦЕПТИ КУЛЬТУРИ, ДУХОВНІ АРТЕФАКТИ.

У концептуальному класі ФІЗИЧНИЙ СВІТ доцільно виділити такі підкласи: ФЕНОМЕНИ ПРИРОДИ, СВІТ ВЗАГАЛІ, ОБ'ЄКТИ ПРИРОДИ.

Найчисленнішими у творі виявлено приклади, що експонують концептуальне поле СВІТ ЛЮДИНИ (90,39%), до якого включено інформацію про природні феномени, об'єкти природи, час і простір:

George Keller's conscience ached (p. 424)

And yet his loneliness weighed heavily on him (p. 313).

Підклас ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮДИНИ (35,49%) представлений наступними кластерами:

фізичні дії (32,35%)

A broad smile crossed her face (p. 65)

George's blood froze (p. 502).

мовна комунікація (3,14%)

Then, without having read a word or heard a note, he went straight to the heart of the matter (p. 282).

He too was at loss for words (p. 244).

Підклас ХАРАКТЕРИСТИКА ЛЮДИНИ (32,16%) можна проілюструвати такими прикладами:

He wished the colonel's beat would slacken even lightly, but the man was an infernal metronome (p. 35);

But his daughter was the apple of his eye (p. 177).

Менш численними є підкласи:

СТАН ЛЮДИНИ (9,41%): *I knew you were in your special heaven (p.457)*

She was snow faced (p. 100);

Підклас СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ (7,25%) представлений наступними кластерами:

негативні та позитивні емоції (4,70%)

On the way to his eleven-o'clock lecture, the adrenaline began to flow on him again (p.304);

"Shit", Ted said half to himself, his euphoria suddenly tumbling into an abyss of desperation (p. 295).

інтелектуальна сфера (1,57%) (думки, пам'ять, розум, мислення, мрії, тощо)

As I sat at breakfast reading through the Crime, a sudden notion struck me (p. 58)

He unpacked a ridiculous number of books, all with carefully marked passages he could read aloud should he run out of ideas (p. 208).

поняття **кохання** (0,98%) було виділено в окремий клас. Це пояснюється тим, які емоції воно викликає від обставин: негативні чи позитивні.

Ted's growing involvement with Sara demonstrated the varidity of the platonic notion that love draws the mind to higher planes (p. 99);

Andrew didn't know love...is bosh (p.84).

Підклас ПРОСТІР ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ (2,35%) включає кластери:

будівлі та їх складники (2,57%)

The university was a tornado of rumors (p. 119)

The huge wood-paneled hall reverberated with the loud chatter of nervous freshmen (p. 31).

поняття **дорога** (0,78%)

Though it was early evening Berkley's main street was swarming with activity (p. 286)

Підклас ЧАС ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ (1,76%)

As years passed... (p. 339);

The spring belonged to Jason Gilbert (p. 98);

So, time is running out (p. 510).

Підклас БУТТЯ ЛЮДИНИ (1,96%):

All summer I had one foot in the future and the other in the past (p.163);

All in all, my life seems to be "a fun thing" (p.253).

Людина існує в середовищі та взаємодіє з ним. Фізичний світ та світ духовної культури, власне, і створюють це середовище.

Клас СВІТ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ (5,49%) налічує 28 прикладів, що розділені між двома підкласами: КОНЦЕПТИ КУЛЬТУРИ і ДУХОВНІ АРТЕФАКТИ. Поняття «культура» несе із собою принцип певного життєвого досвіду, який може бути реалізовано майже у всіх сферах діяльності людини.

Підклас ДУХОВНІ АРТЕФАКТИ (4,71%):

But the brilliance of the family tradition has grown dim with me (p. 2);

The feelings for tradition runs extremely deep (p. 15).

Підклас КОНЦЕПТИ КУЛЬТУРИ (0,78%):

And all these quiet, solid structures stood in vivid contrast to the frenetic kaleidoscope of student activities concentrated like the ancient Athenion agora... (p. 290).

Клас ФІЗИЧНИЙ СВІТ (4,12%) охоплює наступні підкласи:

Підклас ФЕНОМЕНИ ПРИРОДИ (1,77%):

When he emerged a chilly darkness had descended upon the city (p. 51);

The skies belong to Israel (p. 319);

They drove back Sunday afternoon and reached Oxford just as darkness was approaching (p. 381).

Підклас СВІТ ВЗАГАЛІ (1,57%):

They were about to learn that the world did not spin uniquely around them (p. 32);

The world has got to give us a credit for ensuring freedom of religion here (p. 400);

Maybe when you grow up, the world will have finally come to its senses (p. 399).

Підклас ОБ'ЄКТИ ПРИРОДИ (0,78%):

When they withdrew, nothing but sand stood between the two countries (p. 318).

Концептуальна метафора має антропоцентричний характер і є вербалізованим виявом особистісного начала автора, тобто вона характеризує систему світовідчуттів і засобів втілення авторської інтерпретації феноменів довкілля у мовному матеріалі. Таким чином, метафоричні структури репрезентують знання, які невіддільно пов'язані з творцем метафори.

Висновки. Проаналізувавши мовний матеріал, ми виявили, що серед концептуальних полів поле СВІТ ЛЮДИНИ є найчисленнішим. Найбільшою кількістю прикладів у цьому полі репрезентовані класи: Діяльність людини – 181 (35,49%), Характеристика людини – 164 (32,16%), Стан людини – 48 (9,41%) та Свідомість людини – 37 (7,25%). Концептуальне поле СВІТ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ становить 5,49% від загальної кількості прикладів. Концептуальне поле ФІЗИЧНИЙ СВІТ представлене 4,12% прикладів від загальної кількості. Це свідчить про те, що індивідуальному стилю автора характерна спрямованість на людину, її внутрішній світ.

Література

1. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 153 – 173.
2. Дэвидсон Д. Что означают метафоры / Д. Дэвидсон // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 173 – 193.
3. Жаботинская С. А. Когнитивная лингвистика : принципы концептуального моделирования / С. А. Жаботинская // Лингвистичні студії. – Черкаси : ЧДУ, 1997. – Вип. 2. – С. 3 – 12.

4. Жаботинская С. А. Когнитивная лингвистика: к вопросу об уровнях концептуальных моделей / С. А. Жаботинская // Вісник Черкаського університету. – Черкаси : ЧДУ, 1997. – Вип. 3. – С. 3 – 11.
5. Жаботинская С.А. Концептуальный анализ языка : Фреймовые сети / С. А. Жаботинская // Мова. Науково-теоретичний часопис з мовознавства. – Одеса : Астропринт, 2004. – Вип. 9. – С. 81 – 92.
6. Жаботинська С. А., Плахотнюк Є. І. Вивчення іноземної мови дорослими : нейрокогнітивний ракурс / С. А. Жаботинська, Є. І. Плахотнюк // Мовознавчий вісник. – Черкаси: ЧНУ, 2016. – Вип. 21. – С. 7 – 17.
7. Колесник Д. М. Концептуальное пространство авторской метафоры в творчестве А. Мердок / Д. М. Колесник : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. – Черкасы, 1996. – 285 с.
8. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры / Э. Маккормак // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 235-283.
9. Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология (монография) / Е. А. Селиванова – К. : Изд-во Украинского фитосоциологического центра, 2000. – 248 с.
10. Сычев О. А. Когнитивная теория метафоры Р. Е. Гаскелла / О. А. Сычев // Социальные и гуманитарные науки : Зарубежная литература. – Серия 6 : Языкознание. – М. : Наука. – 1993. – №1. – С. 23-27.
11. Ченки А. Современный когнитивный подход к семантике: сходства и различия в теориях и целях / А. Ченки // Вопросы языкознания. – 1996. – №2. – С. 68 – 79.
12. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor / G. Lakoff // Metaphor and Thought / Ed. by A. Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 202 – 252.
13. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : Chicago University Press, 1980. – 163 p.
14. Langacker R. W. A Course in Cognitive Grammar. Manuscript / R. W. Langacker – San Diego, 2000.

Список джерел фактичного матеріалу

1. *Segal, E.* The Class. – New York: Bantam, 1986. – 531 p.

Цюра С. В. ОСОБЕННОСТИ ИЕРАРХИЧЕСКОГО СТРОЕНИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ (на материале романа Эрика Сигала «Класс»)

Цель статьи – изучение концептуальной метафоры в романе Эрика Сигала «Класс». Поскольку процесс создания метафоры как составной части вербализованных знаний принадлежит к проявлениям индивидуальной мыслительной деятельности, определение ее структурных особенностей в романе Э. Сигала является путем к пониманию индивидуального творческого стиля автора. В статье были выделены центральные и периферийные концепты –

референты метафор. Мы осуществили их тематическую стратификацию, а также их количественный анализ. Основным выводом статьи является то, что типичными для Э. Сигала при создании метафор являются референты, которые сопоставляют и сравнивают мир человека с окружающей его природной средой.

Ключевые слова: концептуальная метафора, концепты, концептуальное поле, классы, подклассы, тематическая стратификация.

Tsyura S. V. PECULIARITIES OF HIERARCHICAL STRATIFICATION OF CONCEPTUAL METAPHORS IN E. SEGAL'S NOVEL.

The article examines conceptual metaphors in Eric Segal's novel "The Class". The process of creation of a metaphor as an integral part of verbalized knowledge, reveals the realization of an author's individual intellectual activity. That's why the article aims at the analysis of the structural peculiarities of metaphors (namely, the textual realization of conceptual metaphors referents in Eric Segal's novel), which is the way to understanding of the author's individual creative style. We differentiated central and peripheral concepts – referents of metaphors. We also made their topical stratification and their quantitative analysis. The main conclusion of the article is the idea that typical and the most important referents in Eric Segal's novel are those based on comparisons of Man with his natural habitat.

Keywords: conceptual metaphor, concepts, conceptual fields, topical stratification.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.1

Н. П. Іванова,

*к. філол. н., ст. викл. Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

О. С. Киченко,

*д. філол. н., професор Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

РОМАНТИЧНА СИМВОЛІКА ФАНТАСТИЧНОГО У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ М. В. ГОГОЛЯ

У статті досліджуються форми і семантика символічної поетики раннього Гоголя на матеріалі збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки». Зазначається, що аспект символічного має глибинну культурно-історичну традицію, стає основою гоголівського художнього структурування дійсності. Художні моделі раннього Гоголя засновані на використанні семантики міфо-фольклорних мотивів дзеркала, ока, погляду, сну. У своїй сукупності ці мотиви формують романтичний принцип «символічної домінанти», і картина умовно-історичного світу «Вечорів» істотно доповнюється структуротворчим символічним контекстом, моделює універсальні (над-історичні) форми буття.

Відома дзеркальна символіка містить широкий культурний спектр – від давніх міфологічних до новітніх романтичних моделей. Їх тісний взаємозв'язок стає важливою складовою у розумінні сенсу гоголівської творчості загалом.

Ключові слова: *дзеркало, поетика, романтизм, символ, символіка, сон, структура, сюжет, фольклор.*

Постановка проблеми. Романтична творчість, в якій все тяжіє до таємниці, а спроби її відгадки або хоча б наближення до сокровенного змісту світобудови стають головними завданнями митця, постійно звертається до поетики символічного. Використання символіки дозволяє романтикам реалізувати на практиці естетичні та філософські ідеї, пов'язані з концепцією двох світів, та поєднати в межах художнього тексту форми реального й фантастичного.

Сама внутрішня ситуація романтичного світу формує проблему символу, його історичну перспективу і ту ситуативну специфіку, котра склалася на початок XIX століття. Вочевидь, романтики враховували потужний поетичний потенціал символіки, її глибоку культурну пам'ять, традиційні форми утвердження і творчого висловлення. З огляду на культурний універсалізм символічної поетики перші узагальнені визначення романтичної символіки запропонували філософи.

Скажімо, Ф. Шеллінг у «Філософії мистецтва» на численних літературних прикладах інтерпретує символічне як спосіб зображення, що синтезує схематичне та алегоричне. Під схематичним філософ розуміє «спосіб зображення, в якому загальне позначає особливе або в якому особливе споглядається через загальне». Під алегоричним – «спосіб зображення, в якому особливе позначає загальне або в якому загальне споглядається через особливе». Таким чином, у символі, на думку Шеллінга, «ні загальне не позначає особливе, ні особливе не позначає загальне, [тут] ...і те і інше абсолютно єдині» [17, с. 106]. Крім того, Шеллінг вбачає у символі чуттєвий та нерозкладений вираз ідеї, відображення нескінченного у кінцевому творчому результаті. Філософ зближує символ з міфом, який, у його трактуванні, символічно відбиває особливості навколишнього світу й ієрархію світобудови. Тож закономірно, що «будівельним матеріалом» символізації романтикам слугує не оточуюча повсякденна дійсність у її історичних формах, а поетизований еквівалент дійсності: міфи та легенди, філософсько-пантеїстичні уявлення, народні перекази та інше [11, с. 252–253], які обумовлені підкресленою символічністю завдяки самому матеріалу. За Шеллінгом, природа символічного цілковито міфологічна, і отже символ є основою культурної міфотворчості.

Ю. М. Лотман з цього приводу писав, що «у символі завжди є щось архаїчне», і що основна їх група має глибоку архаїчну природу та походить із дописемних епох, коли певні знаки являли собою згорнуті мнемотичні програми текстів і сюжетів, котрі зберігалися в усній пам'яті колективу [9, с. 192]. Відповідно, «символ пов'язаний із пам'яттю культури, та ціла низка символічних образів пронизує вертикально всю історію людства або великі її ареальні шари. Індивідуальність художника проявляється не лише у створенні нових оказіональних символів (у символічному прочитанні несимволічного), а й в актуалізації іноді досить архаїчних образів символічного характеру» [7, с. 225]. Здається, романтики інтуїтивно відчували цю творчу можливість «відкритої перспективи» символу і поклали її в основу власної поезики.

Власне запозичені архаїчні образи і мотиви (фольклорна ситуація іще рельєфніше підкреслила їх символічний потенціал) романтики наповнювали «узагальненим сучасним змістом, перетворюючи їх в символічне вираження первнів і принципів, які борються як на світовій арені, так і в духовній сфері людини» [11, с. 252–253]. А оскільки будь-який символ «є живим відображенням дійсності», то відповідно, за визначенням О. Ф. Лосєва, і засобом її перетворення [6, с. 15]. При цьому символізація у романтиків пронизує різні рівні організації художнього тексту, особливо сюжетно-композиційний та образний (пригадаймо особливості «дзеркальної» структури сюжету «Двійника, або Моїх вечорів у Малоросії» Антонія Погорельського, композиційної специфіки «Саламандри» В. Ф. Одоєвського, символічні образи природи у О. С. Пушкіна, О. М. Сомова, А. Міцкевича, М. В. Гоголя, Т. Г. Шевченка та ін.).

З огляду на актуальність проблеми поетичного символу, його творчої генези і структурних властивостей у романтичному контексті **метою** пропонованого дослідження є визначення та аналіз символіки ранньої творчості М. В. Гоголя на

матеріалі циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки», де автор намагається, на наш погляд, втілити романтичний принцип «символічної домінанти», коли картина українського умовно-історичного світу істотно доповнюється структуротворчим символічним контекстом, моделює універсальні (над-історичні) форми буття.

Аналіз останніх досліджень. Рання творчість М. В. Гоголя вивчена у багатьох аспектах, проте специфічна гоголівська символіка фантастичного як самостійна проблема майже не була предметом спеціальних досліджень. Лише окремі зауваження щодо проблеми «символічної поетики» Гоголя знаходимо у розвідках Ю. Барабаша, М. Вайскопфа, В. Вацура, В. Звиняцьковського, О. Ковальчука, Ю. Лотмана, Ю. Манна, В. Марковича, В. Мацапури, П. Михеда, В. Скуратівського та інших дослідників. У цілому проблема формулюється тут в аспекті універсалізму та ідейної насиченості символу (завдяки чому він і стає чимось загадковим [6, с. 14], усвідомлюється як рівень «іншої дійсності», рівень творчої полісемантики). Цей культурний зміст символу і був особливо близький романтикам, які вкадали в нього «інший», «абсолютний», таємний, інфернальний смисл. Важливо разом із тим побачити і прокоментувати формальні поетичні прийоми Гоголя, їх генезу: міфо-фольклорну, середньовічну, барокову (у Гоголя ці культурно-історичні феномени тісно взаємодіють із «живою» поетикою романтичного відображення світу).

Спробуємо визначити деякі поетичні форми символізації у раннього Гоголя.

Виклад основного матеріалу. Давно помічено, що найпоширенішим засобом гоголівської символізації (в унісон з романтичною естетикою і поетикою) є дзеркальна символіка. Тісно пов'язана з планом фантастичного, вона постає наскрізною не лише для «Вечорів», а й для усієї творчості Гоголя, корелює із загальнокультурною семантикою, джерела котрої сягають міфо-фольклорної традиції, фольклорних античних й ранньолітературних джерел. Фізична здатність дзеркала до відображення стає у Гоголя основою універсального поетичного прийому, дозволяє письменнику зобразити дійсність «Вечорів» у зміненому, подвоєному, перевернутому стані. Поетика дзеркального відбиття дійсності у «Вечорах» породжує подвійний ракурс сприйняття того, що відбувається: з одного боку – маємо умовну реальність, картину світу у її фізичних параметрах, а з іншого – заперечення і навіть повну зміну ситуації, іншу можливість фізичного світу. У «Ганці Кюхельгартені» така «можливість» доповнює мотив природної ідилії, подвоєює і водночас перевертає картину:

«Пленительно оборотилось все

Вниз головой в серебряной воде:

Забор, и дом, и садик в ней такие ж.

Все движется в серебряной воде:

Синеет свод, и волны облак ходят,

И лес живой вот только не шумит» [3, с. 272].

Загалом за цією поетичною моделлю («оборотилось все вниз головой», «лес живой, но не шумит») і побудовані майже всі дзеркальні картини у Гоголя. Найчастіше дзеркало чи речі із дзеркальною (водною) поверхнею виконують функцію межі між реальним та потойбічним світами або позначають вхід у

потоїбиччя. Скажімо, щоб потрапити до «іншого» світу герої «Сорочинського ярмарку» мають «перетнути», переїхати «дзеркало-ріку»: «Воз с знакомыми нам пассажирами взъехал в это время на мост, и река во всей красоте и величии, как цельное стекло, раскинулась перед ними. Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну» [3, с. 68]. І саме тут, на межі реального і фантастичного, починається зав'язка розповіді, саме тут Грицько бачить справжню сутність жінки Солопія Черевика, називаючи Хіврю «столітньою відьмою». Навіть розміщення персонажів у фізичному просторі свідчить про «незвичайність» Хавронії Никифорівни: якщо Солопій «брел», то його жінка «сидела на высоте воза» [3, с. 67–68], неначе відьма, що осідлала чоловіка задля того, щоб перебрати на себе його сили (пор. осідланого панянкою Хому Брута із повісті «Вій»). До речі, таку фізичну просторову позицію дружини Черевика Гоголь підкреслює тричі: вдруге, коли ображений Грицько свариться на Солопія: «если бы я был царем или паном великим, я бы первый перевешал всех тех дурней, которые позволяют себя седлать бабам...» [3, с. 76]. І, насамкінець, втретє – у сцені з циганами, коли після переляку сімейну пару піднімали з землі: «– А кто наверху? – Баба! – Ну вот, это ж и есть черт!» [3, с. 84]. Так завдяки погляду «у дзеркало» складається просторова опозиція верху – низу, котра, зокрема, формує сюжетну перипетію повісті, засновану на вічній колізії «єдності і боротьби протилежностей».

У аспекті дзеркальності символічним можна назвати рішення коваля Вакули з повісті «Ніч перед Різдрвом» «утопиться в пролубе» [3, с. 173] напередодні фантастичної подорожі, а у «Пропалій грамоті» дідові, щоб потрапити у саме пекло, потрібно перейти «речку, черную, словно вороненая сталь» [3, с. 142]. При цьому, він і сам не зрозумів, як і коли це сталося.

У повісті «Майська ніч, або Утоплена» ставок є не просто межею між реальним та фантастичним світами, а й своєрідним «порталом» між давно минулим, умовно-історичним минулим і теперішнім часом. Це стає очевидним при порівнянні описів старого будинку сотника і його відображенням у воді: «...старинный господский дом», котрий «опрокинувшись вниз, виден был в нем [пруде] чист и в каком-то ясном величии. Вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери. Сквозь чистые стекла мелькала позолота» [3, с. 130]. Отже, ми бачимо, що події, які відбувалися із панночкою, є минулим відносно загального часу повісті, який відповідно є давнім минулим, адже, за словами Ю. Манна, гоголівські фантастичні образи «не виступають у сучасному часовому плані, а лише у минулому» [10, с. 77]. І таких часових локусів існувало багато, оскільки жодна істота, яка зустрічала русалку до Левка, не «вгадала» у ній відьми: «И если попадетя из людей кто, [утопленница] тотчас заставляет его угадывать, не то грозит утопить в воде» [3, с. 113]. Таким чином, дзеркало-ставок має чарівну здатність не лише перетворювати дійсність, а й переміщувати героїв у часі, тобто стає, за словами А. Вуліса, «візуальним входом в інший світ» [2, с. 82–83], у міфологічний «інший» часо-простір. Здається, подібними властивостями наділена трава, що схожа на ріку в повісті «Вій». Під час польоту

відьми Хома Брут бачить у відображенні трави-ріки молоду красиву дівчину. О. Стромецький називає такий прийом «відображенням минулого у майбутньому» [16, с. 239]: дзеркальна поверхня дозволяє не лише ідентифікувати відьму, а й поєднати у межах епізоду два часових плани.

Незважаючи на те, що ставок-дзеркало виконує функцію «медіума», за посередництва якого відбувається взаємозаміщення двох світів: реального – світу Левка та Ганни, та фантастичного – світу русалки та її злої мачухи-відьми, повного перетину межі світів не відбувається. Адже перетин дзеркального простору означав би смерть героя і зміну його сутності, що власне сталося із панночкою. Це, частково, пояснюється тим, що у романтичній філософії розповсюдженою була шелінгівська ідея єдності світу, згідно якої два виміри буття – світ «творчої природи» та реальність людської свідомості – розумілися нерозривно пов'язаними за допомогою своєрідного «паралелізму». Такий зв'язок не передбачав ані перетинів (змішування) реальностей, ані їх окремого існування. У гоголівській поетиці, орієнтованій на міфо-фольклорну традицію, ця ідея реалізується дещо інакше: вона допускає кореляцію двох світів, реального та ірреального, за умови збереження межі між ними без змін (наприклад, поява в реальному просторі фантастичних істот, переміщення героя у потойбіччя).

Крім того, за допомогою дзеркальної поверхні у «Майській ночі, або Утоплений» відбувається зміна просторових параметрів верху і низу: не маючи влади в реальному світі людей, у потойбіччі панночка стає головною над усіма русалками. Проте тут ми спостерігаємо ускладнення амбівалентності. З одного боку, русалка не може скористатися своєю владою, упізнати та покарати мачуху без сторонньої допомоги, а з іншого – мачуха-відьма при перетині кордону реального світу не змінює своєї сутності. Вона залишається відьмою із тими ж само можливостями, що й у реальному світі. Так у повістях Гоголя, за словами М. Я. Вайскопфа, вода виступає «головним маркером оберненого потойбічного ландшафту» [1, с. 130–131].

Дніпро у повісті «Страшна помста» є самостійним символічним образом та індикатором емоційної напруги повістунання: річка не просто реагує на події, а «відчуває» їх зсередини, передбачаючи і переживаючи прегіб подій. Про таку властивість романтичної образності Д. Наливайко писав, що відображення зовнішнього світу легко стають символічним виразом душевних станів і, навпаки, душевні конфлікти та кризи можуть слугувати символічним виразом стану світу [11, с. 252–253]. Якщо сердиться Дніпро, то його хвилі деформують об'єкти, що відображаються в ньому, перетворюючись таким чином, в криве дзеркало. Це може бути свідченням сумних обставин, коли світ зла перемагає світ добра: *«Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир – страшен тогда Днепр! Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали... Дико чернеют промеж ратующими волнами обгорелые пни и камни на выдавшемся берегу. И бьется об берег, подымаясь вверх и опускаясь вниз, пристающая лодка. Кто из казаков*

осмелится гулять в челне в то время, когда рассердился старый Днепр? Видно, ему не ведомо, что он глотает, как мух, людей» [3, с. 224].

Отже, найчастіше дзеркальна символіка використовується Гоголем для позначення певних порубіжних локусів. Дзеркало і його властивості обов'язково з'являються там, де мова йде про фантастичне або про пов'язаних із ним персонажів.

Особливу увагу, на нашу думку, варто приділити мотиву погляду та ока, оскільки семантично очі корелюють з дзеркалом, поглядом, відбиттям картини світу тощо. Загальновідомий вислів «очі – дзеркало душі людини» стає ще цікавішим у зв'язку з проблемою нашого дослідження. Романтики, зазвичай, досить детально подають портретні характеристики, в яких особливе місце займають очі. У романтичному потрактуванні вони є не лише відображенням внутрішнього світу героя, а й показником фантастичності, «ступеня» його інфернальності. Л. А. Софронова стверджує, що «упізнання та інтерпретація представників “іншого” світу» як в народних оповідках про потойбічне, так і в літературі «відбувається за допомогою зору та слуху, рідше дотику, нюху» [15, с. 101]. Не завжди за зовнішнім виглядом можна ідентифікувати демона, але за його поглядом, за очима – так.

Наприклад, Фауст, герой «Русских ночей» В. Ф. Одоевського, читаючи рукопис своїх приятелів, знаходить в ньому велику кількість питань, пов'язаних з фізичними властивостями очей: «...отчего все тело может выдержать прикосновение грубого вещества, кроме глаза? отчего, в минуту грусти, невольно склоняются взоры? отчего глаз, всегда одинаковый, всегда по наружности неизменный, служит выражением всех сокровеннейших степеней человеческого чувства и дает характер всей физиономии? Словом: что такое выражение глаз?» [12, с. 50]. Усі ці запитання Фауста, вочевидь, риторичні, оскільки самі уже й містять відповіді. Проте тут важливим видається творче надзавдання автора: очі, на думку романтиків, безпосередньо визначають сутність людини.

Гоголь досить часто підкреслює цю внутрішню рису. Наприклад, Хівря з «Сорочинського ярмарку» саме поглядом навіювала неприємні враження: «...в ситцевом цветном очинке, придававшим какую-то особенную важность ее красному, полному лицу, по которому проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый спешил перенести встревоженный взгляд свой на веселенкое личико дочки» [3, с. 68]. А погляд мачухи з повісті «Майська ніч, або Утоплена» одразу показує в ній відьму: «хороша была <...> только так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула, ее увидевши» [3, с. 112].

Басаврюк з «Вечора проти Івана Купала» «...нахмурит <...> бывало, свои щетинистые брови и пустит исподлобья такой взгляд, что, кажется, унес бы ноги бог знает куда <...> очи – как у вола!» [3, с. 96–99] (Пор.: погляд Хоробита з оповідання О. Сомова «Недобре око»: «рыжие брови густо нависли вниз как щетина, заслоняли глаза так, что их вовсе не было видно» [14, с. 111]).

Одним із засобів диференціації демонічних образів М. Я. Вайскопф називає «сліпоту», яка виконує функцію знака неповної модальності, знака відсутності

[1, с. 115]. Панночка з «Майської ночі», яка ніяк не може знайти мачуху, зображена Гоголем із закритими очима: «длинные ресницы ее были полуопущены на глаза <...> тихо молвила она, наклонив свою голову набок и опустив совсем густые ресницы» [3, с. 130–131] (ця поетична риса зберігається у зображенні Вія: «Длинные веки опущены были до самой земли...» «...Подымите мне веки: не вижу! <...> и все сонмище кинулось подымать ему веки» [4, с. 184]). Серед циган, які «выходят из нор своих ковать железо в такую ночь, в какую одни ведьмы ездят на кочергах своих» з повісті «Пропала грамота» спочатку «...ни один не глядит на деда» [3, с. 143], а згодом ледь не позбавляють діда одного ока: «только одна рожа сунула горячую головню прямехонько деду в лоб так, что если бы он немного не посторонился, то, статься может, распроцался бы навеки с одним глазом» [3, с. 143]. У повісті «Страшна помста» у чаклуна на весіллі «вместо карих, запрыгали зеленые очи» [3, с. 199]. Карий колір очей визначає тут, як відомо, родову належність героїв. У «Майській ночі, або Утоплений» Каленик називає Голову «одноглазым чертом» [3, с. 122], вказуючи на недостатність зору (бачення) героя.

Аналіз цих і подібних прикладів свідчить про інтерес Гоголя-романтика до міфологічної і фольклорної семантики образу ока і його семантичних похідних. Досить широкий спектр міфологічної образності і символіки формується у цій площині: семантика ока та погляду тісно пов'язана з опозицією бачити (погляд) – не бачити (сліпота, погляд, що не бачить), а ця міфологічна опозиція своєю чергою «завжди наділена значенням “життя (живе) – смерть (мертве)”» [5, с. 334]. У культурній перспективі такі протиставлення породжують «відомий фольклорний, а слідом і літературний мотив смертоносного погляду мерця або іншої “персони смерті”» [5, с. 334]. Наприклад, зустріч з поглядом потойбічної істоти вбиває Хому Бруга: «Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» [4, с. 184]. Подібний мотив зустрічаємо у О. Сомова: «...рыжие брови Хоробита дыбом поднялись вверх, как иглы на еже, а из бледно-серых глаз его струею полились на нее две тонкие нити света, острого, жгущего, мертвящего. От него и дрожь пробежала по телу, и страх заронялся в душу, и тоска впиалась в сердце. Таков-то недобрый глаз: на зеленый лес взглянет – и зеленый лес вянет!» [14, с. 114].

Міфологічна семантика формує фольклорну образність і символіку. У фольклорній традиції (наприклад, у казці) функції дзеркала як входу в потойбіччя може виконувати скляна посудина (бутель, сулія) або «колодязь – як дуже великий варіант бутля» [2, с. 82] (зберігається міфологічне значення колодязя в російській народній казці «Морозко», в казках В. Ф. Одоевського «Мороз Иванович» та братів Грімм «Тітонька Хуртелица» та ін.). Гоголівський Вакула, вбачаючи безвихідь у своїй складній ситуації, шукає зустрічі із самим чортом, і починає її з думки про ополонку (можливого входу у потойбіччя).

Задзеркаллям для диканського гармонійного світу є простір Петербургу. У «Ночі перед Різдом» особливо відчутне протиставлення столичного ока далекого, неодосяжного, а, відповідно, таємничого і чарівного міста, де «...стук, гром, блеск; по обеим сторонам громоздятся четырехэтажные стены; стук

копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон; дома росли и будто подумались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали <...> С изумлением оглядывался кузнец на все стороны. Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные очи и глядели» [3, с. 185 – 186]. Потрапляючи у задзеркалля, Вакула намагається змінити свій соціальний стан, походити на освічених у його розумінні жителів столиці: «Губерния знатная! – отвечал он равнодушно. – Нечего сказать: дома балующие, картины висят сквозь важное. Многие дома исписаны буквами из сусального золота до чрезвычайности. Нечего сказать, чудная пропорция!» [3, с. 187].

На основі дзеркальної опозиційності вибудовується також колізія повісті «Зачароване місце», в якій підкреслена фізична амбівалентність реального та фантастичного просторів: «казковий світ ніби по казується звичним, одягає його маску» [8, с. 420], і тим само значно спотворює риси світу реального. Фантастичні сили, граючись з дідом, створюють паралельний задзеркальний простір, в якому ошуюють його і знущаються над ним: «Начал прищуривать глаза – место, кажись, не совсем незнакомое: сбоку лес, из-за леса торчал какой-то шест и выделял прочь далеко в небе. Что за пропасть! да это голубятня, что у попа в огороде! С другой стороны тоже что-то сереет; взгляделся: гумно волостного писаря. Вот куда затащила нечистая сила!» [3, с. 267]; «На другой день <...> Вышел и на поле – место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно. <...> Поворотил назад, стал идти другою дорогою – гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне – гумно спряталось. <...> Побегал снова к гумну – голубятня пропала; к голубятне – гумно пропало» [3, с. 268]. Така «дзеркальна» структура сюжету дає можливість автору «розширювати» і «звужувати» фантастичний простір, граючи не тільки з героєм повісті, а й з читацьким сприйняттям повістування.

Відлунням дзеркальної символіки дозволимо собі назвати і мотив сну. Аналізуючи комплекс давніх лікувальних вірувань, А. Вуліс наводить системні табу, пов'язані зі спогляданням себе у дзеркалі. Автор зазначає, що хворим забороняли дивитися у дзеркало, оскільки душа може легко відлетіти назавжди. Також небезпечно спати хворим: «адже душа у сні вилітає з тіла, і завжди існує ризик того, що вона не повернеться...» [2, с. 88]. Про подібні властивості душі розмірковує полковник Фан-дер-К... з повісті «Подорож у диліжансі» («Двійник, або Мої вечори в Малоросії» Антонія Погорельського): «Говорят, что сны предвещают нам будущее, и что душа наша, так сказать, отделяясь от тела, имеет способность открывать нам то, что наяву от нас бывает скрыто» [12, с. 134 – 135]. Слова полковника визначають точку дотику сну та дзеркального відображення, тобто споглядання у дзеркалі, «оскільки художня література часто розширює вибудований нами синонімічний ряд (тінь – дзеркало, відображення у воді – портрет) за рахунок різного роду виднів» [2, с. 87].

Висновки. Художнє новаторство ранньої творчості М. Гоголя полягає у пошуку та утвердженні ним нових художніх форм, метафоричних засобів

зображення, що в результаті привело його до форм символічної поетики. Семантика символу і символічного стає основою гоголівського художнього структурування дійсності. Художні моделі раннього Гоголя засновані на використанні семантики міфо-фольклорних мотивів дзеркала, ока, погляду, сну. Цікавою видається їх семантична амбівалентність. Широко розповсюджена дзеркальна символіка містить широкий культурний спектр – від давніх міфологічних до новітніх романтичних моделей. Їх тісний взаємозв'язок стає важливою складовою у розумінні сенсу гоголівської творчості загалом.

Література

1. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст : [2-е изд., испр. и расшир.] / М. Я. Вайскопф. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – 686 с.
2. Вулис А. З. Литературные зеркала / А. З. Вулис. – М. : Советский писатель, 1991. – 480 с.
3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 8-ми т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984 – . – Т. 1. – 1984. – 382 с.
4. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 8-ми т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984 – . – Т. 2. – 1984. – 320 с.
5. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века / А. С. Киченко. – Черкассы : Изд-во Черкасского университета, 2003. – 372 с.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : «Искусство – СПб», 2000. – С. 149–390.
8. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн : «Александра», 1992 – . – Т. I. – 1992. – С. 413–447.
9. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн : «Александра», 1992 – . – Т. I. – 1992. – С. 191–199.
10. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя : [2-е изд., доп.] / Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
11. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили : [монография] / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.
12. Одоевский В. Ф. Сочинения : в 2-х т. / В. Ф. Одоевский. – М. : Худож. лит., 1981 – . – Т. 1 : [Русские ночи; Статьи]. – 1981. – 365 с.
13. Погорельский А. Двойник : [избранные произведения] / Антоний Погорельский. – К. : Дніпро, 1990. – 367 с.
14. Сомов О. Купалов вечер: [избранные произведения] / О. Сомов. – К. : Дніпро, 1991. – 558 с.
15. Софронова Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя / Л. А. Софронова. – СПб. : Алтейя, 2010. – 296 с.

16. Стронецький О. Гоголь. Дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів / О. Стронецький. – Львів : Вид-во «Світ», 1994. – 307 с.
17. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М. : Изд-во социально-экономической литературы «Мысль», 1966. – 496 с.

Иванова Н. П., Киченко А. С. РОМАНТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

В статье исследуются формы и семантика символической поэтики раннего Гоголя на материале сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». Отмечается, что аспект символического имеет глубинную культурно-историческую традицию, он становится основой гоголевского художественного структурирования действительности. Художественные модели раннего творчества Гоголя основаны на использовании семантики мифо-фольклорных мотивов зеркала, глаза, взгляда, сна. В совокупности эти мотивы формируют романтический принцип «символической доминанты», и картина условно-исторического мира «Вечеров» существенно дополняется структурообразующим символическим контекстом, моделирует универсальные (над-исторические) формы бытия.

Широко распространенная зеркальная символика содержит широкий культурный спектр – от древних мифологических до новейших романтических моделей. Их тесная взаимосвязь становится важной составляющей в понимании смысла гоголевского творчества в общем.

Ключевые слова: зеркало, поэтика, романтизм, символ, символика, сон, структура, сюжет, фольклор.

Ivanova N. P., Kychenko O. S. ROMANTIC SYMBOLISM OF THE FANTASTIC IN THE EARLY WORKS BY M. V. GOGOL

The article deals with the forms and semantics of symbolic poetics of the early Gogol's works (on the material of the miscellany short stories "Evenings on a Farm Near Dikanka"). It is noted that the symbolic aspect has a deep of cultural-historical tradition, which becomes the basis of Gogol's artistic structuring of reality. The artistic models of the early Gogol's works are based on the use of the semantics of mythological and folklore motifs of the mirror, eye, sight and dream. In totality, these motives form the romantic principle of "symbolic dominant". The conditional-historical worldviews of the "Evenings" significantly complements by structurally-based symbolic context, which simulates universal (supra-historical) forms of existence.

Widespread symbolic of mirror has a wide cultural spectrum – from ancient mythological to the latest romantic models. Their close relationship becomes an important component in the understanding of the meaning of Gogol's works in general.

Keywords: dream, folklore, mirror, plot, poetics, romanticism, structure, symbol, symbolism.

УДК 821.111.1-1.09

*І. В. Богданова,
к. філол. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

ОБРАЗ СУСПІЛЬСТВА СПОЖИВАЦТВА В РОМАНІ Ч.ПАЛАНІКА «БІЙЦІВСЬКИЙ КЛУБ»

Статтю присвячено дослідженню образу суспільства споживацтва в романі Ч. Паланіка «Бійцівський клуб». На матеріалі роману проаналізовано спосіб життя та мораль суспільства, основні цінності якого визначаються гонитвою за матеріальним комфортом та статусом.

***Ключові слова:** Ж. Бодріяр, суспільство споживацтва, консюмеризм, симулякр, знеособлення особистості.*

Актуальність дослідження. Роман Ч. Паланіка «Бійцівський клуб» вважається одним із культових у сучасній читацької аудиторії молодого та середнього віку. Причина такої популярності криється в актуальних проблемах, що порушуються письменником. Світоглядна та духовна криза, яку переживає сучасне суспільство, заперечення соціальних моделей, вартих наслідування, знецінення традиційних морально-етичних норм зумовлюють інтерес до роману упродовж останніх десятиліть. Формування споживацького суспільства, суспільства консюмеризму, з притаманною йому особливою філософією та етикою знаходить відгук в сучасній культурі та літературі, де звучить протест проти нової системи суспільних цінностей. Такі талановиті письменники, як У. Берроуз, Д. Коупленд, Ч. Паланік репрезентують так звану трансгресивну, чи контркультурну літературу, що стає об'єктом активного вивчення в останні десятиліття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідженню різних аспектів творчості Ч. Паланіка у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві присвячено роботи Л. О. Гречухи, К. Ю. Ігнатова, А. І. Жолудь, Є. Г. Сергієвич, В. Б. Шаміної, К. Е. Шарфутдінової, Є. Р. Чемезової та ін.

Мета статті – аналіз образу суспільства споживацтва в романі Ч. Паланіка «Бійцівський клуб».

Виклад основного матеріалу. Післявоєнне західне суспільство у другій половині ХХ ст. формувалося як суспільство загального процвітання та достатку. Однак поступово споживання як невід'ємна складова життєдіяльності людини стало набирати форм, загрозливих для людини, її духовних цінностей, а також усього суспільства. Поняття *споживацтва* (відмінне від *споживання* як нейтрального терміну), синонімом якого виступає запозичене слово *консюмеризм*, позначає особливу «ідеологію, яка ставить рівень особистого щастя у пряму залежність від рівня споживання» [6].

За словами Ж. Бодріяра, «люди у суспільстві достатку оточені не стільки людьми, як це було у попередні часи, скільки об'єктами споживання» [1, с. 5]. У сучасному суспільстві, як підкреслює філософ, споживаються не речі, а знаки

цих речей, за допомоги яких людина вбудовується в суспільну ієрархію; цінність самих знаків визначається ЗМІ, рекламою, певними суспільними інститутами. Знаки, які позначають речі, втрачають зв'язок із самою річчю і перетворюються на симулякр – копію того, що не існує. Сучасна людина живе «в полоні симуляцій», а «...дубляж реальності та імітація займають пануюче становище у сучасних суспільствах» [2, с. 22]. Як результат формується, за визначенням Г. Маркузе, «одномірна людина», для якої товар як знак, як ідея витісняє всі інші, у тому числі духовні цінності.

Знаки визначають престиж товарів та відношень, у які вступають споживачі. Товари тиражуються через серійне виробництво, знаходять своє місце у житті кожного, хто бере участь у гонитві за престижем, і нівелюють особистість своєю обов'язковістю.

Тематика та проблематика роману Ч. Паланіка «Бійцівський клуб» визначаються тривогою митця за долю сучасного суспільства, в якому відбувається девальвація гуманістичних цінностей. Протест проти гонитви за матеріальними здобутками і статусом та – як наслідок –знеособлення особистості, втрата нею духовності визначає ідейний зміст твору. Одним із головних образів роману є образ самого споживацького суспільства.

Як справедливо зазначає С. Г. Сергієвич, роман відтворює «тип сучасного соціального облаштування, де людям промивають мозок ідеєю, що головне у їхньому житті – це не моральні та етичні постулати, а різного роду товари, матеріальні речі, яких вони насправді не потребують» [5, с. 78].

«Ми переживаємо час речей», наголошує Ж. Бодріяр у своїй відомій праці [1, с. 5], підкреслюючи при цьому, що річ набуває універсальної цінності, а особистість її втрачає. Символи і знаки масової культури, зокрема назви відомих брендових товарів, імена дизайнерів тощо в романі «Бійцівський клуб» є результатом відтворення автором знакового коду споживацького суспільства, що відображений у масовій свідомості. Довгий час, до власного «прозріння»-божевілля герой почувався частиною споживацького суспільства, мав «квартиру на п'ятнадцятому поверсі висотки, схожої на картотечну шафу» [4, с. 14], що її обставляв відповідно до нав'язаних «рекламними брошурами» речами: меблями відомих виробників (кавові столики «Njugunda», що «мають форму інь та янь і складаються в коло», м'який куточок «Naraganda» «із помаранчевими покривалами – дизайн Еріки Пеккарі»), посудом («набір тарілок зеленого скла ручної роботи») – символ сучасності та достатку), постільною білизною і т. д. і т. п. Як слушно зауважує Н. М. Зленко, у сучасному суспільстві «не існує «самостійного» споживача, його вибір того або іншого продукту диктується самою структурою «суспільства споживання»» [3, с. 78].

У зображенні атрибутів статку та затишку сумлінного споживача автор використовує прийом перерахування речей домашнього вжитку, що супроводжуються назвами відомих брендів: «набір ножів «Alle», настінний годинник «Vild» «із гальванізованої сталі, як же без нього», «полиці «Klipisk», звісно» [4, с. 16]. Герой перелічує речі, на придбання яких він «все життя поклав», і цей перелік наслідує стиль рекламних буклетів та брошур: «Клантикові ковдри... дизайну Томаса Гарілли, в наявності такі кольори: «Орхідея».

«Фуксія». «Кобальт». «Ебоніт». «Гагат» тощо. Або: «столики «Kalix» із текстурованою лакованою поверхнею, за якою легко доглядати» [4, с. 16].

Меблеві каталоги ІКЕА, «крісла «Johanneshov» у зелену смужку», «однакові лампи «Rislampa-Nag» з абажурами з дроту та екологічно чистого невідбіленого паперу» наповнюють житла пересічних споживачів, що женуться за брендовими та трендовими символами успішного й комфортного існування, уніфікуючи та знеособлюючи їх.

Одним із символів сучасного суспільства, що переживає кризу перевиробництва, у романі стають звалища автомобілів, медичних відходів тощо, результат переробки матеріалів та тіл (мило). «Планета залізяк» пропонує автомобілі по 98 доларів: «*Ось вам і США*» [4, с. 36] – країна використаних речей і спустошених нещасливих людей. Автор розвінчує міф про «американську мрію», змальовуючи образи приречених на самотність людей, що прагнуть у розвагах шукати щастя, а проте вже за життя перестають жити, оскільки їх існування втрачає сенс. Як наголошує герой, кожен може отримати ілюзію щастя у клубах «*після пари келишків*», відчути себе «пупом землі», «але насправді він повністю відірзаний від світу. Ти труп у класичному англійському детективі» [4, с. 37].

Технології суспільства споживання розраховані на формування особливої психології споживача, що має слідувати за новинками, модою (на стилі, бренди, кольори, фактуру речей тощо), і все починати знову... Окремо слід звертати увагу на колекції речей, які має збирати сумлінний споживач, аби у нього з'явився сенс у житті і аби він не випав із числа витрачальників коштів. Герой «*зібрав цілі полиці сортів гірчиці, від камінно-твердої до традиційної англійської*», у нього було «*чотирнадцять видів*» *знежирених салатних заправок і сім сортів каперсів*» [4, с. 17].

Бездумне виробництво товарів для вжитку запускає «конвеєри в Тайвані», що штампують «низки Барбі та вібраторів», мільйони ляльок та сексуальних іграшок, зроблених з однакового «м'якого рожевого пластику» [4, с. 24].

Проблема нівелювання духовних цінностей, знеособлення людини означається в романі в різних аспектах. У суспільстві споживачтва тиражуються не лише речі для споживання, а й самі споживачі: «я не був єдиним рабом інстинкту гніздування», зазначає герой, який уособлює покоління сучасних молодих людей, що ведуть позбавлений сенсу спосіб життя: «*Реклама змусила цих людей гнатися за автівками й одягом, яких вони не потребують. Покоління працюють на ненависних їм роботах, щоби придбати те, що насправді їм не потрібно*» [4, с. 65].

Гонитва за новими товарами та послугами, що перетворюється на гонитву за іміджем, неможливо зупинити, людина перетворюється на раба речей: спочатку купуєш меблі, побутову техніку, «правильний набір тарілок», «ідеальне ліжко», гардини, килим» тощо. І нарешті, підсумовує герой, «*речі, якими ти володієш, тепер володіють тобою*» [4, с. 16].

Готель «Regent», де проживає Марла, слугує притулком для приречених на смерть самотніх і знедолених пожилців. Промовиста деталь – запакований у поліетилен матрац («*щоб не зіснули ті мешканці, які приходять померти*») – постає символом суспільства, в якому товар (матрац) має слугувати

багаторазовому використанню і приносити користь, люди ж виступають в ролі взаємозамінної одноразової речі. А померти, як іронізує Марла, «можна і в компанії телевізора» [4, с. 23]. Телевізор і нові технології комунікації витісняють живе людське спілкування: кімната Марли знаходиться у глибині «гамірного коридору», але гамір створюється не за рахунок голосів живих людей чи дітей (Марла взагалі хоче «завагітніти, щоб зробити аборт від Тайлера!»), а «сповнений типовим телевізійним сміхом, що пробивається крізь двері». «Кожні кілька секунд чи то акторка кричить, чи то актори вмирають, захиляючись криком у гуркоті куль» [4, с. 24]. Ілюзорний симулятивний світ, створений телебаченням, постає заміною звукам реального життя: щастя та радість, увесь спектр переживань сповнюють не реальний світ, де доживають свій вік люди, що опинились на узбіччі життя, а екранну дійсність. Паралельно до образу знедолених самотніх людей виникає образ центру полишених тварин, про який згадає Марла, де живуть такі самі одноразові знедолені створіння – «тесики й кішечки, котрих люди так обоженювали, а потім викинули на вулицю» [4, с. 27]. Гуманізм чи то у ставленні до людини, чи до тварин, не сумісний з етикою суспільства консюмеризму.

Цивілізація, яку змальовує автор, – постхристиянська, зі зруйнованими моральними і сімейними цінностями, позбавлена Бога та батька. З гіркотою герой констатує: «Якщо ти чоловічої статі, християнин і живеш в Америці, твій батько – твоя модель Бога. А якщо ти ніколи не знав свого батька... то що ти маєш думати про Бога» [4, с. 61]. Образ батька головного героя ілюструє ідею серійної сім'ї, що набуває популярності у сучасному суспільстві. За свідченням героя, його батько кожні шість років заводив нову родину в новому місті і щоразу це «не дуже скидалося на повноцінну сім'ю, радше – на створення філії». Офісний образ філії, штучного об'єднання людей за потребами та необхідністю – еквівалент сучасної родини. У романі знаходить відображення ідея знецінення батьківського авторитету в очах молоді, уподобання якої, смаки та життєві орієнтири формуються не старшим поколінням, чие життя вартувало б наслідування, а суспільними чинниками та чужим прикладом. Для головного героя батькові поради здобути освіту, одружитись тощо нічого не важать.

У художньому світі Ч. Паланіка людина – самотня й кинута напризволяще. Образ Великого Боба втілює думку про атомізацію суспільства, розрив родинних зв'язків: чоловік, що страждає на смертельну хворобу, має двох дорослих дітей, які йому навіть на телефонують [4, с. 6].

Ідея формування феномену «натовпу самотніх» втілюється в образі головного героя. Втрата ним ідентичності засвідчується відсутністю імені. Він – уособлення цілого покоління молодих людей, обдурених суспільством та історією. Герой втрачає своє власне Я, ведучи спосіб життя типового споживача. Підсвідомість героя прагне звільнитися від гніту ненависного життя і продукує Тайлера Дердена.

Провідну роль у структурі суспільства споживання, за Ж. Бодріаром, відіграє тіло, яке нещадно експлуатується рекламою, що перетворює його на Капітал та на Фетиш. «Оскільки застаріла ідеологія душі вже не відповідає розвинутій системі споживання, то саме тіло стає головним міфом етики

споживання», слушно зазначає І. Вегеш [2, с. 21]. Тіло витіснило собою душу, стало заміником цієї невизначеної субстанції. Людина перетворилася на рекламний товар у яскравій обгортці з цінником.

Культ тіла, у свою чергу, пов'язаний з індустрією засобів догляду за тілом та «культурою тіла». Мода на тіло вимагає ходити до тренажерних залів та спортзалів, щоб виглядати як «справжні чоловіки, ніби бути чоловіком означає відповідати уявленням скульптора чи дизайнера» [4, с. 19]. Герой переосмислює звичні критерії мужності та справжності, наголошуючи на тому, що критеріями мають стати не зовнішні атрибути, а внутрішній стрижень (правила Бійцівського клубу).

Посилаючись на «старі журнали», де «органи людини розповідають про себе», Розповідач переймає цю манеру, час від часу говорячи від імені того чи іншого органа («Я – Жовчний Міхур Джо», «Я – Рипіння Зубів Джо», «Я – роздуті ніздрі Джо» тощо). Такий прийом дозволяє, з одного боку, передавати емоції та почуття, якими живе герой, з іншого – досягається ефект відчуження: герой уособлений фізіологічним органом і відтак живе не його Я, його душа, а його тіло.

Герой «Бійцівського клубу» описує суспільство як «*світ копії копій*», що нескінченно копіює самого себе («*Ти не можеш ні до чого доторкнутися, і ніщо не торкає тебе*») [4, с. 41]. Симулякр стає уособленням сучасного світу. Символом його є ксерокс, з яким герой працює в офісі. Симулякрами виступають друг і наставник оповідача Тайлер Дерден та подруга Марла. В образі дівчини підкреслюються її повні губи, відсутність у неї зморшок (результат ін'єкцій жиру). Марла – ілюзія привабливості, повних форм, яких у неї насправді немає. Марла може існувати в реальності, а може бути породженням хворої уяви героя, вона – симулякр, ілюзія дівчини, що кохає і яку кохають.

Моральні цінності людини суспільства споживацтва знецінені: герой-споживач не переймається «війною, голодом, насильством», його цікавить телевізор на 500 каналів, життя селебриті та скандали навколо них. Духовність викривлена у суспільстві споживання: розповідаючи про стосунки з Марлою, герой уточнює: «*річ тут не у любові й піклуванні. Річ у належності й власності*» [4, с.2]. Хлоя, яка помирає від мозкових паразитів, скаржиться на те, що ніхто не хоче займатися з нею сексом, вона мріє «*трахнутися наостанок. Ніякої романтики, тільки секс*» [4, с.4].

Людина у суспільстві виконує ті функції, які вимагає від неї система, що формує в споживачеві потреби, мету та цілі життєдіяльності. За визначенням Ж. Бодріяра, сучасне суспільство – це «суспільство навчання споживанню, соціальної дресури у споживанні» [1, с. 111]. Ч. Паланік в романі уподібнює людину космічній мавпочці, що «виконує нескладні завдання, на які тебе тренували» [4, с. 1]; герой почуває себе «*однією з тих космічних тваринок. Песики. Мавпочки. Люди. Виконуєш нескладні завдання. Перемикаєш важіль. Натискаєш кнопку. Ти в цьому нічого не тямши*» [4, с.84]. Нова світоглядна та культурна парадигма кінця століття колишній «вінець творіння», що мав «панувати над морською рибою, і надптаством небесним, і над худобою, і над усею землею» (Книга буття, 26) поміщає в один ряд з «нерозумними» тваринами.

Для характеристики власного життя герой не раз використовує епітет «дрібненький», підкреслюючи нікчемність і абсурдність такого існування: «Я виконую свою маленьку роботу... Дрібненьке життя. Дрібненькі мильця. Дрібненькі сидіння літаків» [4, с. 68]. Автор підкреслює типовість образу головного героя, наполягаючи на тому, що таке життя – звична й буденна річ: «куди б не приїхав, повсюдно дрібненьке життя» [4, с. 10]. Герой-розповідач, що спочатку є сповна успішним, насправді страждає від способу життя, яким живе: «Я ненавидів своє життя. Я втомився і змудився зі своєю роботою і меблями, і я не бачив, як ці речі можна змінити... Я почувався в пастці... Я багнув виходу зі свого дрібненького життя» [4, с.76].

Життя сучасної людини потрапляє в пастку споживацтва і підпорядковується вимогам усталених норм і стереотипів. «Маленька людина» мріє про світ речей і комфорту, живе дріб'язковим цілями і нікчемними планами, і тільки близькість смерті відкриває героєві очі на його життя: «Я дурний, і все, що я хочу і роблю, – речі. Моє дрібне життя. Моя маленька лайнова робота. Мої шведські меблі...» [4, с. 64]. Лише перед смертю людина здатна згадати про своє внутрішнє Я і приготуватись «до звільнення душі» [Там само].

Зрештою розгубленість людини у світі, позбавленому Бога, моралі, сенсу, породжує думку про людину як про «токсичне сміття, побічний продукт Божого творіння» [4, с. 74]. Будь-який член клубу, пересічна «космічна мавпочка», як мантру повторює правило, що кожен – «лайно, заразне людське сміття творіння» [4, с.74].

Вирватися з лещат споживацтва можливо лише за умови переосмислення власного світогляду, переоцінки особистих цінностей та власного способу життя. Герой як до Господа Бога звертається до Тайлера, повторюючи наче молитву слова «Позбав мене шведських меблів. Позбав мене прикладного мистецтва», «Хай не стану я цілісним. Хай не стану я сповненим», вкладаючи в поняття цілісності і сповненості особливий зміст: успішним споживачем, таким, як усі.

У прагненні не піддаватись згубі й руйнації споживацького суспільства, герой протестує, намагаючись знищити звичний спосіб життя, залежність від світу зовнішніх речей та власного тіла. Еволюція героя відбувається за наступною схемою: відвідування груп підтримки важкохворих, наближення до смерті і переоцінка цінностей, за якими живе загал, знищення того, що було комфортним і зручним у власному житті (квартира), звільнення від влади речей, створення бійцівського клубу, саморуйнація і, нарешті, руйнація навколишнього споживацького соціуму (починаючи від дрібної шкоди під час роботи в ресторані до підривної діяльності).

Висновки. У художній формі автор роману діагностує ті духовні та соціально-психологічні хвороби, на які страждає людина у сучасному світі: відчуження особистості, втрата ідентичності, знецінення ідеалів, що породжують відсутність сенсу життя. Провідною темою роману є зображення суспільства споживання. Основна ідея – протест проти нівелювання особистості, знеособлення людини, підміна її морально-етичних цінностей матеріальними заміниками, знищення свободи життєвого вибору нав'язаними стандартами щасливого животіння в оречевленому соціумі. Сучасна цивілізація виплекала появу

покоління молодих людей, здатних кинути виклик абсурдному інстинкту накопичення, й автор досліджує шлях, за яким цей протест може розвиватися.

У простій та доступній формі масової літератури автор порушує глибокі соціальні та внутрішньособистісні проблеми, актуальні для сучасного життя й зрозумілі для молодого покоління читачів.

Література

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр [пер. с фр.; прим. Е. А. Самарской]. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.
2. Вегеш І. Місце та роль людини у структурі «суспільства споживання» Жана Бодрийяра [Електронний ресурс] / І. Вегеш. Режим доступу: // <http://dspace.uzhnu.edu.ua:8080/jspui/handle/lib/620>.
3. Зленко Н. М. Соціально-філософський аналіз теорії суспільства споживання / Н. М. Зленко // Філософія науки: традиції та інновації. – 2014. – № 1 (9). – С. 76-83.
4. Паланік Ч. Бійцівський клуб [Електронний ресурс]. Режим доступу: // http://read-online.in.ua/read/bijtsivskij_klub.
5. Сергиевич Е. Г. Специфика концепта «общество потребления» в романе Чака Паланика «Бойцовский клуб» / Е. Г. Сергиевич // [Електронний ресурс]. Режим доступу: // <http://elib.bs.u.by/handle/123456789/125372>
6. Сінькевич О. Б. Ідеологія суспільства споживання та масова культура: філософсько-культурологічний аналіз / О. Б. Сінькевич // <http://www.sworld.com.ua/konfer29/1223.pdf>

Богданова І. В. ОБРАЗ ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ В РОМАНЕ Ч. ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»

Статья посвящена исследованию образа общества потребления в романе Ч. Паланика «Бойцовский клуб». На материале романа анализируются образ жизни и мораль общества, основные ценности которого определяются погоней за материальным комфортом и статусом.

Ключевые слова: Ж. Бодрийяр, общество потребления, конsumerизм, симулякр, обезличивание человека.

Bohdanova I. IMAGE OF SOCIETY OF CONSUMERISM IN THE NOVEL «FIGHT CLUB» BY CHUCK PALAHNIUK

The article is dedicated to the study of the image of society of consumerism in the novel Fight Club by Chuck Palahniuk. On the example of this novel the way of life and the morality of society are analyzed. The society's basic values are determined by the persecution of material comfort and status.

Keywords: Jan Bodriar, society of consumerism, simulacrum, depersonalization of personality.

О. В. Козюра,
к. філол. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького

ХУДОЖНЯ ПРИРОДА БЕСТСЕЛЕРА

Статтю присвячено дослідженню проблеми ідеологічного впливу бестселера та масової літератури на свідомість читача. Пропонується погляд на джерела постмодерністської літературної традиції, на її зв'язки з культурним осередком ХХ – ХІХ століття.

Ключові слова: бестселер, масова література, постмодернізм, жанр, текст, художня форма, літературна казка, фентезі, художня природа.

Сьогодні можна стверджувати, що найважливішим підсумком літературного процесу ХХ століття можна вважати вичерпаність постмодернізму як художнього напрямку, що упродовж останніх десятиріч формувалася як систему творчих пріоритетів, так і смаки читацької аудиторії, що поділяється на полуси прихильників «елітарного» та «масового» мистецтва: естетичні форми постмодернізму виявилися на рівні і тих, і інших уподобань. За словами І. Лімборського, наразі масова література «претендує на роль «світової» [1, с. 6].

Постмодернізм як художня система продовжує приваблювати дослідників. Але загальною стає констатація комплексної природи постмодернізму, його епатажності, ігрового начала, стильового нашарування, асоціативності письма. Не відгортаючи жодної з постмодерністських естетичних розробок, кожна з яких, без сумніву, привносить цікавий аналіз якогось конкретного матеріалу, сьогодні можна помітити можливість відстороненого, узагальнено-теоретичного погляду на проблему творчої комплікативності постмодернізму як системи художніх прийомів. Усі його риси, що з різною мірою інтенсивності беруть участь у формуванні художнього тексту, поєднуються феноменом бестселера – глибинно постмодерністським жанром, з якого, здається, розпочався постмодернізм і яким він закінчується зараз – у творчості Дена Брауна, Пітера Кері, Єви Прюдом, Деніел Стіл, Ельфріди Елінек, Джоан Кетлін Роулінг.

Щодо витоків жанру, то починаючи приблизно з «Клариси Гарлоу» Річардсона і до сьогодні – вони пов'язуються, мабуть, з орієнтацією письменника на ремікс, пастиш, гру асоціацій та стилів, а загалом – на позаідеологічне поле письма, яке поступово і неухильно формувалася постмодернізм. Наприклад, «Поттеріана» Дж. К. Роулінг, на наш погляд, водночас постає і як літературна казка, і як фентезі, і як роман з ознаками кількох його жанрових різновидів, зокрема романів виховання, пригодницького, детективного та квест-роману з елементами роману жахів.

Художня природа і функція бестселера є, безперечно, ремінісцентно-ігровою, він цілеспрямовано і свідомо створюється із заготовок, частин попередніх текстів, вже освоєних, усвідомлених і оформлених попередніми етапами

культури. Такий моделювальний принцип, звичайно, не є якимось абсолютно новим творчим відкриттям, проте, на відміну попередньої практики, підпорядковується не елітарному, а масовому жанрові. Але, як слушно зазначає Н. Зборовська, «всі тексти ідеологічні, навіть ті, що взагалі заперечують ідеологію» [2, с. 3].

Приєм У. Еко, що формує поетику його «Імені троянди» – яскравий приклад і разом із тим «рецепт» створення бестселера. Достатньо зайвий раз переглянути віртуозний автокоментар роману у «Замітках на полях», аби переконатися в ігровому началі письма Еко, його настанові на розвагу читача, на обман, що приховується за майстерним історичним антуражем.

По суті, Еко пояснює тут не лише функціональний рівень жанру, а й функцію автора в розгортанні процесу оповіді. Тут маємо чудове есе на тему «як написати бестселер», наскрізною ідеєю якого є думка про необхідність відвертої і безсоромної брехні автора, якої чим більше, тим краще, оскільки тут, у бестселері, вона виконує поетологічну роль, формуючи разом і читацькі смаки, словнені психологічного очікування неправди оповіді (справжня правда, як відомо, виглядає досить непривабливо і неправдиво – аби їй повірили, мусимо додати до правди трохи фантазії).

Таким чином, мета довірливого читача дізнатися врешті решт про те, «як же воно було насправді» виключно співпадає з ідеєю бестселера, скажімо, історичного, – у його художній структурі має бути усе, про що читач хоче прочитати, тобто за великим рахунком усе, про що він і так знає, маючи певний «горизонт очікування». Бестселер – як улюблена страва, що подається до столу у новому оформленні, але обов'язково з традиційними смаковими інгредієнтами [3, с. 53].

Отже, «кухня» бестселера – це виготовлення текстів, що сходять на рівні своїх складових до єдиного архетексту – переліку обов'язкових елементів, що укладають сюжет твору. Якраз рівень сюжету і виявляє тісну взаємодію двох оповідних рівнів: матеріалу (змісту) і його сюжетно-композиційного оформлення (форми). З кута зору матеріалу ніяких новаторських пошуків на теренах історії, релігії, культури бестселер не пропонує. Тут має бути знайомий контекст: два-три історичні міфи, їх розвінчання з елементами знову ж таки міфотворчості, цього разу вже авторської, детективна лінія, любовна інтрига (елемент «мильної опери» виключно обов'язковий – він є маркером майбутнього happy end'у), шифр і код, пригодницький «кульвернівський» прийом розважального пояснення – словом «горизонт очікування» має містити низку змістових перегуків з класичною традицією від Едгара По до Артура Конан-Дойла: їх упізнавання призводить, як відомо, до задоволення від тексту (як визначає це Ролан Барт).

Рівень художньої форми, звичайно, більш складний, і тому не важко помітити, що бестселер є досить примітивною структурною організацією твору. Його форма, на жаль, не підводить читача до осягнення наступного бартівського ступеню – насолоди від тексту. До рівня Еко, який він задав у «Імені троянди» якраз у сенсі формотворення, а не змісту, виявляється, дуже важко дістатися авторові усіляких «загадок», «таємниць», «кодів», «шифрів», «ребусів», як, до

речі, і їх чисельних розвінчань, що перевищили своєю кількістю і накладом увесь обсяг «прототекстів». І справа тут пов'язується власне з естетичним надзавданням будь-якого твору – його наскрізною стильовою організацією. В «Імені троянди» Еко доводить можливість кількоступеневої структури роману, композиційні елементи якого, з одного боку, розміщуються функціонально (майже за морфологічною ідеєю Проппа: детективна загадка, очікування, історичний екскурс, версія тощо), а з іншого – експлікуються на рівні асоціацій, образно-стильових алюзій, причому з різною мірою інтенсивності і різною мірою занурення читача у текст. Майже кожен упізнає у Еко алюзію у фразі Вільгельма Баскервільського «це ж елементарно, Адсоне», проте не кожен читач знайде її адекватно розшифрує в «Імені троянди» стильову складову, запозичену із діалогів Платона чи «Сповіді» Святого Августина [4, с. 163].

Відтак сюжетну структуру завершує найскладніший організаційний план оповіді – художній стиль, на рівні якого прочитується і відтворюється певний прототекст. Оцей елемент стильового відтворення, складної стильової гри, як правило, не розрахований на масового читача, тобто на потенційного реципієнта бестселера. Масовий читач тут – поза грою, а точніше – поза ігровим полем письма. Як наслідок, стратегія бестселера найчастіше пов'язується з ігноруванням стильової складової, і яскравим прикладом тут може слугувати роман «Код Да Вінчі» Дена Брауна – динамічний, кінематографічний, проте позбавлений стильової сув'язі усіх його структурних елементів. Це досить поширений сьогодні спрощений тип оповіді, організованої змістовно і позбавленої стильового оформлення, де прослідковуються списані автором фрагменти «чужого слова» (звідси, до речі, й усі судові процеси, пов'язані зі звинуваченням автора в плагіаті), не обіграні, не відшліфовані, не вписані в єдину стильову систему. Жанр Дена Брауна і ширше – бестселера – ремікс, колаж без стильової шліфовки, без формального завершення оповідного цілого. Можливо, саме тому бестселер легко піддається кінематографічному перевтіленню, проте кінематограф якнайкраще висвітлює і усі його вади – тут візуальний ряд вибудовується за принципом накопичення фрагментів, їх перебігу і не сягає рівня естетичного завершення художньої структури.

Література

1. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової посткультурної ідентичності / І. Лімборський // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 3 – 10.
2. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Н. Зборовська // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 3 – 8.
3. Сторі Дж. Теорія культури та масова література. Вступний курс / Дж. Сторі / Пер. з англ. С. Савченка. – К.: Акта, 2005. – 360 с.
4. Киченко О. Європейській постмодернізм: витоки і сучасна літературна традиція / О. Киченко // Всесвіт. – 2004. – № 6. – С. 162 – 165.

Козюра Е. В. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРИРОДА БЕСТСЕЛЛЕРА

Статья посвящена исследованию проблемы идеологического влияния бестселлера и массовой литературы на сознание читателя. Предлагается взгляд на источники постмодернистской традиции, на её связи с культурой XX – XIX века.

Ключевые слова: бестселлер, массовая литература, постмодернизм, жанр, текст, художественная форма, литературная сказка, фэнтези, художественная природа.

Kozyura O. V. ARTISTIC NATURE OF BESTSELLER

The article deals with the problems of ideological influence of bestseller and mass literature on the consciousness of mass reader. The article presents material about sources of postmodern literature tradition and their connections with culture process of XX – XIX century.

Keywords: bestseller, mass literature, postmodernism, genre, text, artistic form, literary fairy tale, fantasy, artistic nature.

УДК 821.161.1

Т. П. Костюк,
ст. викл. Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ Н. ЗАБОЛОЦКОГО

У статті розглядається недостатньо вивчена проблема християнського сенсу творчості М. Заболоцького. Звернення М. Заболоцького до біблійних образів, мотивів грає ключову роль в художньому світоустрої поета.

Ключові слова: поет-філософ, протиріччя художнього світу, категорії світовідчуття, біблійні образи, божественний світопорядок.

Николай Алексеевич Заболоцкий – поэт-философ, тонкий лирик, талантливый переводчик, человек нелегкой судьбы, прошедший сложный путь художественных исканий. Литературное наследие Н. Заболоцкого многогранно и разнообразно: стихи, поэмы, автобиографическая проза, статьи и заметки, перевод «Слова о полку Игореве», «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели, детское переложение книги «Гаргантюа и Пантагрюэль», другие литературные труды. По мнению К. Хайруллина «в поэзии Н. Заболоцкого открывается оригинальность и живописность образов, неожиданность словосочетаний, кажущаяся простота, скрывающая интеллектуальную глубину, бунт против несовершенств миропорядка, поиск жизненной гармонии, дерзкий полет фантазии и уравновешенная мудрость».

Внимание литературоведов привлекают необъяснимые контрасты и внутренние противоречия художественного мира Н. Заболоцкого. Он заявил о себе как о поэте-мыслителе, поэте, идущем в ногу со своим временем, авторе стихотворений, проникнутых удивительной нежностью к людям, произведений напоминающих лирические песни или драматические истории. Творчество Н.Заболоцкого формировалось в сложном пространстве взаимодействия философских, художественно-эстетических, индивидуально-поэтических систем первой трети XX века. В ранних стихах поэта звучат есенинские ноты, позже проявляются традиции Г. Державина, Е. Баратынского, А. Пушкина, Н.Гоголя, Ф. Достоевского, Ф. Рабле, Ф. Тютчева, а натурфилософская лирика Н. Заболоцкого позволяет провести параллели между его поэзией и философскими взглядами К. Циолковского, Н. Федорова, Ф. Энгельса, А. Эйнштейна, В. Вернадского, Г. Сквороды. Н. Заболоцкий пришел в литературу в качестве представителя «Общества реального искусства», автора авангардистских произведений и создателя «ребусного» стиха, а со второй половины 40-х годов он пишет произведения в лучших традициях классической русской поэзии, где форма понятна и гармонична, а содержание отличается глубиной философской мысли.

Известность к Н. Заболоцкому пришла после публикации книги стихов «Столбцы», в которой поэт создает гротескно-примитивный мир, совмещающий натурализм и сюрреализм, иронию и своеобразную философию. Окружающий мир предстает одновременно ярким и странным, радостным и страшным, а жизнь и прекрасна, и ужасна. Появление «Столбцов», проникнутых антиэнимановским духом, совпало с официальным периодом борьбы с мещанством, с политикой свертывания нэпа. Человек бессилён перед враждебным ему обществом, перед пошлостью и безнравственностью. Мир «Столбцов» – это ад, сумасшедший бред и безумие, в котором оказался человек, отказавшийся от Бога. Категории мироощущения раннего Н.Заболоцкого – «безумие» и «смерть». Само восприятие мира сквозь призму этих категорий обусловлено распадом той картины мира и системы ценностей, которая была задана христианством. Доминирующие категории мироощущения позднего Н. Заболоцкого – «жизнь», «разум», «гармония», что является возвращением к христианским ценностям.

В основе произведений Н.Заболоцкого 30-х годов лежит натурфилософская концепция мироздания как единой системы, объединяющей живые и неживые формы материи. Н. Заболоцкому этого периода свойственен пантеизм. Его мир Природы одухотворен. У деревьев есть глаза и руки, лицо коня прекрасно и умно, река *«девочкой невзрачной Притаилась среди трав. То смеется, то рыдает, Ночи в землю закопав»*. Здесь явно прослеживаются натуралистические тенденции отождествления Бога и мира, растворения Бога в природе. В натурфилософских стихах Н. Заболоцкий рассуждает о том, что в конечном счете, человек после смерти становится материалом природы, «смерти нет, есть только превращения, ме-та-мор-фо-зы», «если человек – часть природы, а природа в целом бессмертна, то и каждый человек бессмертен». С религиозной точки зрения бессмертие – это возрождение в новом обличье.

Мысли о человеческом бессмертии, воплощённом в процессе превращения материальной оболочки человека в другие формы материи, развивается в стихотворении «Завещание»:

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.

У Н. Заболоцкого было почти религиозное отношение к природе. В ней он видел торжество разумного начала. В отношении его собственной религиозности суждения исследователей расходятся. Многие указывают на то, что поэт был рационалистом, материалистом и атеистом. Его друг, писатель Н. Чуковский, отмечал: «всякая религиозная, метафизическая идея претила его конкретному, предметному, художественному мышлению». Поэтика и мироощущение поэта формировались в период колоссального слома общественной жизни. Новая идеология была результатом религиозного кризиса и носила богоборческий характер. Часто проблемы, которые вставали перед поэтом, были по смыслу своему глубоко религиозными, в чем он сам себе не хотел признаваться.

М. Петров писал: «Неизученным осталось отношение Н. Заболоцкого к церкви, православию. Те фрагменты, которые встречаются в «Столбцах» и поэмах, говорят, скорее, об индифферентном отношении автора к религии, как к культуре, и негативном к служителям культа. А ведь Н. Заболоцкий неплохо знал Библию, относился благочестиво к Священному писанию, был чувствителен к народному обряду поминования. Назвать его атеистом было бы ошибкой, скорее это старообрядческая традиция отношения к служителям культа». Известно, что Н. Заболоцкий хранил Библию на полке вместе с книгами А. Пушкина, Ф. Тютчева, Е. Баратынского и других поэтов. Библия была конфискована при аресте поэта [5, с. 88].

И. Лоцилов говорит о принципиальной связи поэтики Н. Заболоцкого с Библией: «Ранним вариантом названия книги, ставшей впоследствии «Столбцами», был – «Арагат». Горы араратские, упоминающиеся в Ветхом завете, могли для Заболоцкого иметь тройное значение. С одной стороны, Арагат – гора спасения и символ возрождения; с другой – он «помнит» происшедший мировой катаклизм; а с третьей – он представляет собой «образ каменной вертикали мира». «Арагат» и «столбцы» связаны в творческом сознании Н. Заболоцкого глубинной смысловой и поэтической связью» [3, с. 92].

Й. Ужаревич выделяет один из библейских образов, который фигурирует во многих произведениях Н. Заболоцкого, в частности в поэме «Торжество земледелия» и в стихотворении «Венчание плодами», – это образ рая. В поэме «Торжество земледелия» проект преобразования мира в «новое небо и новую землю» целиком планируется в рамках земной биосферы, благодаря научно-творческой деятельности человека. Семь глав поэмы, претендующей на построение «нового мира», как будто соответствуют семи библейским дням, в течение которых Богом создавались небо и земля. [6]. В стихотворении «Венчание плодами», наоборот, рай, вставший «во тьме веков и сумраке преданий», не земное, а небесное явление:

Во тьме веков и в сумраке преданий
 Встает пред нами рай, страна средь облаков,
 Страна среди светил висящая, где звери
 С большими лицами блаженных чудаков
 Гуляют, учатся и молятся химере.

В стихотворении «Во многом знании – немалая печаль...» Н. Заболоцкий утверждает мысль о разумном устройстве и красоте природы. С другой стороны, прослеживается религиозное вопрошание. Лирический герой обращается к Творцу с вопросом о смысле своего существования. Если раньше в поэзии Н. Заболоцкого первостепенным был культ разума, его непогрешимость и абсолютность в процессе познания мира, то здесь основой мироздания отчетливо признается Бог, а автором подчеркнута непостижимость для человека Божественного миропорядка.

...Я – только краткий миг
 Чужих существований. Боже правый,
 Зачем ты создал мир и милый и кровавый,
 И дал мне ум, чтоб я его постиг!

Вера простого народа в божественную одухотворённость природы служила для Н. Заболоцкого объяснением некоторых «непостижимых» явлений. В «Поэме дождя» он признавал недостаточность рационального подхода к пониманию мира:

... уму непостижим
 Тот мир, который неподвижен...
 Когда могучий вод поток
 Сбивает с ног лесного зверя,
 Самим себе ещё не веря,
 Мы называем это: Бог.

По словам Т. Сотниковой, в творчестве Н. Заболоцкого «божественное бытие постоянно просвечивает сквозь земные события». В стихотворении «Можжевеловый куст» Бог предстает как Творец мира. И человек просит прощения у него за то, что сад, который задумывался как образ идеального мира, изначально предназначенного для счастья человека, у Н. Заболоцкого оказался «безжизнен и пуст».

Г. Марков замечает, что размышления о Боге и смысле бытия были важны для всей поэзии Н. Заболоцкого, а особенно для текстов конца 40-50-х годов. Уникальным для творчества Н. Заболоцкого стало стихотворение «Бегство в Египет», в котором лирический герой отождествляет себя с Младенцем Христом:

Снилось мне, что я младенцем
 В тонкой капсуле пелен
 Иудейским поселенцем
 В край далекий привезен.
 Перед Иродовой бандой
 Трепетали мы. Но тут
 В белом домике с верандой
 Обрели себе приют.

Стихотворение написано в период восстановления Н. Заболоцкого после инфаркта, а болезнь заставляет человека задуматься о Боге, судьбе, жизни, тайне бытия. После смерти поэта на его письменном столе остался лежать лист бумаги с начатым планом новой поэмы: «1. Пастухи, животные, ангелы; 2...» Второй пункт Н. Заболоцкий заполнить не успел. Г. Марков считает, что «в этом можно видеть проявление Божьего Промысла. Как известно, пастухи, животные и ангелы упоминаются рядом практически в единственном месте Библии – Евангелии от Луки (Лк. 2: 8-15): «8. В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего... 13. И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее... 15. Когда Ангелы отошли от них на небо, пастухи сказали друг другу: пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь». Эта евангельская глава повествует о Рождестве Иисуса Христа. Судя по всему, приближение к смерти стало для поэта временем приближения к Евангелию, и он уходил в мир иной просветленным, думая о Рождестве и Иисусе Христе» [4].

Н. Заболоцкий – мастер слова, творец совершенных по своему благозвучию стихов и одновременно поэт-мыслитель, затрагивающий фундаментальные философские проблемы мироустройства, жизни, смерти и бессмертия. В самом Н. Заболоцком шла борьба между двумя началами, наблюдалась невозможность сочетания серьезного и несерьезного, высокого и приземленного, традиционного и авангардного, духовного и материального, вечного и временного. Н. Заболоцкий прошел сложный жизненный путь: арест, следствие, пытки, приговор, признание и равнодушие. Это путь из ада через чистилище в рай, где царят гармония и разум, путь обретения утраченных христианских ценностей.

Сила Н. Заболоцкого, поэта-философа, в создании им целостного художественного представления о природе, мироздании и кровной связи с ними человека. С. Кекова убеждена, что художественный мир Н. Заболоцкого таит в себе не только натурфилософскую напряженность, но и скрытый, трансформированный, претерпевший метаморфозы христианский смысл [2]. Творческое сознание Н. Заболоцкого оказалось настолько сложным и противоречивым, что поэт так и не пришел к вполне удовлетворяющему его взгляду на мир. При всем многообразии творчества Н. Заболоцкого следует подчеркнуть единство и цельность его художественного мира, в основе которого обнаруживается уникальный поэтический синтез научного и художественного мышления. Художественно-философское осмысление противоречий бытия, углубленные раздумья о человеке и природе в их взаимодействии и единстве, своеобразное поэтическое воплощение современности, истории, «вечных» тем, религиозных образов и мотивов составляют основу этой цельности.

Литература

1. Заболоцкий Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм / Н.А. Заболоцкий. – СПб.: Акад. проект, 2002. – 766 с.
2. Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н.Заболоцкого и А. Тарковского [Электронный ресурс] / Кекова С.В. Саратов: Саратовская

- государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2016. – 350 с. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/73581.html>.
3. Лошилов И. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1997. – С. 92.
 4. Марков Г. Н. Заболоцкий и Православие. [Электронный ресурс] / Православная жизнь – Выпуск: май 2013. – Режим доступа: <http://www.pgoza.ru/2016/04/13/506>
 5. Петров М. Социальная утопия Н.Заболоцкого // Николай Заболоцкий. Проблемы творчества. – М., 2005. – С. 88 – 89.
 6. Ужаревич Й. (Загреб). Библия и Христос в лирике Заболоцкого [Электронный ресурс] // LiveJournal.com : Игорь Лошилов : – Режим доступа: <http://loshch.livejournal.com/135053.html>.

Костюк Т. П. РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ Н. ЗАБОЛОЦКОГО

В статье рассматривается малоизученная проблема христианского смысла творчества Н. Заболоцкого. Обращение Н. Заболоцкого к библейским образам, мотивам играет ключевую роль в художественном мироустройстве поэта.

Ключевые слова: поэт-философ, противоречия художественного мира, категории мироощущения, библейские образы, божественный миропорядок.

Kostyuk T. P. RELIGIOUS MOTIFS IN THE POETRY OF N. ZABOLOTSKY

The article deals with the little-studied problem of the Christian meaning of the works of N. Zabolotsky. The appeal of N. Zabolotsky to biblical images, motifs plays a key role in the artistic world order of the poet.

Keywords: poet-philosopher, contradictions of the artistic world, categories of world perception, biblical images, divine world order.

УДК 82.09+021

О. І. Кретова,
к. пед. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького
П. В. Кретов,
к. філос. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького

ЧИТАЧ І БІБЛІОТЕКА У ХХІ СТОЛІТТІ

У статті окреслено проблематику, пов'язану з реінтерпретацією образу та концепту читача в сучасній гуманітаристиці в контексті смислогенеративних змін соціокультурного фону існування людини, культури та цивілізації. На тлі наявного стану осмислення цієї проблематики розглянуто можливі шляхи та

способи трансформативної актуалізації читання та читача в сучасній бібліотеці. Запропоновано опертя на формування символічних рядів у свідомості людини за допомогою соціокультурного потенціалу бібліотек в якості підґрунтя її ідентичності та самовизначення.

Ключові слова: читач, образ, концепт, символ, символічний ряд, цифрова особистість.

Сучасний стан гуманітарного знання доволі часто визначається як кризовий, що пов'язано насамперед з контекстом глобалізаційних процесів планетарних масштабів на теренах економіки, геополітики та соціуму і стрімкою динамікою змін соціокультурного фону, бекграунду існування людських культури й цивілізації. Якщо фундаментальні й точні науки постулюють світоглядну специфіку постнекласичної парадигми в науці, то, властиво, і гуманітаристика потребує суттєвих модифікаційних трансформацій вихідних пізнавальних моделей, сказати б, матриці гуманітарного знання. На таку роль претендує декілька парадигмальних, епістемологічних і світоглядних підходів, серед яких у першій третині ХХІ ст. умовно найбільш традиційним, розгалуженим і дослідженим є так звана постмодерна модель гуманітаристики. Поза кореляцією суто постмодерних прочитань культури чи її філософських раціоналізацій з такими новітніми течіями в західному філософуванні, як конструктивізм (у варіанті енактивізму (О. Князева [2])) або об'єктно-орієнтована онтологія (у межах спекулятивного реалізму (Г. Харман [5])), можна стверджувати, що фундаментальні інтуїції постструктуралізму, які лягли в основу постмодерної традиції, наразі є вищезгадуваним тлом, фоном, бекграундом для загальногуманітарного дискурсу, нарації та водночас епістемологічним і методологічним орієнтиром гуманітарного знання, незважаючи на притаманний постмодерну пафос тотальної негациї та продукування симулякрів (Ж. Бодріяр), копій без оригіналу в культурі. Проблематика, пов'язана з читанням і читачем, а також кореляцією цих загальногуманітарних напрямів досліджень з бібліотекознавством і пошуками сучасної філософії вивчалася зарубіжними і вітчизняними дослідниками. Маємо згадати У. Еко, В. Ізера, Г. Яуса, М. Мерло-Понті, Ю. Крістеву, С. Фіша, М. Ріффатер, П. Баррі, Х. Розенштока-Хюссі, Г. Блума, Г. Сивоконя, М. Зубрицьку, Т. Новальську, Г. Листвака та ін. Слід зауважити, що, попри всю різноманітність підходів до феноменів читача і бібліотеки, спільними між ними є традиційна логоцентрична інтерпретація системи «читач – текст», укорінена в некритичному прийнятті панування дихотомії суб'єкт – об'єкт, семіотичне тлумачення процесу взаємодії реципієнта і знака (в опорі на корпус ідей Ч. Пірса, концепцію «семіотичного трикутника» тощо) та постмодерний підхід, що констатує смерть читача, тиранію мови й тексту, гіперреальність і плюральність читача та ін. (Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Ліотар, Ж. Дельоз). Звісно, подібна схематизація свідчить про нагальну потребу нової самоідентифікації читача та, відповідно, спроби побудови теорії, що стояла б за нею. Можна припустити, що це завдання вкупі з іншими перебуває у фокусі уваги сучасної філософської антропології, а також епістемології й онтології. Цими міркуваннями обумовлена мета статті, яка визначена як спроба проблематизації системи «читач – бібліотека»

та концепту читача в контексті нових прочитань проблематики означення і суб'єкта в європейській і світовій філософській традиції.

Досягнення поставленої мети ускладнюється насамперед усталеною ситуацією, за якої практично відсутні насамперед соціальні, соціально-психологічні, соціокультурні механізми, що забезпечували б необхідний рівень кореляції між теоретичним дискурсом сучасної філософської антропології, теоретичного бібліотекознавства та практикою сучасних бібліотек. За умов вищекресленої стрімкої динаміки соціокультурних змін, що виявляє себе дотично до нашої теми насамперед у формуванні нового типу рецепції тексту, нового образу читача, нового типу комунікації (П. Вацлавік – концепція цифрової комунікації), нового прочитання концептів книги, бібліотеки як простору читання книг, сприйняття та зустрічі з інформацією, бібліотеки як соціального й культурного інституту, насамкінець, бібліотеки як цивілізаційної цитаделі гуманітарних цінностей в епоху їх девальвації та дискредитації. Тому сформульована тема та поставлена мета наразі передбачають лише проблематизацію питання про те, як можуть взаємодіяти між собою безпосередньо бібліотечна практика і тематичний дискурс гуманітаристики. Видається очевидним, що ця проблематики консолідована навколо концепту та смислового поля, утвореного філософемою читача. Горизонти смислів (Е. Гуссерль), генеровані цим поняттям в його сучасних інтерпретаціях, в контексті архітектоніки культури, розглянутої структурно-синтаксично як гіпертекст, з одного боку, та семантично-аксіологічно як один з варіантів прочитання інваріанту суб'єкта, з іншого, розширюються мало не до безкінечності, оскільки Umwelt (Я. фон Ікскуль) людини набув у ХХІ ст. інформаційного характеру як релевантної, визначальної якості. Використовуючи популярну нині в теорії комунікації концепцію вікна Овертона, можна зазначити, що саме розширене тлумачення образу читача-реципієнта, його значень і смислів, та людської істоти, що специфічним чином, притаманним лише їй одній, реалізує свою самість і здійснює розуміння та пояснення світу в уявному свідомісному вимірі, конституційованому семіотичним кодом мови як вихідної системи і в межах ієрархізованої градації наступних знакових систем – культури, світогляду (картини світу) тощо, дає можливість гранично узагальнити і розширити як саме поняття читання й читача, так і переосмислити фундаментальні підстави цивілізації та культури. Маємо на увазі насамперед зміни, що відбулися в медіапросторі культури та соціальної комунікації, насамперед потужний розвиток соціальних мереж як інформаційно-комунікативних платформ (що нівелює традиційні медіа і взаємодію в межах соціальних інститутів як занадто повільні й неефективні, такі, що не забезпечують належний ступінь інтерактивності), а також спричинену впровадженням у використання індустріально-промислового масштабі електронних девайсів, що принципово змінили модель взаємодії людини, її самоусвідомлюючого Я та інформації, оформленої в межах будь-якого семіотичного коду. Ідеться, звісно, про електронні книги, планшетні комп'ютери та, що вже є справжнім секретом Полішинелі в культурі, – смартфони, які, без перебільшення, стали атрибутивною ознакою людини. Якщо ж згадати про експоненціальний розвиток технологій

інтернету речей (Internet of things), розширеної реальності (augmented reality), перспективи аугментації не лише людського тіла (проект wetware), але і людської свідомості (що суголосне сучасним пошукам і дискусіям сучасних науки і філософії на терені гіпотетичної технологічної сингулярності та постання AI (artificial intelligence)), то остаточно з'ясовується нагальна необхідність спеціальної регуляції цієї сфери людської життєдіяльності. Адже її відсутність може призвести до, наприклад, феномену «пунктирної людини» (Д. Леонтьев), аксіологічної та мотиваційної заблуканості людини, кризи самопозиціонування та самоідентифікації, що назагал можна позначити як кризу гуманізму у XXI ст. Звісно, лакуну намагаються заповнити найрізноманітніші версії постгуманізму, аж до нонантропоцентричних включно. Антитетичність і контрпродуктивність цього феномену не потребує розгорнутих коментарів. Сучасні конкузіональні війни та їх продовження – гібридна агресія – як мілітарна, так і медійна, культурницька, літературна, є цьому прикладом. Яким же чином образ (маємо на увазі насамперед символічний потенціал цього комплексу смислів) і концепт читача має бути трансформованим для усвідомлення, актуалізації та віднайдення відповідей на вище окреслені виклики zeitgeist? Відповідь на це питання, нехай і найзагальніша, у першому наближенні, потребує побіжного окреслення стану його вивчення та інтерпретації. Наприклад, можемо констатувати різноскерованість магістральних інтенцій вивчення читача в бібліотекознавстві та у філологічних і культурологічних студіях. Якщо перші зазвичай використовують модель ретроспективного аналізу же наявних, сформованих соціальних і соціокультурних схем та моделей взаємодії в межах систем «читач – бібліотека», «читач – література», «читач – бібліотека – культура – суспільство», то другі будують переважно умосяжні типології читача принагідно до конкретної теми дослідження або концептуальної системи, в межах якої воно здійснюється (як-от постмодерна парадигма), а також у зв'язку із власними філософськими уподобаннями авторів. На нашу думку (за всієї схематичності вищенаведеного опорного спостереження), така ситуація спричиняє деяку розірваність, розходження між філософською теорією та безпосередньою практикою культури. Наприклад, Т. В. Новальська у фундаментальному дослідженні «Вивчення читача в українському бібліотекознавстві (друга половина XIX – початок XXI століття)» (2007) всебічно розглядає вказану проблему та пропонує спеціальне термінологічне словосполучення «бібліотечне читачезнавство» при тому, що ця галузь досліджень дозволила б синтезувати здобутки історичних, теоретичних і практичних досліджень читача в окрему дисципліну, але при цьому поділ читачезнавства на теоретичне і практичне викликає запитання насамперед з точки зору бібліотечної практики. Якщо категорія читача розглядається суто у сфері філософських естетики, антропології чи культурології, то яким чином вельми цікаві концептуальні моделі дослідників можуть бути застосовані на практиці? М. Зубрицька, розглядаючи читача як «співтворця значеннєвої структури тексту» в культурологічному дискурсі XX ст. [1], пропонує його розлогу типологію («імпліцитний читач» В. Ізера, «зразковий читач» У. Еко, «архічитач» М. Ріффагера, «інформований читач» С. Фіша, «уявний читач» Є. Вульфа), яка,

втім, за всієї своєї різнобічності й евристичності, навряд чи безпосередньо дотична до вищезгаданої практики бібліотек. Можливо, якщо розглянути постмодерний архітектонічний та структуралістський підхід до читача і тексту як складної ризоматичної єдності (наприклад, концепція «архічитача» М. Ріффатера) як притаманний сучасному філософському мейнстріму, то ми переконаємося, що, за умови послідовного завершення логіки таких досліджень, дослідник мимоволі зіштовхнеться із сумнозвісними концепціями тиранії тексту, смерті суб'єкта (автора) та іншими концептуальними схемами постструктуралізму другої половини ХХ ст. Навряд чи образ і концепт читача можна звести до боротьби між хаосом і космосом, хаосмосом (Ж. Дельоз) і формозмістом (М. Бахтін) тощо. З іншого боку, «літературознавчий підхід до вивчення читача», як зауважує Г. Б. Листвак [3], сам по собі недостатній, при цьому констатує, що «користування екранними носіями, збільшення обсягів інформації та розвиток соцмереж і новинних ресурсів зумовили фрагментарність сприйняття, переважання картинки, а не слова, неспроможність сконцентруватися». Дослідник стверджує, що наразі людина перебуває «на порозі переосмислення поняття читання як культурної, пізнавальної чи розважальної практики». Погоджуючись із цим, зауважимо, що слід ретельно і прискіпливо розробити нові механізми взаємодії в системах «читач – девайс – текст» і «читач – девайс – текст – бібліотека», оперті на смислогенеративні символічні ряди, що в свою чергу укорінені в самоті (К. Г. Юнг), у Ніцшевому людському, занадто людському, самій природі людини. Тому, наприклад, сучасний американський дослідник І. Еніра (I. E. Anyira) у статті з промовистою назвою «Анатомія користувача бібліотеки у ХХІ ст.» [6] виходить з того, що центром сучасної бібліотеки є не книгозібрання, не знеособлений текст, а саме читач, прагматично – користувач. Вивчаючи і створюючи профіль сучасного користувача бібліотеки, дослідник суттєво розширює концептуальний простір філософемі *читач*, практично нівелюючи межі між ним і бібліотекою, обстоюючи концепцію «бібліотеки без стін», в якій фонди і колекції доступні в цифровому форматі через комп'ютерні мережі. Йдеться не просто про набір умінь і навичок користувача, а про створення інтегрованої в комунікативне цифрове середовище цифрової особистості людини, яка в межах семіотичних кодів корелює і взаємодіє з базовою особистістю. Таким чином, бібліотека формує не просто усередненого «юзера», але свідому щодо нового цифрового виміру власної самореалізації особистість. Відвідування бібліотеки передбачає не лише фізичну присутність, але й віддалений доступ. Тому читач інакше здійснює користування, інакше забезпечується захист інтелектуального права авторів та власне взаємодія між бібліотекою і користувачем. Дослідник насамперед акцентує складність ідентифікації цифрового профілю читача в бібліотеці, оскільки непросто з'ясувати, яким чином неконгруентні між собою реальна, фізична людина та її мережевий профіль перетинаються. Це актуалізує складний комплекс етичних і правничих проблем, що укорінені у питанні людської ідентичності, назагал – у сакраментальному запитуванні сократівсько-кантівського стибу «Що є людина?». З іншого боку, можливо актуалізувати нову специфіку кореляції між читачем і бібліотекою не під кутом зору софтверного забезпечення та регуляції цієї

взаємодії, а й традиційно, орієнтуючи бібліотеку на створення громад читачів, вельми подібних до релігійних громад та інших неформальних об'єднань людей. Таким досвідом діляться М. Полдерман (M. Polderman), Х. Дуйхновен (H. Duijnhoven) і Ф. Гайзманс (F. Huysmans), (Нідерланди): «Наразі будівництво громади є найважливішим завданням сектору публічних бібліотек» [7]. Бібліотекарем створюється група зацікавлених читачів, яка не є традиційним книжковим клубом, а є спільнотою читачів, об'єднаною навколо зібрання книг, дібраних бібліотекарем. Присутнє й обговорення, і доповіді, але головна відмінність від клубу та, що така громада виходить за межі бібліотеки, оскільки передбачені спільні відвідання культурних заходів, пов'язаних з тематикою книг, тематичного відпочинку, рольових ігор тощо. Йдеться практично про новий тип взаємодії і нову єдність людей навколо книг у дегуманізованому соціумі. Бібліотека, таким чином, працює як комунікативна платформа, а автори навіть використовують метафору бібліотеки як «суспільного серця міста». Звісно, нічого аж такого нового у вищенаведених міркуваннях немає. Але їх об'єднує розуміння того, що без структурної та смислової трансформації бібліотека у ХХІ ст. може бути витіснена як соціальний інститут і як феномен культури, що є прямою загрозою для цивілізації назагал, поза жодними перебільшеннями. Варто пригадати, *що* саме в історії людства починалося із занепаду, ігнорації та навіть знищення бібліотек і книг.

Підсумовуючи, зауважимо, що навряд чи хтось навіть в умовах кризи традиційних гуманістичних цінностей буде заперечувати не тільки історичну й цивілізаційну роль книги та бібліотеки, але і їх футурологічну функцію, проективну щодо майбутнього людства. Згадаймо емоційний вигук, винесений в назву однієї з останніх книг У. Еко «Не сподівайтесь позбутися книжок!» (2010). Стосовно бібліотеки це означає культуртрегерську функцію, коли вона не є просто локальною книгозбірнею (середній електронний девайс з пам'яттю до 32 Гб може утримувати в собі понад 64 тис. книг. Це те, що сучасний читач носить у кишені), а формує читача, спираючись при цьому на дієві соціокультурні механізми. Наприклад, теорію подібної взаємодії розробляв Н. Луман у своїх працях з теорії соціальної комунікації у межах соціальних систем [4]. Як видається, формування читача як надзавдання не лише для бібліотеки, але й для суспільства і культури загалом має бути оперте не лише на механізми формування громадської думки електронними і традиційними медіа, суспільну ідеологію, але і на формування нових і використання вже існуючих символічних рядів (саме тому ми говоримо про образ читача), що регулюють свідомість, внутрішню мотивацію та моделі поведінки людини. Йдеться не про маніпулятивні техніки, але про спробу апеляції до найкращих родових рис *homo sapiens*, що лягли в основу постання західної культури й цивілізації – намагання вижити, а отже, стати кращим, намагання подолати конечність, а отже, долучитися до вічності через книгу і творчість, назагал – культуру тощо. Така точка зору може здатися найвнутопічною за умов, коли читача, мовляв, формує виключно кон'юктура книжкового ринку та масова культура, але маємо прецеденти, коли, наприклад, медійні гравці (фондації та спільноти, що перекладають популярні фільми, серіали,

комп'ютерні ігри і книги, як-от UA-team) або агенти видавничого ринку (такі як «Видавництво Старого Лева», «Зелений пес» і насамперед «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» – чого варте їх знамените гасло, що окрило проєкт найкращого у світі перекладу серії Дж. Роулінг про хлопчика, що вижив: «Не будь маглом. Підтримуй українське. Воно класне!») успішно формують вищезгадані символічні ряди.

Література

1. Зубрицька М. Читач як теоретична категорія в культурологічному дискурсі ХХ сторіччя / М. Зубрицька // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. – 2007. – Вип. 31. – С. 166 – 173.
2. Князева Е. Энактивизм : новая форма конструктивизма в эпистемологии / Е. Князева. – М. : Университетская книга, 2014. – 500 с.
3. Листвак Г. Б. Дослідження читання в Україні : результати і значення / Г. Б. Листвак // Наукові записки / Scientific papers. – 2015. – № 2 (51). – С. 84 – 90.
4. Луман Н. Социальные системы. Очерк общей теории / Пер. с нем. И. Д. Газиева; под ред. Н. А. Головина / Н. Луман. – СПб. : Наука, 2007. – 648 с.
5. Харман Г. Четвероякий объект : Метафизика вещей после Хайдеггера / пер. с англ. А. Морозов и О. Мышкин / Г. Харман. – Пермь : Гиле Пресс, 2015. – 152 с.
6. Anyira, I. E. The Anatomy of Library Users in the 21st Century / I. E. Anyira / Library Philosophy and Practice (e-journal). – 2011. – № 5. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1566&context=libphilprac>. (дата звернення 28.02.2019).
7. Polderman, M., Duijnhoven, H., Huysmans, F. Community building for public libraries in the 21st century : examples from The Netherlands / M. Polderman and others. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.ifla.org/files/assets/public-libraries/publications/community_building_for_public_libraries_in_the_21st_century_polderman_et_al.pdf. (дата звернення 28.02.2019).

Кретьова Е. И., Кретьов П. В. ЧИТАТЕЛЬ И БИБЛИОТЕКА В XXI ВЕКЕ

В статье обозначена проблематика, связанная с реинтерпретацией образа и концепта читателя в современной гуманитаристике в контексте смыслогенеративных изменений социокультурного фона существования человека, культуры и цивилизации. На фоне существующего положения осмысления этой проблематики рассмотрены возможные пути и способы трансформативной актуализации чтения и читателя в современной библиотеке. Предложено опору на формирование символических рядов в сознании человека с помощью социокультурного потенциала библиотек в качестве основы его идентичности и самоопределения.

Ключевые слова: читатель, образ, концепт, символ, символический ряд, цифровая личность.

Kretova O., Kretov P. READER AND LIBRARY IN THE XXI CENTURY

The article outlines the problems associated with the reinterpretation of the image and concept of the reader in modern humanities in the context of meaning-generating changes in the sociocultural background of human existence, culture and civilization. Against the background of the existing position of understanding this issue, possible ways and methods of transforming updating of the reader and reader in the modern library are considered. It proposes a support for the formation of symbolic series in the human mind with the help of the sociocultural potential of libraries as the basis of its identity and self-determination.

Keywords: reader, image, concept, symbol, symbolic series, digital personality.

УДК 821. 161. 12. 04.

*А. Ю. Логінов,
учитель-методист, Вознесенська загальноосвітня
I-III ступенів Золотоніської районної ради
Черкаської області*

МИКОЛА ГОГОЛЬ І ОЛЕКСАНДР ВЕРТИНСЬКИЙ: СПІЛЬНЕ У БІОГРАФІЇ ТА ТВОРЧОСТІ

Статтю присвячено порівняльному аналізу життєвого і творчого шляху двох відомих українців – Миколи Гоголя і Олександра Вертинського, визначенню їхньої ролі у формуванні українського і світового мистецтва з позиції вивчення емігрантської культури України.

Ключові слова: відомі українці, Гоголь, Вертинський, мистецтво, еміграція.

Постановка проблеми. Вже в юнацькі роки Микола Гоголь та Олександр Вертинський не шукали, за словами Олеса Гончара, «місця не прибуткового, а такого, де могли бути корисними для людства» [1, с. 1]. Достоевський колись зазначив: «Всі ми вийшли з «Шинелі» Гоголя», підкресливши, що саме Гоголь поклав початок темі героїчної боротьби за існування «маленької людини», буденної пересічної постаті, духовний сенс буття якої перед Богом і нескінченністю не менш важливий і цікавий при ближчому баченні, аніж постать борця і героя.

Олександр Вертинський став засновником бардівської пісні на теренах колишнього СРСР. Саме на його творчості вчилися Булат Окуджава та Володимир Висоцький. Героями його музичних творів, яким сам автор дав назву «арієток», були актори театру, цирку, злидні та ін.

Народжені в Україні, Микола Гоголь та Олександр Вертинський з юних літ прагнули вирватися із провінції у широкий світ, у Європу. Обидва писали свої твори російською мовою, вкладаючи в них українську душу.

Аналіз останніх досліджень засвідчує, що творчість Миколи Гоголя в Україні знаходить своє наукове обґрунтування у роботах П. В. Михеда, Г. В. Самойленка, О. С. Киченка, І. К. Мойсеїва, В. Я. Звиняцьковського, Ю. В. Джулая, О. М. Ніколенко та ін., а творчість Олександра Вертинського – Л. К. Рудницької, О. В. Балабко, В. І. Бахмач та ін. Проте співзвучність та спорідненість їх творів, біографічних збігів залишається ще мало розробленим.

Мета статті полягає в представленні порівняльної характеристики культурологічних, життєвих, творчих, біографічних зв'язків двох видатних українців – Миколи Гоголя та Олександра Вертинського.

Завдання дослідження передбачають розв'язання таких питань:

- охарактеризувати специфіку спорідненості поглядів двох митців;
- здійснити огляд джерел з проблеми відносної тотожності певних фактів у біографії та творчості Гоголя та Вертинського;
- дослідити родинні зв'язки Олександра Вертинського з родом Миколи Гоголя.

Виклад основного матеріалу. Микола Гоголь та Олександр Вертинський належать до світового мистецтва, чия творчість відома у багатьох країнах світу. Як можуть поєднуватися біографія та творчість Миколи Васильовича Гоголя – відомого письменника, драматурга та містика першої половини XIX століття і Олександра Миколайовича Вертинського – відомого співака, поета, актора, композитора першої половини XX століття? Спробуємо провести своєрідні паралелі.

Родинні зв'язки

Олександр Миколайович Вертинський – нащадок Миколи Васильовича Гоголя через бабусю Євгенію Василівну Льяшенко, дворянський рід якої відомий ще з часів гетьмана Мазепи. У домі Сколацьких, куди вийшла заміж мати Олександра Євгенія Степанівна Скалацька, часто гостювала родичка бабусі на прізвисько Гоголь-Яновська.

У діда Гоголя, Панаса Дем'яновича Гоголя-Яновського, народженого 1738 року, випускника Києво-Могилянської академії, секунд-майора, був троюрідний брат Іван Петрович Гоголь-Яновський, який народився 1740 року, мав фах лікаря, чин колезького асесора. Остання його посада до виходу у відставку 1810 року – полтавський повітовий лікар. Його син Микола, який народився у Кременчуці 1785 року, служив у земському судді, а 1808 року пішов у відставку з посади Полтавського губернського секретаря. З дружиною Марією Федорівною, молодшою від нього на 19 років, вони мали сина Івана та доньку Анну. Саме донька Анна Миколаївна Гоголь-Яновська, яка народилася 17 грудня 1836 року у родовому маєтку села Паськівка тодішнього Кобеляцького повіту і вийшла заміж за Олександра Івановича Льяшенка, народженого 27 лютого 1829 року у маєтку батька у Хоцьках Переяславського повіту. Він закінчив повний курс Першої київської гімназії, де свого часу навчався і Вертинський, потім став студентом Університету імені Святого Володимира. Далі 17 років працював старшим учителем природничих наук Полтавської гімназії, де свого часу навчався і Микола Гоголь, а потім його обрали дільничим мировим суддею

Переяславського повіту. Далі відомості про родовід губляться, але, ймовірно, що саме тут – витoki гоголівського коріння Олександра Вертинського. Саме прабабуся Олександра Миколайовича, Агафія Григорівна Іскра, стала дружиною Олександра Костянтинівича Ільяшенка, народженого у маєтку у Хоцьках 1790 року. Олександр Ільяшенко мав славу біографію: він дослужився до ротмістра, брав участь у військових походах у Молдові, Болгарії, проти Наполена, володів маєтностями не лише у Хоцьках, а й у Радомисьвському повіті. Усі Ільяшенки цього роду походять від Переяславського полкового сотника Івана Ільяшенка (помер 1727 року). Герб цього роду – золотий хрест, що стоїть на півмісяці ріжками вгору. По обидва боки – дві зірки. Щит увінчано дворянським шоломом з пір'ям і короною. [2, с. 28 – 29].

Збіги у біографії та зовнішності

Ріднить М. В. Гоголя та О. М. Вертинського зовнішня схожість на портретах і фото: довге обличчя та ніс.

Микола Гоголь та Олександр Вертинський народилися у березні за старим стилем: перший – 19 (20) березня, а другий – 9 березня. Обоє майстрів слова народилися у XIX столітті: перший – у 1809 році, другий – у 1889.

Трагічна смерть батьків

Батьку Миколи Васильовича Василь Панасович Гоголь-Яновський помер у 48 років, саме стільки було років і Миколі Петровичу – батькові Вертинського. Олександр Балабко дослідив, що «і причина смерті цих двох людей виявилася подібною. Миколу Петровича Вертинського знайшли на могилі коханої Євгенії Сколацької, а Василя Панасовича Гоголя-Яновського – на пасіці, де він також лежав на сирій землі, побиваючись через смерть малолітньої доньки Тетяни. Також застуджені легені призвели до швидкоплинних сухот у першого і крупозного запалення легень – у другого [1, с. 27].

Ставлення до рідних

У Миколи Гоголя не було своєї сім'ї, тому усім серцем він був відданий батькам і рідним.

Олександр Вертинський залишився без своєї рідної сестри Надії завдяки підступним діям тіток, тому цінував родину, сім'ю, дружину й донечок.

Театр і музика

Гоголь у Гімназії вищих наук міста Ніжина захоплювався живописом та театром: створював декорації для шкільних вистав, ілюстрував твори, малював картини, був режисером і артистом, при цьому йому вдавалися комедійні ролі. У Ніжині він пише трагедію «Розбійники», сатиру «Дещо про Ніжин, або Дурням закони не писані», історичну поему «Росія під навалю татар», які не збереглися. Музика у театрі Ніжинської гімназії складалася з 18 увертюр Росіні, Вебера та ін. Микола Гоголь писав: «Это такая кафедра, с которой можно сказать миру добра» [3, с. 132].

За спогадами матері М. Гоголя Марії Іванівни, у поміщика Трошинського, куди приїздила в гості родина Миколи Васильовича, виконували твори Моцарта і Бетховена.

А Вертинський також мріяв про театр. На Подолі, в Києві, відбувся його сценічний дебют. Він відвідував Клуб фармацевтів зі сценою, відкритою для будь-яких виступів. Серед друзів у Вертинського з'явилися молоді поети, художники, літератори: Бенедикт Ліфшиць, Володиір Ельснер, Марк Шагал, Казимир Малевич, Натан Альтман та інші.

Сприйняття зображення Страшного суду

Олександр Балабко зазначає, «що Гоголя під час перших відвідин церкви найбільше вразили зображення Страшного суду, і малий Вертинський так само щонайперше завважив у храмі Страшний суд. Кузина Нагалка, яка подовгу жила у квартирі тітки, водила Сашка не куди-небудь, а до Володимирського собору, що й дотепер вражає своїм розписом». Олександр Вертинський згадував: *«Гнівний живопис Васнецова змушував тремтіти моє серце. Один «Страшний суд» чого вартий. Звідкіль із надр, із розтрісканої землі, в день Страшного суду виходили давно померлі грішники з виснаженими, неживими обличчями і тягнули свої висухлі руки до престолу Всевишнього. Зякихось кам'яних підземель серед розкиданих мозильних плит і трун поставлені царі в іржавих коронах, з поламаними скіпетрами. А худі і суворі праведники, висухлі, як скелети, зводили очі до неба, благочестиво прикриваючи наготу свою довгими сивими бородами. Давно померлі люди, бліді і прекрасні цариці, «в Бозі спочили» царі – все це товпилися біля підніжжя трону в день останнього Божого суду. А внизу, в храмі, по суботах, під час урочистого богослужіння, співав хор Калишинського. Як співали вони, ці хлопчики! Як дзвеніли їх високі кришталеві голоси! Якими чистими горлицями відповідали їм жіночі! Як стримано і тепло рокотали оксамитові басы і баритони чоловічі! Великим постом на Страсному тижні посеред церкви солісти з опери співали «Розбійники розсудливого». Моя дитяча душа не могла вмістити всіх цих переживань. Немов чийсь невидимі ангельські руки брали її і, як м'ячик, підкидали вгору – до самого куполу, до неба! Як радісно і страшно було в душі моїй, як світло» [1, с. 26].*

Переїзд до центру імперії

Юні Гоголь та Вертинський перебували на відносній периферії Російської імперії: Ніжин – Київ. Звідси всі переваги і вади гімназійної освіти, їхня вічна проблема – це проблема крайнощів. У Ніжині для Гоголя, у Києві для Вертинського перспектив не було.

У грудні 1828 року з рекомендаційним листом Д. Н. Трощинського в кишені і великими надіями в душі попрощався Гоголь з рідними українськими місцями і поїхав на північ – у чужий, далекий і манливий Петербург.

У 1912 року Вертинський вирішив залишити Київ. У книзі «Дорогой длинною» він писав: *«...Заканчивалась моя жизнь в Киеве. Делать мне в этом городе было нечего. Слишком хорошо здесь знали меня и всю мою подноготную, а как вам известно – нет пророков в своем отечестве. Мне надо было куда-нибудь уехать, чтобы сделать карьеру. Но куда же? В Москву, конечно! В столицу! В центр!» [2, с. 61].*

Нова естетика

М. В. Гоголь і О. М. Вертинський відчували свій талант, свою внутрішню обраність. Їхня ідея самопрезінтації і реалізації можливостей ховалися під вигаданими іменами та образами.

У Петербурзі М. В. Гоголь починає писати. 1829 року він публікує свій перший твір під псевдонімом В. Алов – поему «Ганц Кюхельбекер».

У Москві О. М. Вергинський придумав образ сумного П'єро, в костюмі якого він почав виконувати свої арієтки, і зйомки в німому кіно.

Гоголь та Вергинський як творчі особистості мали одну спільну рису – нонконформізм. Ця риса ускладнює соціальну адаптацію та відносини майстрів слова і світу. У своїй творчості вони відображають себе, свою особисту позицію, почуття, емоції, те, що не може бути відображене іншими засобами. Цей світ, витворений за законами мистецтва, є незалежним від його творця. Вони спробували нагадати всім просту істину, яку доведеться платити за талант, про те, що, якщо людина зуміла змінити світ, вона просто приречена на самотність, розчарування, моральні страждання. Це були геніальні особистості не від світу цього: у тьмяній буденності реального життя бачили чародійство, світло і радість, знаходили поетичний зміст навіть у брудній калюжі. Люди такого таланту мають бути вищі за нападки бездарних критиків, але вони ображалися на них.

Глибокий зв'язок М. В. Гоголя та О. М. Вергинського простежується у картинах Всесвіту та у використанні голубого кольору. У Миколи Васильовича читаємо:

«В середину же Днепра они не смеют глянуть: никто, кроме солнца и голубого неба, не глядит в небо...» або *«Голубой свет становился все реже, реже и совсем потухнул...»*. У Олександра Вергинського заходимо:

А искусство мое, как мороз, даже лужи
Превращает порой в голубое стекло.
Я любил и люблю этот бренный и тленный,
Равнодушный, уже остывающий мир,
И сады голубые кудрявой вселенной,
И в высоких надзвездях синий эфир.

Любов до народної музики

Любов до музики і пісень Микола Гоголь висловив у «Травневій ночі»: *«Звонкая песня лилась рекою по улицам села. С бандурою в руках побирался ускользнувший от пещельников молодой козак Левко, сын сельского головы. Козак идет по улице, бренчит рукою по струнам и подплясывает»* [3, с.54].

М. В. Гоголь використовує кобзарську музику і коли оспівує душевний стан героїв. Спочатку Левко бринить по струнах: іде він на побачення до коханої. Але коли сподівання козака не справдились, він сумний відійшов від вікна ...тихо перебирав струни бандури ... [3, с. 55].

Відомо, що до 1831 року Микола Васильович видав збірник народних пісень, яких записав приблизно 600.

О. М. Вергинський у книзі «Дорогой длинною» пише: *«Слепые украинские кобзари с сивыми чубами и усами крутили рукоятки своих стонущих жалобных кобз – примитивных инструментов и голосили, истошными надрывными голосами рассказывали доверчивым бабам невероятные истории из жизни святых мучеников. Пылкая украинская необходимость потрясти воображение*

слушателей (иначе ничего не собирешь) вводили этих «поэтов» и «религиозных комментаторов» в такие дебри, откуда они сами порой не могли уже выбраться. И вдруг неожиданно обрывали свои «арии», что называется, на самом высоком «фермато» [2, с. 23].

Життя поза Україною, ностальгія

Наприкінці 1829 року М. В. Гоголю вдається влаштуватися на службу до Департаменту державного господарства. Але Петербург не міг завоювати серце письменника, заповнене спогадами про рідну Україну з її фольклором, духом козацьких вольностей. Попрацював Микола Васильович Гоголь усього півтора року. Виявилось, що служба була не такою, про яку мріяв у Ніжині, на нього очікували розчарування.

Туга за батьківщиною, за Україною змусила Гоголя у 1833 році клопотатися про місце професора історії в Київському університеті святого Володимира. Спонукала до цього ще й дружба з М. Максимовичем, професором – земляком, етнографом, фольклористом, істориком, ботаніком, майбутнім ректором Київського університету.

О. Вертинський у Москві виступав у театрі мініатюр М. Арцибушевої, знімається в німому кіно «Король без вінця», «Чим люди живі», «Від рабства до волі», подружився з акторами І. Мозжухіним і В. Холодною. Але приїздив на гастролі до Києва. Він у образі сумного П'єро виступав у Києві: співав про дівчинку-каліку, яка спить на цвинтарі серед кудлатих могил, про кокаїнетку з мокрих бульварів Москви та про інших, принижених і поганьблених... Виступи ці викликали і захват, і шквал обурень.

Життя за кордоном

Після прем'єри п'єси «Ревізор» в Александринському театрі у 1836 році М. В. Гоголь подорожує досить тривалий час за кордоном. Він відвідує Німеччину, Швейцарію, Францію, Італію.

Оточенням Гоголя в його зрілі роки була Європа і Петербург, який в Росії був найближчим до Європи. Гоголь сприйняв культуру і звичаї, мову й оточення Європи, набувши зовнішньої європейської форми для своїх творів, але ніколи й ніде не зміг відійти назавжди хоч трішки від України, яка лишилась його внутрішнім оточенням, його справжнім доквіллям [3, с. 17].

У 1919 році О. М. Вертинський емігрував. Він жив та виступав на сценах Туреччини, Франції, Німеччини, Румунії, Польщі, США, Китаю. За кордоном перебував 24 роки і повернувся на батьківщину лише у 1943 році, відчувачи нестримний потяг до рідної землі.

Польське питання

Про сім'ю Скалацьких, з якими поріднилася бабуся Вертинського, відомо мало, Польське коріння зіграло позитивну роль під час гастролей у Польщі, адже пана Вертинського тут вважали своїм.

У 1840-х роках у Гоголя визначається європейський контакт з польською діаспорою на ґрунті вивчення літературних традицій, зокрема творчості Адама Міцкевича.

Духовна самоідентифікація

М. В. Гоголь та О. М. Вертинський були християнами, ходили до церкви. Як християнин Микола Гоголь допомагав бідним студентам та злидарям. У листі до свого приятеля А. С. Данилевського в 1844 році він писав: «*Счастье на земле начинается только тогда, когда он, забыв о себе, начинает жить для других...*». Більше того, Гоголь жив майже як чернець, не маючи ні дружини, ні дітей, ні власного помешкання, ні будь-яких заощаджень. До своїх рукописних збірників письменник записував уривки творів святих отців і вчителів Церкви, проповіді давніх та сучасних пастирів. Відомо, що він написав твір «Роздуми про Божественну Літургію» (кінець 1840-х). Оптинські ченці назвали цей твір таким, що «відзначається цілісністю духа і особливо ліричним поглядом на предмет».

У 1952 році Олександр Вертинський писав:

Я всегда был за тех, кому горше и хуже.

Я всегда был за тех, кому жить тяжело...

У Вертинського навіть назви поетичних творів говорять про його ставлення до віри, а саме: «Аллилуйя», «Рождество». Звертають на себе такі рядки: «И много жалоб в книгу Бытия...» («По золотым степям, по голубым дорогам...»); «Как из колдовского круга // Нам уйти, великий Боже...» («Каждый тонет-как желает...»); «Вы в гимназии. Церковь. Суббота» («Дансинг-герл»).

О. М. Вертинський, як і М. В. Гоголь, намагається підтримати слабшого авторським співчуттям, виключаючи аналітичні почуття у читача.

Микола Гоголь та Олександр Вертинський писали російською мовою. У житті і творчості письменників поєднались нерозривно українське та російське. Думка Петра Кралюка, доктора філософських наук, професора Національного університету «Острозька академія» щодо Миколи Гоголя, доречна і до Олександра Вертинського: «Це глибоко трагічні постаті, що не зуміли реалізувати свій талант в Україні і змушені були піти заробляти славу й гроші до росіян» [4, с. 58].

Художні особливості творів

Художні твори Миколи Гоголя та Олександра Вертинського спираються на життєві ситуації та анекдотичні історії, які траплялися в їхньому житті та житті інших.

Висновок

Обидва митці – і Микола Гоголь, і Олександр Вертинський – у своїх творах говорять про милосердя, добробут, справедливість, адже незмінна і глибока потреба кожного з нас кохати і бути коханим, вірити в себе, мати сім'ю, улюблену роботу, досягти певних висот, реалізувати себе у суспільстві, знайти у ньому своє місце; відчувати від людей, які поряд, теплоту, щирість, людяність.

Література

1. Балабко О. В. Олександр Вертинський. Нашадок Гоголя. Шляхами артиста. Роман-есе у трьох книгах / О. В. Балабко. – Чернівці : Бурек, 2017. – 594 с.

2. Вертинский А. Н. Дорогой длиною /А. Н. Вертинский. – М. : Правда, 1990. – 576 с.
3. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т./ Н. В. Гоголь. – М. : Изд. АН СССР, 1937-1952.
4. Кралюк П. Актуальна цитата // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2009. – №5.

Логинов А. Ю. Николай Гоголь и Александр Вертинский: общее в биографии и творчестве

Статья посвящена сравнительному анализу жизненного и творческого пути двух известных украинцев – Николая Гоголя и Александра Вертинского, определению их роли в формировании украинского и мирового искусства с позиции изучения эмигрантской культуры Украины.

Ключевые слова: известные украинцы, Гоголь, Вертинский, искусство, эмиграция.

Loginov A. Yu. Nikolai Gogol and Alexander Vertinsky: common in biography and creativity

The article is devoted to a comparative analysis of the life and career of two famous Ukrainians – Nikolai Gogol and Alexander Vertinsky, the definition of their role in the formation of Ukrainian and world art from the perspective of studying the emigrant culture of Ukraine.

Keywords: famous Ukrainians, Gogol, Vertinsky, art, emigration.

УДК 821.161.1

Н. М. Сквіра,

*старший науковий співробітник відділу світової літератури
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

ЧИ СЕРДИВСЯ ЮПІТЕР-ГОГОЛЬ, АБО ДРУГИЙ ТОМ «МЕРТВИХ ДУШ» У РЕЦЕПЦІЇ І. ТУРГЕНЄВА

У статті на прикладі листування та творчості Івана Тургенєва розкрито погляди письменника на життєтворчість пізнього Гоголя, зокрема його другий том «Мертвих душ». «Юпітер-Гоголь сердился кой-где – стало быть был ви-новат», – пояснює своє нерозуміння гоголівських характерів другого тому «Мертвих душ» Тургенєв, звинувачуючи автора поеми в їхній надмірній ідеалізації та «смирновщині» (негативні впливи О. Смирнової-Россет). Фантастичний елемент, на переконання Тургенєва, Гоголь залучив для маскування дидактизму, притаманного «Вибраним місцям з листування з друзями».

Виявлені нами збіги характерних рис і поведінкового коду Рудіна й Тентетнікова, Уліньки Бетрищевої та Олени Стахової дають змогу означити

причини звернення авторів до типу «зайвих людей», з'ясувати тотожність їхньої природи, розглянути чинники «ідеалізації».

Ключові слова: *рецепція, ідеалізація, образ, мотив, «зайва людина».*

Актуальність. Творчий діалог Миколи Гоголя та Івана Тургенєва час від часу стає об'єктом літературної критики, і не тільки тому, що обидва прагнули пізнати природу людську, створюючи власні художні світи, випикували реалістичні картини та оригінальні характери, що Тургенєв вважав Гоголя родоначальником російської літератури, «великим; человеком, который своим именем означил эпоху в истории нашей литературы; человеком, которым мы гордимся, как одной из слав наших!» [15, т. XI, с. 64], «слушал его с благоговением, даже когда не соглашался с ним» [15, т. XI, с. 59], а його твори знав чи не напам'ять. За словами Тургенєва, Гоголь «раскрыл нам нас самих» [15, т. II, с. 122]. Те саме можна сказати і про автора «Записок мисливця», який так глибоко випикував таїни народного життя.

«Ім'я Гоголя, образи гоголівських героїв постійно зустрічаються в листуванні Тургенєва часів спаського заслання з його друзями», – справедливо зауважує Л. Назарова [10, с. 155]. Актуальною для гоголізнавства є також рецепція Тургенєвим другого тому «Мертвих душ», яка спеціальним предметом вивчення не ставала.

Аналіз останніх досліджень. Д. М. Овсянко-Куликовський, досліджуючи вплив Гоголя на західників і слов'янофілів 40-х рр., відзначав, що Гоголь не був «ідеалістом» ні за натурою, ні за освітою, натомість вирізнявся його «психологічним еквівалентом», характерними рисами якого літературознавець вважав втечу від суспільства, «душевное дело», містицизм молитви тощо. Дослідник зосередився на аналізі образу Тентетнікова як попередника Обломова, шукаючи відмінності та збіги героя з «вечными странниками» Чацьким, Онегіним, Печоріним, Рудіним, Лаврецьким [11]. Л. Назарова у статті «Тургенєв про Гоголя» аналізує листи Тургенєва, що містять його відгуки про окремі глави другого тому поеми «Мертві душі» [10], і доходить висновку, що Тургенєв як літературний критик відстоював ті самі позиції реалізму та народності, що й Белінський, а згодом російська література розвивала ідейні та художні традиції гоголівського напрямку.

Мета. Це один аспект, який потребує доскіпливого дослідницького окуляру, – ідеалізація героїв. Її, зокрема, Тургенєв закидав авторові продовження «Мертвих душ», на неї ж указували сучасники, ознайомившись із романами самого Тургенєва. Утім, тенденційними (нехудожніми) твори письменників назвати неможливо, та й герої не є карикатурними, неприродними чи сатиричними. Так, приміром, П. Анненков згадував: «...Накануне появления Отцов и детей обозначились ясно два полюса, между которыми действительно и вращалось долгое время суждение публики о романе. Одни осуждали автора за идеализацию своего героя, другие упрекали его в том, что он олицетворил в нем не самые существенные черты современного настроения» [1, с. 314]. П. Меріме у статті «Іван Тургенєв» зазначав, що в письменника «нема тієї зловтіхи, що відчувається

у багатьох критиків, які підмічали людську слабкість чи вульгарність. Ці пані старанно підкреслюють дурні боки суспільства, а пан Тургенєв намагається відшукати добро всюди, де воно може бути сховане. Він знаходить благородні риси навіть у найпотворніших натурах» [9, с. 87].

Виклад основного матеріалу. Епістолярій свідчить, що вже в листі до І. Аксакова від 3 (15) березня 1852 р. Тургенєв, дізнавшись про відхід Гоголя, висловлює сміливе припущення: той помер, «потому что решился, захотел умереть, и это самоубийство началось с истребления Мертвых душ...» [15, т. II, с. 125], а 29 січня (10 лютого) 1853 р. просить П. Анненкова поділитися враженнями про другу частину «Мертвих душ». Як же відгукнувся Тургенєв про почуті в Москві та про прочитані особисто глави другого тому Гоголевої поеми? У листі від 2 (14) квітня 1853 р. уривки перших двох глав він іменує «вещью удивительной, громадной», однак критикує окремих гоголівських персонажів: «Но что такое фантастический наставник Тентетникова – Александр Петрович, что за лицо – и какое его значение? Не нравится мне также Улинька: ложью – (виноват!) ложью несет от нее – тою особенно неприятной ложью, которая с какой-то небрежной естественностью становится перед Вами в виде самой настоящей истины – я имел случай изучить ее в лице А. О. Смирновой, с которой Улинька, вероятно, списана. Не могу я также переварить Селифана, видающего во сне, что он кружится в хороводе с прекрасными крестьянками – и не перевариваю я его не вследствие *направления* – а так – не верится мне что-то. Но все-таки Вы правы – это колокол Ивана Великого – а мы даже не колокольчики, как Вы выразились – а сверчки запечные – трещим – и с большим усердием трещим – но кому от этого какая польза?» [15, т. II, с. 218]. У листах від 6, 19 жовтня та 19 листопада 1853 р. Тургенєв детально характеризує образну систему, захоплюючись Петухом, його прогулянкою річкою, піснями рибалок, однак Муразова означає «невыносимым», «небывалым и невозможным», «нехорошую струю» вбачає в образах Уліньки, окремих висловах Кошкарьова, Костанжогло. «Юпитер-Гоголь сердился кой-где – стало быть был виноват» [15, т. II, с. 267], – пояснює своє нерозуміння характерів Тургенєв, звинувачуючи автора поеми в їхній надмірній ідеалізації та Смирновщині (негативні впливи О. О. Смирнової-Россет). Фантастичний елемент, на переконання Тургенєва, Гоголь залучив для маскуваннн дидактизму, притаманного «Вибраним місцям з листування з друзями», про що він писав Анненкову від 21 квітня 1853 р.: «Я не боюсь сказочного елемента в романе – и мне потому только не верится в селифановский сон, что мне кажется, что Гоголю он бы в голову не пришел, если б он не хотел смягчить и загладить своих жесткостей в 1-ой ч<асти> Мертвых душо – загладить их в смысле Переписки» [15, т. II, с. 220]. «Но 5-я глава с невыносимым Муразовым – меня более нежели озадачила – она меня огорчила. Если всё остальное было *так* написано – уж не вследствие ли возмутившегося художнического чувства сжег Гоголь свой роман?» [15, т. II, с. 256], – висновує Тургенєв, акцентуючи поширену на той час думку про занепад таланту Гоголя через релігійні настрої.

Про марність появи діяльних характерів у другому томі «Мертвих душ» писав С. Шамбінаго: «Про художність, а не про проповіді турбувався також Гоголь. Свою поему він, як і Данте, ділить на три частини. Перша, вже надрукована, зображала стан бруду та підлоти душі, що втратила духовне світло. Вона відповідала Пеклу. Друга, імовірно – Чистилище, мала показати проблески духовного життя та появу діяльних типів. Гоголь шукав їх, запитував Листуваннямо. Відповідь була сумною... Його задум руйнувався у другій частині. Й неможливо почала здаватися йому третя, Рай, де мертві душі остаточно просвітлились би світлом вищої правди...» [17, с. 153].

Втіленням бездіяльного героя в другій частині поеми є типовий представник провінційних дворян, «копитель неба», поміщик Андрій Тентетніков. Овсянико-Куликовський вдається до порівняльної характеристики героя з тургеневським Рудіним, вказуючи на такі спільні риси: «холодність» натури, недостатня сила волі, слабка працездатність, написання твору та нездатність його завершити через розпливчатість світогляду, красномовство [11]. Проаналізуємо виявлені нами збіги характерних рис і поведінкового коду Рудіна й Тентетнікова. Це дасть змогу означити причини звернення Гоголя й Тургенева до типу «зайвих людей», з'ясувати тотожність їхньої природи, розглянути чинники «ідеалізації».

Приковує увагу той факт, що письменники акцентують майже однаковий вік героїв (Тентетнікову – 32-33 роки, Рудіну – 35) як апогей пошуку ідеальних засновків життя, передових ідей у філософії, мистецтві, релігії. Пора молодості підкреслюється обома письменниками не лише кількістю років, а й філософською полісемантичною сентенцією, що в кожному із творів, відповідно до характеристики героя, має свій підтекст (порівняймо: «Но молодость счастлива тем, что у ней есть будущее» (другий том «Мертвих душ») [4, т. VII, с. 15]; Тургенев використовує цитату з «Євгенія Онегіна»: «Блажен, кто смолоду был молод...» [15, т. V, с. 294]. Варто також зважати на пушкінське продовження: «Блажен, кто вовремя созрел»). Герої освічені (Рудін «с лицом неправильным, но выразительным и умным» [15, т. V, с. 219]; «А он [Рудін] человек неглупый», – подумал каждый» [15, т. V, с. 222]; «Генерал, проживавший в десяти верстах, говорил: Молодой человек [Тентетніков] неглупый, но много забрал себе в голову» [4, т. VII, с. 9], обидва у відставці через самолюбство. Якщо Гоголь не вдається до ґрунтового психологічного аналізу стану переживань Тентетнікова, описуючи лише загальну каузальну картину: «Ему не гулялось, не ходилось, не хотелось даже подняться вверх, не хотелось даже растворять окна затем, чтобы забрать свежего воздуха в комнату, и прекрасный вид деревни, которым не мог равнодушно любоваться никакой посетитель, точно не существовал для самого хозяина. Из этого может читатель видеть, что Андрей Иванович Тентетников принадлежал к семейству тех людей, которые на Руси не переводятся, которым прежде имена были: увальни, лежебоки, байбаки и которых теперь, право, не знаю, как назвать» [4, т. VII, с. 11], то Тургенев не лише звертає увагу читача на те, що таке самолюбство у розумінні героя («Он доказывал, что человек без самолюбия ничтожен, что самолюбие – архимедов рычаг, которым землю с места можно сдвинуть, но что в то же время тот только заслуживает название человека,

кто умеет овладеть своим самолюбием, как всадник конем, кто свою личность приносит в жертву общему благу... – Себялюбие, – так заключил он, – самоубийство. Себялюбивый человек засыхает словно одинокое, бесплодное дерево; но самолюбие, как деятельное стремление к совершенству, есть источник всего великого... Да! человеку надо надломить упорный эгоизм своей личности, чтобы дать ей право себя высказывать!» [15, т. V, с. 227]; «Рудин казался полным огня, смелости, жизни, а в душе был холоден и чуть ли не робок, пока не задевалось его самолюбие...» [15, т. V, с. 255]), а й покаже долю «зайвих людей», залежних від визнання суспільством, які не знайшли підтримку й через бездіяльність та безхарактерність животіють («Если б даже было во мне твердое убеждение: как я могу быть полезным – если б я даже верил в свои силы, – где найти искренние, сочувствующие души?..») [15, т. V, с. 242].

Красномовність героїв заміщує їхні ділові якості: «Я не должен скрывать свой талант, если он у меня есть; я не должен растрчивать свои силы на одну болтовню, пустую, бесполезную болтовню, на одни слова... И слова его полились рекою. Он говорил прекрасно, горячо, убедительно – о позоре малодушия и лени, о необходимости делать дело [15, т. V, с. 242]. Ось чому, зазначає Тургенев, «слова Рудина так и остаются словами и никогда не станут поступком – а между тем эти самые слова могут смутить, погубить молодое сердце» [15, т. V, с. 252], а сам герой виносить собі, та й усім «зайвим людям», справдливий вирок: «Увы! если б я мог действительно предаться этим занятиям, победить наконец свою лень... Но нет! я останусь тем же неоконченным существом, каким был до сих пор...» [15, т. V, с. 294].

Чичикова, на відміну від Тентетнікова та Рудіна, не можна звинуватити в безхарактерності, однак меркантильні цілі героя завадять його переродженню. Ось чому Муразов у кінці другої частини поеми нарікає: «Я думаю о том, какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою и терпением, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель. Боже мой, сколько бы вы наделали добра! Если бы хоть кто-нибудь из тех людей, которые любят добро, да употребили бы так столько усилий для него, как вы для добыванья своей копейки, да сумели бы так пожертвовать для добра и собственным самолюбием, и честолюбием, не жалея себя, как вы не жалели для добыванья своей копейки, боже мой, как процветала <бы> наша земля! Павел Иванович, Павел Иванович! Не то жаль, что виноваты вы стали пред другими, а то жаль, что пред собой стали виноваты – перед богатыми силами и дарами, которые достались в удел вам. Назначенье ваше – быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили». Автор підказує спосіб порятунку заблукалої душі: «Есть тайны души. Как бы ни далеко отшатнулся от прямого пути заблуждающийся, как бы ни ожесточился чувствами безвозвратный преступник, как бы ни коснел твердо в своей совращенной жизни; но если попрекнешь его им же, его же достоинствами, им опозоренными, в нем <всё> поколеблется неволью, и весь он потрясется» [4, т. VII, с. 112]. Однак, як покаже Тургенев, та й ситуація 40-50-х років, коли «зайвий герой» стає суспільно-психологічним типом, рецепт Гоголя не спрацює. Прикметно, що В. Топоров, означуючи слабкість волі як рису, притаманну самому Тургенєву, слушно

значає: «Нколи це безволя Тургенєв схильний пояснювати свою приналежність до покоління людей сорокових років. У нас, людей сорокових годов, – сказав Тургенєв, – было содержание без воли, а у них (поколения шестидесятых годов. – В. Т.) есть воля без содержания», – згадає Н. О. Островська (до слова, схоже міркування містив епіграф до Батьків і дітей” у чистовику рукопису роману)» [14, с. 65].

Тургенєв, закидаючи Гоголю ідеалізацію образів, використав ентимему «Юпитер, ты сердисься: стало быть, ты виноват», про що йшлося вище. В уста ж Рудіна, що дискутує з Пегасовим про освіченість, автор укладає той самий вислів, акцентуючи на боротьбі зі скептицизмом: «Позвольте вам только напомнить старинную поговорку: «Юпитер, ты сердисься: стало быть, ты виноват». Я хотел сказать, что все эти нападения на системы, на общие рассуждения и т. д. потому особенно огорчительны, что вместе с системами люди отрицают вообще знание, науку и веру в нее, стало быть, и веру в самих себя, в свои силы. А людям нужна эта вера: им нельзя жить одними впечатлениями, им грешно бояться мысли и не доверять ей. Скептицизм всегда отличался бесплодностью и бессилием...» [15, т. V, с. 224]. Ця фраза якнайкраще ілюструє контрверзу історично-художніх поглядів обох письменників, герої яких конфліктують з оточенням, стають заручниками об'єктивних соціальних проблем і безсилі проти них. Показово є смерть Рудіна на барикадах Парижа.

Аналізуючи способи змалювання реалій та виписування характерів Гоголем і Тургенєвим, не варто ігнорувати й роль Белінського (зокрема, його ставлення до «Вибраних місць», до ідеалізації кріпосницького ладу тощо), який був не лише авторитетом критичної думки того часу, а і формував погляди молодого автора «Записок мисливця». Критик був переконаний (як згодом і Тургенєв): Гоголь зрадив свій талант через релігійні переконання, варто йому повернутися до попереднього стилю, на що автор «Мертвих душ» відреагував у ненадісланій відповіді-чернетці: «Я знал в последнее время много прекрасных людей, которые совершенно сбились. Многие, видя, что общество идет дурно, что порядок дел безперестанно запутывается, думают преобразованиями и реформами, обращением на такой и на другой лад поправит мир; другие думают, что посредством какой-то особенной, довольно посредственной литературы, которую вы называете беллетристикой, можно подействовать на воспитание общества. Но благосостояние общества не приведут в лучшее состояние ни беспорядки, ни пыльные головы. Брожение внутри не исправит никаким конституциям... Общество образуется само собою, общество слагается из единиц. Надобно, чтобы каждая единица исполнила должность свою... Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда сколько-нибудь не будет он жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придет в порядок и земное гражданство» [5, т. XIV, с. 392]. Як зауважує І. Ссаулов, саме завдяки Белінському в гоголезнавстві утвердився «курс нерозуміння Гоголя» [7].

Гоголівську Уліньку як прототип Олени Стахової («Накануне») вже досліджували, відзначаючи спільні риси героїнь, як-от дивність, гнівливість,

добродушність, стрімкість, неприйняття вад, надмірна чутливість до добра і зла, та ідентифікуючи діалектичні образи як зародок російської софійності [8; 13]. Романтичний образ тургеневської героїні, збагачений елементами психологізму, рисами софійності й «навіть майже святості в сьогоднішньому», актуальному, соціально орієнтованому життєвому матеріалі» (Олена Д. Толстая), все-таки демонструє, що навіть відхід від реалізму та критика ідеалу водночас спонукали Тургенева до створення морально-позитивного (ідеального) образу героя, якому він симпатизує й особистісну позицію якого поділяє.

Так, за словами Добролюбова, «...как бы ни была плоха наша жизнь, но в ней уже оказалась возможность таких явлений, как Елена. И мало того, что такие характеры стали возможны в жизни, они уже охвачены художественным сознанием, внесены в литературу, возведены в тип. Елена – лицо идеальное, но черты ее нам знакомы... Что это значит? То, что основа ее характера – любовь к страждущим и притесненным, желание деятельного добра, томительное искание того, кто бы показал, как делать добро...» [6, с. 71]. Акцентуймо увагу на словосполученні «желание деятельного добра». Саме гоголівська Улінька здатна «...одним чародейным мановением устремить на высокую жизнь русского человека» [4, т. VI, с. 134], однак про її наміри ми можемо здогадуватися тільки з її слів: вона ще не досягла високого рівня духовності, тому й не може спонукати інших до обрання вірного шляху. Небезпідставно в листі до Гоголя О. Смирнова радила письменнику: «Уліньку трохи зведіть з ідеалу...» [3, с. 386].

Висновки. Про суперечності та дуалізм Тургенева, зокрема як мислителя та художника в питаннях віри, національності, індивідуалізму, скептицизму розуму, йдеться в критичній літературі [2; 12]. Що ж до «дієвого начала», якого бракує «зайвим людям», А. З. Фахрутдінова, постулюючи «теорію малих справ», до якої приходить Тургенев, слушно запитує: «Чи можливе на російському ґрунті це явище, чи можна прищепити” любов до праці, до малих справ” російській людині, знайти ідею, здатну «романтизувати» працю поміщика й селянина? Адже функцію одухотворення праці” на Заході реалізовував протестантизм, що розвинув уявлення про релігійне значення світської щоденної праці та божественного поклонання успішних на цій ниві людей» [16, с. 294]. Безумовно, Тургенев, якщо порівнювати з Гоголем, змальовував теперішню йому ситуацію і відводив інакшу роль соціально-психологічному типу інтелігента у справі реформ. Утім, критикуючи автора другого тому «Мертвих душ» в ідеалізації, Тургенев удався до схожого методу, приміром, акцентуючи практичне дієве начало, що зближує образ «зайвої людини», Рудіна, з гоголівськими образами, зокрема Тентетніковим та Улінькою. То чи й справді так сердився Юпітер-Гоголь і чи був абсолютно не правим?

Література

1. Анненков П. В. Шесть лет переписки с И. А. Тургеневым. 1856–1862 / П. В. Анненков // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2-х т. – Москва : Худ. лит, 1983. – Т. 1. – С. 240–321.

2. Беляева И. А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева / И. А. Беляева. – Москва : МГПУ, 2005. – 252 с.
3. Гиппиус В. В. Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники / В. В. Гиппиус. – Москва : Аграф, 1999. – 464 с.
4. Гоголь Н. В. Полное собр. соч.: В 14 т. / Н. В. Гоголь. – Москва–Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
5. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем в семнадцати томах / Н. В. Гоголь. – Москва–Киев : Издательство Московской Патриархии, 2009–2010.
6. Добролюбов Н. А. Новая повесть г. Тургенева. («Накануне», повесть И. С. Тургенева. Русский вестник, 1860, № 1-2) / Н. А. Добролюбов // Современник. – 1860. – № 3. – С. 31–72.
7. Есаулов И. Гоголь в русском и славянском контекстах понимания: парадоксы рецепции [Ел. ресурс] / И. Есаулов. – Режим доступа : <http://esaulov.net/uncategorized/gogol-esaul/>. – Назва з екрана.
8. Ковалева Ю. Н. Елена Стахова и Улинька Бетрищева / Ю. Н. Ковалева // И. С. Тургенев. Проблемы мировоззрения и творчества. Межвузовский сборник научных трудов. – Элиста : Калмыцкий госуниверситет, 1986. – С. 42–49.
9. Мериме П. Статьи о русской литературе / сост. А. Д. Михайлов. – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – 111 с.
10. Назарова Л. Тургенев о Гоголе / Л. Назарова // Русская литература. – № 3. – 1959. – С. 155–158.
11. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. В 2-х т. / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – Т. 2. Из «Истории русской интеллигенции». Воспоминания. – Москва : Худ. лит., 1989. – 526 с.
12. Струве П. Б. Тургенев / Публикация В. Александрова // Литературная учеба. – 2000. – № 2. – С. 204–207.
13. Толстая Елена Д. «Кто зажег этот огонь?» (О тургеневской Елене) [Ел. ресурс] / Елена Д. Толстая. – Режим доступа : <http://sites.utoronto.ca/tsq/55/Tolstaya.pdf>. – Назва з екрана.
14. Топоров В. Н. Станный Тургенев (Четыре главы) / В. Н. Топоров. – Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 192 с.
15. Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем в 30 т. / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1978–2014.
16. Фахрутдинова А. З. Теория малых дел в творчестве И. С. Тургенева / А. З. Фахрутдинова // Часы Ивана Тургенева. Международная конференция «Иван Сергеевич Тургенев : философствующий писатель и политический философ. К 200-летию со дня рождения». Всемирный день философии 15 ноября 2018 года. – Москва : Голос, 2018. – С. 286–298.
17. Шамбинаго С. Трилогия романтизма / С. Шамбинаго. – Москва : Польза, 1911. – 365 с.

Сквира Н. М. СЕРДИЛСЯ ЛИ ЮПИТЕР-ГОГОЛЬ, ИЛИ ВТОРОЙ ТОМ «МЕРТВЫХ ДУШ» В РЕЦЕПЦИИ И. ТУРГЕНЕВА

В статье на примере переписки и творчества Ивана Тургенева раскрыты взгляды писателя на жизнь и творчество позднего Гоголя, в частности его второй том «Мертвых душ». «Юпитер-Гоголь сердился кой-где – стало быть был виноват», – объясняет свое непонимание гоголевских характеров второго тома «Мертвых душ» Тургенев, обвиняя автора поэмы в их чрезмерной идеализации и «смирновщине» (негативные влияния А. Смирновой-Россет). Фантастический элемент, по убеждению Тургенева, Гоголь привлек для маскировки дидактизма, присущего «Выбранным местам из переписки с друзьями».

Указанные совпадения характерных черт и поведенческого кода Рудина и Тентетникова, Ульнки Бетрищевой и Елены Стаховой позволяют определить причины обращения авторов к типу «лишних людей», выяснить тождество их природы, рассмотреть факторы «идеализации».

Ключевые слова: рецепция, идеализация, образ, мотив, «лишний человек».

Skvira N. WAS JUPITER-GOGOL ANGRY SOMEWHERE, OR THE SECOND VOLUME OF «DEAD SOULS» IN I. TURGENEV'S RECEPTION

The author on the example of correspondence and works by I. Turgenev researches the writer's view on the life and late works by M. Gogol, in particular his second volume of «Dead Souls». «Jupiter-Gogol was angry somewhere – thus was at fault», – Turgenev explains his misunderstanding of Gogol's characters in the second volume of «Dead Souls», blaming the author of the poem for their excessive idealization and «smirnovshchina» (the negative influences of O. Smirnova-Rosset). A fantastic element, according to Turgenev, Gogol attracted to disguise the didacticism intrinsic to «Selected passages from correspondence with friends».

The coincidences of characteristic features and behavioral code of Rudin and Tentetnikov, Ulynka Betryshcheva and Olena Stakhova allow designating the reasons for the authors' appeal to the type of «superfluous people», to find out the identity of their nature, to consider the factors of «idealization».

Keywords: reception, idealization, image, motive, «superfluous person».

УДК 821.161.2

Д. В. Шлапак,
аспірантка Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького

ФОРМИ ГРОТЕСКУ У СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ ДОБИ БАРОКО

У статті пропонується спроба осмислення природи і сутності гротескного образу, автор намагається продемонструвати глибину і складність його змісту, його універсальність і широту спектра можливостей використання. Визначено

і описано характерні особливості форм гротеску в слов'янських літературах доби бароко. Особливу увагу приділено аспекту гротескних форм у народному побуті. Стаття підводить деякі підсумки вивчення українського бароко, своєрідності свого розвитку. Автор прагне простежити процес розвитку бароко в слов'янських літературах на підставі аналізу форм гротеску барокового типу. Такий погляд буде цікавий фахівцям в галузі літературознавства, компаративістики, культурології.

Ключові слова: гротескний образ, абсурдна дійсність, літературний афоризм, сатира, іронія.

Актуальність дослідження форм гротеску у слов'янських літературах доби бароко зумовлюється кількома причинами. Перш за все необхідно відзначити зростання популярності і значущості даної категорії в сучасній художній культурі. Гротескний тип образності активно використовується всіма, без виключення, жанрами та напрямками мистецтва. Розширення діапазону мови мистецтва в епоху бароко призвело до залучення низки позахудожніх явищ, появи нових художніх форм, що будуються на різномірних елементах, що містять і моменти іронії, і абсурду, і невпорядкованих і алогічних акцій (захоплення ускладненою формою, нанизування метафор, порівнянь, антитез, звернення до фігурної поезії, акровіршів, мезовіршів, буриме і т.д.). Гротеск з його складною комплексною структурою органічно увійшов у бароковий світогляд, що використовує його для вирішення власних художніх завдань.

Проте до сьогодні феномен гротеску у слов'янських літературах доби бароко, в його історичному розвитку і теоретичному розумінні, залишається недостатньо вивченим. Наслідком цього є спрощеність підходів до нього, найбільшого поширення мають трактування, що відсилають гротеск до області коміки і майже прирівнюють його до карикатури. Для того, щоб зрозуміти роль гротеску в культурі бароко, необхідно звернутися до його історії, простежити метаморфози, що відбувалися з ним у художній і теоретичній області протягом століть. Зазначені обставини пояснюють **актуальність дослідження**, яка є спробою по-новому осмислити природу і сутність гротескного образу, продемонструвати глибину і складність його змісту, його універсальність і широту спектра можливостей використання. Тому дослідження форм гротеску у слов'янських літературах доби бароко у аспекті гротескних форм поведінки в народному і релігійному побуті є необхідним.

Аналіз останніх досліджень показує, що в науці склалося стійке сприйняття гротеску як елемента сфери комічного. У дослідженнях таких авторитетних вчених, як М. М. Бахтін, Л. Є. Пінський, Ю. В. Манн, Б. М. Ейхенбаум, В. Кайзер, Н. Д. Тамарченко, Д. С. Ліхачов, О. В. Шапошніков комічне є невід'ємною частиною гротеску. Гротеск найчастіше відносять до форм комічного головним чином тому, що даний тип образності «протягом кількох століть існував перш за все в тісному зв'язку з комічним (в тому числі з сатирою)» [3]. У свою чергу, дослідження у контексті розвитку літературної культури бароко, барокові джерела літератури, подають та яскраво демонструють праці

П. В. Михеда, Л. В. Ушкалова, В. М. Руссова, Ю. Я Барабаша, А. І. Макарова та ін.

У плані історичного вивчення проблеми залучається стаття про гротеск зі спільної монографії О. Ф. Лосева і В. П. Шестакова «Історія естетичних категорій», історіографічний аналіз проблеми гротеску М. М. Бахтіним, вироблений ним у вступі до книги про Рабле, а також інші джерела з окремих хронологічних періодів. При розробці власне теорії гротеску, використовуються праці В. Кайзера, Т. Б. Любімової, М. М. Бахтіна, І. П. Смірнова, Т. Ю. Дормидонової, Ю. В. Манна та інших дослідників.

Грунтовні праці про специфіку слов'янського літературного бароко написані на початку ХХІ століття (Д. Наливайко, М. Сорока, Б. Криса, О. Матушек, І. Добосевич, О. Гнатюк, Б. Парахонський, В. Мокрий, Д. Степовик, В. Шевченко).

Незважаючи на велику кількість і різноманітність праць, системних робіт з дослідження домінуючого прийому в слов'янських літературах – гротеску через призму бароко – практично немає. Книга В. Кайзера «Гротескове в живописі і літературі», яку М.М. Бахтін називає «єдиною серйозною роботою по історії гротеску» демонструє очевидний зв'язок між еволюцією творчості письменників і відомістю характерних гротескних форм [15].

Мета дослідження – вивчити контекст слов'янських літератур у світі гротеску як основоположної естетичної категорії творчості, що допоможе глибше уявити своєрідність творчої форми, спробувати сформулювати цілісну гіпотезу гротеску одночасно в рамках теоретичної і історичної поетики української, російської та польської літератур.

Завдання дослідження: розглянути особливості появи і розвитку гротеску в слов'янських літературах, простежити витоки цих явищ, визначити форми гротеску, розглянути творчість слов'янської літератури періоду бароко в контексті гротеску; простежити еволюцію гротеску доби бароко слов'янських літературах і визначити їх значення.

Виклад основного матеріалу. Будь-який художній світ є результатом творчого «перегрівання» дійсності. Відбувається це в зв'язку з тими «стилетворчими» тенденціями, які характеризують творчість автора літературного напрямку або «стилю» доби. Співвіднесення творчого методу письменника, його художнього світу з культурою бароко крізь призму гротеску дозволяє істотно розширити контекст творчості, перевести проблему формування методу з площини історичної синхронії в культурно-типологічну діахронію. За О. В. Михайловим «бароко – це особливий період існування усталених уявлень про світ та одна з останніх стадій в історії традиційної культури» [10, с. 479]. Розгляд літератури доби бароко крізь призму гротеску у слов'янських літературах є доречним, адже до сьогодні гротеск залишається одним із найбільш цікавих і динамічних явищ у художній літературі, яке вбирає в себе як традиції, так і новаторство письменників. Поступово складаються і зміцнюються риси нового стилю мистецтва, іменованого «бароко», що за твердженням Д.С. Ліхачова, взяло на себе функцію «Ренесансу у культурі Давньої

Русі» [7, с. 18-45]. Проте людина бароко, на відміну від цільних натур літератури ренесансу, є роздвоєною. Прагнучи виражати свої думки в алегоріях, складних метафорах та емблемах, барокові письменники були схильні до афористичності. Літературний афоризм є породженням доби бароко.

Гротеск є одним із найскладніших і багатогранних явищ у мистецтві від найдавніших часів відомий ще з часів прадавніх міфів, майже з початку цивілізації. Зі зміною епох змінювалися його семантика, функції та особливості.

На думку Л. В. Карасьова «поміж видами гротеску в літературному процесі не існує чітких меж, оскільки види гротеску виявляють дивовижну відкритість, прагнення до художнього синтезу досягнень різних епох», що особливо яскраво виявляється в романтичному, реалістичному і модерністському дискурсах. [4, с. 68]. Слід зазначити, що пробудження теоретичного інтересу до вивчення гротеску як самостійного естетичного (і ширше – культурологічного) явища, відзначається відносно пізно, – перші трактування його як категорії здійснювалися в XVII столітті, а стійке ставлення до нього як до предмету дослідження спостерігається лише з другої половини XVIII століття.

Ю. В. Манн пише: «У гротеску «дивне», «загадкове» і т. д. – не лише предмет зображення, але, в даному разі, і його спосіб», при якому «щось від зображуваної абсурдної дійсності переноситься в саму форму». «Під знаком «вдсторонення» в гротеску обов'язково збіг двох сторін – власне змістовної і формотворної» [9, с. 84].

З точки зору традиційного підходу, гротеск – це система художніх форм, що відхиляються від якоїсь ідеальної норми формотворчості або протиставлена їй, а також покликані виявити невідповідність «норми життєподібності» зображуваних подібними засобами предметів і персонажів (див. довідники, книги О. Ф. Лосева і Д. П. Шестакова «Історія естетичних категорій», книги Ю. В. Манна і Ханса Гюнтера, статтю Ю. М. Лотмана «У світі гротеску і філософії») [6]. М. М. Бахтін, навпаки, говорить не про відхилення від норми, а про дві рівноправні і взаємодоповнюючі естетичні норми (або канони), що співіснують в культурі протягом багатьох століть. Добре відомо, що створена М. М. Бахтіним концепція гротескної образності повністю суперечить традиційному підходу до цієї проблеми. Хоча ця бахтінська теорія, як і інші, користується найширшою популярністю, на практиці традиційний підхід в науці майже безроздільно панує. Він особливо помітний в дослідженнях літературознавчих, а не культурологічних, причому присвячених літературі Нового часу (наприклад, з одного боку, дослідження про Гоголя, Щедрина і Достоевського, з іншого – книгу Д. С. Лихачова і його співавторів про сміх у Давній Русі) [8, с.165-214].

Крім того, при формальному порівнянні відмінних ознак комічного (як естетичної категорії) і гротеску можна виявити елементи схожості. Так, на думку більшості дослідників комічного, в основі даної естетичної категорії лежать різного роду протиставлення: потворного – прекрасному, нікчемного – піднесеному, безглузого – розсудливого і т.д. Взаємозв'язок тих же самих контрастних сутностей багато вчених вважають і одним з основних ознак гротеску.

Порушуючи проблему комічного в гротеску, Ю. В. Манн характеризує структуру даного типу образності як «форму розкриття не тільки комічного, а й трагічного або потворного» [9, с. 358]. У всіх перерахованих випадках відсутні розгорнуті приклади, що підкріплюють дані зауваження, однак сам факт сумніву в комічній природі гротеску для нас надзвичайно важливий. Є всі підстави говорити про існування як комічного, так і «некомічного» типу гротеску. Ми можемо припустити: проблема комічного або трагічного гротеску знаходиться у сфері прагматики, а тому сприйняття гротеску як комічного або трагічного залежить від контексту сприйняття.

В основі комічного гротеску лежать властивості комічного взагалі. Наведемо визначення даної естетичної категорії: «Комічне (грец. *Comikos* – веселий, смішний, від *komos* – весела процесія ряджених на діонісійських святах) в широкому сенсі викликає сміх» [4, с. 68-86]. Варто підкреслити, що комічне і смішне аж ніяк не є синонімічні поняттями. Сміх – основна властивість комічного, але смішне включає в себе будь-який прояв сміху, все його різноманіття. «Життєва сфера сміху набагато ширше області комічного, яке являє собою лише одну з можливих передумов сміху: конкретно-об’єктну причину. Сміх часто буває вільним від спрямованості на локальний предмет. Така, наприклад, «чиста» життєрадісність в побуті» [11, с. 459].

Як зазначає Ю. Борев «сміх може бути показником щастя, гарного настрою, а також страждання; образи й озлобленості» [3]. Що ж стосується власне комічного, то це естетично оформлений сміх, що виявляє себе в мистецтві. Тому в літературознавстві існує визначення комічного як «естетичної категорії, що має на увазі відображення в мистецтві явищ, що містять невідповідність, невідповідність або алогічне протиріччя, і оцінку їх за допомогою сміху». Варто підкреслити, що специфіка комічного як традиційної естетичної категорії полягає саме в оцінці сміхом ситуацій, що виходять за рамки норми.

Свою оригінальну, але також не цілком логічну, систему видів комічного представив А. Бергсон [2]. Рухливість кордонів між відтінками сміху, а також відсутність чітких критеріїв в дефініції різних форм комічного і сміхового в літературі, визначило те, що до сих пір ведуться суперечки про відношення тих чи інших явищ, наприклад, гротеску, до комічних форм. Навіть відносно сатири іноді висловлюються сумніви. Жан-Поль, наприклад, спочатку взагалі залишає сатиру за межами комічного.

У слов’янських країнах бароко передусім сформувалося у польській літературі. Провідним теоретиком був єзуїт Сарбевський (1595–1640), у теорії якого стикаються ідеї Відродження та Контрреформації. Серед відомих представників польського бароко слід назвати поетів Грабовецького, Кохановського, Морштина, епіка В. Потоцького (1621–1691), автора «Записок про Хотинську війну». Необхідно згадати і цикл пісень Ш. Зиморовича (1608–1629) «Роксоланки», з хорами українських дівчат та юнаків з Галичини та відчутним впливом місцевого фольклору. Ціковою є совізальська течія бароко (плебейська, від імені Совізжал – польської кальки Ойленшпигель).

Гротеск двоосновний: заперечення і твердження, правдоподібність і фантастика співвіднесені всередині єдиного цілого. Порушення зв’язності і

стійкості образу виводить за рамки реально можливого: ознака гротеску – подвоєння реальності. Його «чарівність», за С. Ейзенштейном, будується на «незімкненні рядів», «поєднанні протилежних планів [14]. Йдеться про творчість анонімних авторів із соціальних низів (памфлети, сатири, комедії, містерії, фарси, мораліте, анекдоти), в яких величні громадянські мотиви перемежувалися веселими пригодами спритних шахраїв.

На думку Д. Чижевського, «на Україні першим письменником, у якого знаходяться риси барокового стилю, можна вважати Івана Вишенського. Справжній початок бароко – це Мелетій Смотрицький, це проповіді та почасті вірші Кирила Транквіліона Ставровецького, а повна перемога бароко – утворення київської школи» [13, с. 112]. Одностайності в поглядах учених на періодизацію українського літературного бароко немає. Так само неодностайні науковці й у визначенні джерел українського бароко. Д. С. Наливайко пише про національні та регіональні джерела й елементи: «Це, по-перше, давньоруські витoki українського бароко, тобто витoki книжного походження, які йдуть через посередництво візантійської літератури й патристики, від спільних глибинних основ європейського письменства, від «пізньюантичної» риторичної традиції, котра була одним із найважливіших стилетворчих факторів і для західноєвропейського бароко. Широка взаємодія з фольклором і народною культурою загалом характерна для бароко в слов'янських літературах і становить їхню важливу типологічну рису» [12, с. 68]

На відміну від західноєвропейського, українське бароко завдяки своєрідності свого розвитку, в якому об'єдналися ренесансні й барокові риси, внесло в барокову картину світу оптимізм, було життєрадісним і мало просвітницький характер: літературні твори не лише призначалися для розваги, а й виконували дидактичні функції.

П. В. Михед, аналізуючи бароковість творів М. Гоголя, вводить їх у контекст тогочасної російської літератури (Ф. Глінки і В. Наріжного), зауважуючи: «Якщо Ф. Глінка тяжіє до історіографічної барокової традиції козацьких літописів і орієнтованих на літературу високого бароко, то романна творчість В. Наріжного засвоює і дає нове життя жанрам низового чи народного бароко» [11, с. 118 – 119]. Говорячи про гротеск як один із найдавніших способів побудови художнього світу, слід зробити висновок про те, що гротеск має особливу структуру (алогічне поєднання різнорідних елементів у єдине ціле або їх неприродний розклад) і не тотожний гіперболізації чи контрасту. Окрім того, гротеск може ґрунтуватися на фантастичній основі, проте не завжди він є залежним від фантастики (наприклад, «реалістичний гротеск» М. Гоголя). Гротескний принцип зображення дійсності може бути реалізований на різних рівнях художнього твору (на рівні сюжету, композиції, системи образів, стилю), маючи на меті відображення як дисгармонії, так і прагнення до гармонії світу.

Висновки. Сьогодні про гротеск пишуть естетики, теоретики, дослідники періодів розвитку літератури і мистецтва, тобто фахівці різних профілів. Однак більшість авторів виходить з традиційної точки зору на гротеск, що склалася протягом двовікової історії його вивчення, або зі свого розуміння гротеску, заснованого на приватному матеріалі конкретного дослідження. Тим часом

теоретична перевірка авторитетних висловлювань про сутність цього явища, вироблення нових позицій, з урахуванням усього попереднього досвіду, по можливості точного уявлення про нього стають назрілою необхідністю. Все це робить постановку проблеми гротеску в загальному плані особливо актуальною враховуючи вивчення форм гротеску у слов'янських літературах доби бароко.

Теоретичний інтерес може представляти дослідження конкретних зв'язків гротеску з іншими різновидами творів доби бароко, творчості окремих письменників або на іншому фіксованому матеріалі.

Необхідно з'ясувати шляхи і причини звернення різних письменників слов'янських літератур доби бароко до гротеску, а також їх відходу від умовних способів зображення. Особливої актуальності ці стильові проблеми набувають у зв'язку з порівняльним аналізом творчості письменників доби бароко, з детальним вивченням протилежних методів і світоглядів, що визначають змістовну специфіку форм гротеску.

Література

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1990.
2. Бергсон А. Смех / А. Бергсон. – М., 1992.
3. Борев Ю. Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Б. Борев. – М., 1970.
4. Карасёв Л. В. Мифология смеха / В. Карасев // Вопросы философии. – 1991. – №11. – С.68 – 86.
5. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1964. – 376 с.
6. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М., 1992.
7. Лихачев Д. С. Барокко и его русский [литературный] вариант XVII века / Д. С. Лихачев // Рус. литература. – 1969. – № 2. – С.18 – 45.
8. Лихачев Д. С. Барокко в русской литературе XVII в. / Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X-XVII веков. – Л., 1973. – С. 165 – 214.
9. Манн Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – М., 1966.
10. Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи (Письмена времени) / А. В. Михайлов. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. – 479 с.
11. Михед П. В. Пізній Гоголь і бароко : українсько-російський контекст / П. В. Михед. – Ніжин, 2002. – С. 118 – 119.
12. Наливайко Д. С. Украинское литературное барокко в европейском контексте / Д. С. Наливайко // Украинское литературное барокко. – М., 1987.
13. Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибр. праці з давньої літератури / Д. Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
14. Andrzejewski, J. Z dnia na dziec // Literatura. – 1977. – N 22.
15. Kayser, W. Das Grotleske in Malerei und Dichtung. – 2. Aufl. Hamb., 1961.

Шлапак Д. В. ФОРМЫ ГРОТЕСКА В СЛАВЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ БАРОККО

В статье предлагается попытка осмысления природы и сущности гротескного образа, автор пытается показать глубину и сложность его содержания, его универсальность и широту спектра возможностей использования. Определены и описаны характерные особенности форм гротеска в славянских литературах эпохи барокко. Особое внимание уделено аспекту гротескные формы в народном быту. Статья подводит некоторые итоги изучения украинского барокко, своеобразия своего развития. Автор стремится проследить процесс развития барокко в славянских литературах на основании анализа форм гротеска барочного типа. Такой взгляд будет интересен специалистам в области литературоведения, компаративистики, культурологии.

Ключевые слова: гротескный образ, абсурдная действительность, литературный афоризм, сатира, ирония.

Shlapak D. V. FORMS OF GROTESQUE IN THE SLAVIC LITERATURE OF THE BAROQUE ERA

The article focuses on the problem of understanding the nature and essence of the grotesque image, the depth and complexity of its content, its versatility and the width of opportunity range to use it. Characteristic features of the grotesque forms in the Slavic literature of the Baroque period are determined and described. Particular attention is paid to the aspect of the grotesque forms in folk life. The article summarizes the results of the Ukrainian Baroque study, the peculiarity of its development. The development of the Baroque in Slavic literature is traced on the basis of the analysis of the Baroque grotesque forms. This aspect will be interesting for the specialists in the field of literary criticism, comparative studies, and cultural studies.

Keywords: grotesque image, absurd reality, literary aphorism, satire, irony.

УДК 821.111.091(045)

Ю. В. Шуба,

*к. філол. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

ГРА ЯК ПРИНЦИП ПОБУДОВИ РОМАНУ «МАНДРІВНИЙ ЗАМОК ХАУЛА» ДІАНИ ВІНН ДЖОНС

У статті розглядаються різноманітні ігрові прийоми, до яких вдається британська письменниця Діана Вінн Джонс у романі «Мандрівний замок Хаула». Роман досліджується на рівні жанру, сюжету і композиції, стилю, прослідковується інтертекстуальний зв'язок між «Мандрівним замком Хаула» і текстами-донорами. Також запропоновано обґрунтування вибору письменницею імен для дійових персонажів зазначеного твору з урахуванням їх семантичного

навантаження й історичної значимості. Окрема увага приділяється аналізу масок, які надають дійові персонажі для виконання своїх ролей.

Ключові слова: алюзія, гра, інтертекстуальність, постмодернізм, цитати.

Актуальність. Англійський роман останньої третини ХХ століття є унікальним явищем європейської літератури, в якому адаптація постмодерністських прийомів є суголосною з англійською літературною традицією. Активне звернення до ігрових прийомів, розпочате в період модернізму, набуває перманентного характеру в добу постмодернізму. Амбівалентний характер гри відповідає загальному духу постмодерністської епохи, перетворюючи її на інструмент художнього конструювання твору. Гра моделює жанр роману, створює власний ігровий простір, поєднуючи елементи історичного роману, детективу, казки, фентезі, щоденника, біографії тощо, та осучаснює стилі минулого. Актуальність теми цієї статті обумовлена загальною спрямованістю сучасних досліджень української англістики на виявлення ігрових механізмів англійського роману 1960-1990 років, визначення їх місця в ігровій парадигмі англійського роману. Актуальність теми зумовлена також необхідністю комплексного вивчення ігрових прийомів та їх функцій в надзвичайно популярній на сьогодні літературі ескапізму, прикладом якої є роман «Мандрівний замок Хаула» Д.В. Джонс, адже попередні дослідження ігрових механізмів англійського роману в основному проведені на базі історіографічної металітератури, постмодерністської біографії, інтелектуального роману.

Аналіз останніх досліджень. Аналіз останніх розвідок показав, що увага дослідників (Анікеєвої Є. [1], Височіної Ю. [2], Шервашидзе В. [5], Семікіної М. [5], Шуби Ю. [6]) зосереджена головним чином на інтертекстуальних іграх окремих зарубіжних письменників, переважно постмодерністів. Особливої уваги заслуговує робота Корнієнко О.О. [3], в якій науковець розглядає історію осмислення, теорію та практику ігрового модусу літератури, простежує домінуючі стратегії ігрової поетики, репрезентує типологічну класифікацію її базових форм.

Мета. Мета цієї статті полягає в комплексному аналізі роману «Мандрівний замок Хаула» британської письменниці Діани Вінн Джонс на рівні жанру, сюжету і композиції, стилю та окресленні різноманітних ігрових прийомів зазначеного твору. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

- виявити гібридизація яких жанрів притаманна роману «Мандрівний замок Хаула»,
- окреслити основні сюжетні лінії твору та прослідувати інтертекстуальний зв'язок між «Мандрівним замком Хаула» і текстами-донорами,
- пояснити вибір письменницею імен для дійових персонажів, враховуючи їх семантичного навантаження й історичну значимість,
- дослідити авторську гру на рівні слова, що реалізується через обігрування значень (полісемію, омонімію) та утворення семантичного поля для підсилення комічного ефекту.

Виклад основного матеріалу. «Мандрівний Замок Хаула» (*Howl's Moving Castle*) – перший роман з циклу «Замок», написаний британською письменницею Діаною Вінн Джонс у 1986. Наступним став «Повітряний Замок» (*Castle in the Air*) у 1990. Завершує цикл «Будинок ста доріг» (*House of Many Ways*), у російському варіанті «Дом с характером», який вийшов у 2008. Особливої популярності роман «Мандрівний Замок Хаула» набув після його екранізації у 2004 році видатним японським режисером аніме Хаяо Міядзакі, англійська версія мультфільму вийшла наступного року. Чітко визначити жанр роману неможливо, оскільки письменниця майстерно змішує казку, фентезі, пригодницький «роман виховання» в одному творі, наповнюючи його чудесами, чарами, чарівниками, чарівницями і відьмами, тваринами, що вміють говорити, як того вимагають споріднені жанри, якими є казка і фентезі (осучаснена казка), та надаючи можливість читачеві прослідкувати за процесом фізичного і психологічного перетворення головних персонажів.

Сюжет роману, на перший погляд, здається досить простим. Продавчиню дамських капелюшків Софі Хаттер зачарує страшна Відьма Пустирець, перетворюючи її на стару бабцю. У намаганні позбавитися закляття Софі пробирається у Мандрівний Замок чарівника Хаула, разом з ним стає учасницею багатьох пригод і нарешті повертає собі молодість. Але таке прочитання роману є поверховим і не розкриває задуму письменниці. По-перше, у романі чітко прослідковуються алузії на відомі казки, але часто у дзеркальному відображенні, тож для любителів і знавців казок твір стане справжньою насолодою. По-друге, твір зітканий з чисельних цитат, явних і прихованих. По-третє, роман має глибокі, філософські ідеї, досягнути які можна, лише дочитавши книгу до кінця.

Щоб читач легко міг здогадатися, яка казка прихована, письменниця часто відкрито натякає, вживаючи імена казкових персонажів. У романі можна легко упізнати такі народні казки як «Попелюшка», «Чарівний принц», «Красуня і Чудовисько», «Синя Борода», «Дивовижного чарівника країни Оз» Л.Ф. Баума, роман «Лев, Біла Відьма та Шафа» К.С. Льюїса тощо.

Д. В. Джонс розпочинає свій твір, іронічно підсумовуючи загальну тенденцію казок обирати на роль героя молодшу дитину. Як правило, з трьох царевичів лише молодший є найвправнішим, найрозумнішим і виконує волю батька. У романі «Мандрівний Замок Хаула» трьох царевичів замінюють три сестри з заможної родини: «*In the land of Ingary, where such things as seven-league boots and cloaks of invisibility really exist, it is quite a misfortune to be born the eldest of three. Everyone knows you are the one who will fail first, and worst, if the three of you set out to seek your fortunes. Sophie Hatter was the eldest of three sisters. She was not even the child of a poor woodcutter, which might have given her some chance of success*» (1). Тож у Софі Хаттер з Інгарії не було жодного шансу на успіх, адже вона була найстаршою дитиною у сім'ї заможного капелюшника, яка мала успадкувати усе батьківське майно, а не донькою бідного лісоруба, що давало б їй хоч якусь надію. Ця думка настільки вкорінюється в мозок Софі, що вона пасивно приймає свою долю, не намагаючись щось змінити.

Як у казці «Попелюшка» Софі рано втрачає матір і батько одружується в друге, але надалі відбувається дзеркальне відображення казки. В оригінальній версії у мачухи було дві доньки, які знущалися з Попелюшки. У романі Д.В. Джонс цю роль мали виконувати Софі і її молодша сестра Летті, але мачуха Фанні однаково добре ставилася до всіх дівчат, тож дівчата не перетворилися на Бридких Старших Сестер із «Попелюшки», любили і підтримували одна одну: *«Fanny shortly gave birth to the third sister, Martha. This ought to have made Sophie and Lettie into Ugly Sisters, but in fact all three girls grew up very pretty indeed, though Lettie was the one everyone said was most beautiful»* (1). Спочатку Софі приглядала за молодшими сестрами, шила їм одяг, ходила до школи, розуміючи, *«how little chance she had of an interesting future»* (1). Ця ідея про мізерність її шансів на цікаве майбутнє постійно повторюється письменницею, змушуючи навіть читача повірити в це.

Після раптової смерті батька Софі була змушена шити капелюшки і продавати їх у крамниці замість Фанні, яка постійно знаходила собі справи за межами крамниці. Молодші сестри були віддані на навчання, на них чекало чудове, наповнене різними подіями життя, а для Софі увесь світ обмежився крамничкою дамських капелюшків у містечку Маркет-Чіппінг, де єдиними співбесідниками були капелюшки. Знання про світ за межами крамниці дівчина черпала з розмов відвідувачок, які обмінювалися між собою чутками. Її життя було таким же сірим, як і її сукня і шаль, на фоні занадто яскравих капелюшків, кольорова палітра яких у романі лише підкреслює цей контраст. Софі навіть не відчувала духу Травневого свята, хоча їй дуже хотілося, щоб життя не було безперервним процесом прикрашання капелюшків. Тож дівчина вирішує одного дня знайти хвилинку і відвідати сестру Летті, яка була продавщицею у кондитерській пані Цезарі. Але це рішення переноситься з дня на день з різних причин – брак часу, брак сил (Софі раптом здається, що до Ринкової площі надто вже далеко), можлива небезпека з боку чарівника Хаула. Усе це є свідченням того, як душевне старіння дівчини починає впливати на її фізичний стан.

Зустріч з сестрою, яка виявилася не Летті, а Мартою (дівчата помінялися, бо мали інше, відмінне від Фанні, уявлення про щастя), збентежила Софі. Розмова з сестрою, що мачуха лише використовує її і не платить ані копійки, а сама насолоджується життям і витрачає зароблені Софі гроші, викликали в дівчині сильне роздратування. Вона вже була готова втекти з дому і вирушити на пошуки щастя, але вчасно згадала, що вона ж найстарша, тож їй однаково немає на що сподіватися. І тут в крамницю Софі завітала Відьма Пустириш і, звинувативши Софі у втручання в чужі справи, перетворила її на стару бабцю. Якщо в житті Попелюшки з'явилася хрещена-фея і перетворила її вбоге брання на розкішне, надаючи можливість поїхати на бал, розважитися, зустріти прекрасного принца і стати щасливою, то у романі «Мандрівний Замок Хаула» ми маємо змінену полярність.

Софі отримує нову подобу і зовсім цього не лякається, адже її фізична оболонка тепер відповідає її душевному стану, вона стає маскою, за якою Софі почуває себе вільною і впевненою: *«Don't worry, old thing,» Sophie said to the face. «You look quite healthy. Besides, this is much more like you really are».* She thought

about her situation, quite calmly. Everything seemed to have gone calm and remote. She was not even particularly angry with the Witch of the Waste» (1). Тепер Софі могла покинути крамничку і піти шукати свого щастя. Отже це перетворення стає тієї безвихіддю і водночас щасливим шансом, що стимулює дівчину до активних дій і позбавляє її страху перед світом і Хаулом. Останній був відомий в містечку серцеїд, про якого матері застерігали доньок, і дівчина неодноразово уявляла, як він у себе в замку поїдає дівочі серця, – алюзія на «Синю бороду».

Подібно до Дороти з «Дивовижного чарівника країни Оз» Л. Ф. Баума Софі зустрічає опудало (у Л. Ф. Баума це Страшила), якому вона допомагає, а потім звільняє наляканого собаку (в оригінальному варіанті – Лякливий Лев), який пізніше буде її захищати, незважаючи на жадливий страх перед Відьмою Пустирищ. Софі навіть іронізує над двома зустрічами, від яких вона не отримала жодної матеріальної користі, та з нетерпінням очікує на третю, яка за законами казкового жанру має її винагородити: *«There's two encounters,» she said, «and not a scrap of magical gratitude from either. Still, you're a good stick. I'm not grumbling. But I'm surely due to have a third encounter, magical or not. In fact, I insist on one. I wonder what it will be»* (1). Замість Бляшаного Лісоруба Софі зустрічає молодого пастуха, який вважає її відьмою. Знову маємо зміну полярності: металевий – живий; без серця – з серцем; добра чарівниця Дороти – зла відьма Софі, що наводить пристрій на чужу худобу; дівчина з Канзасу потрапляє у казку – дівчина з казки потрапляє в Уельс.

Побачивши Мандрівний Замок, Софі поспішає до нього з єдиною метою – погрітися біля вогнищу каміну, а не щоб повернути молодість, і проявляє неабияку для літньої людини наполегливість, щоб потрапити всередину. Усередині вона поводиться спочатку як загарбник, а потім неначе хазяйка, змушуючи усіх її слухатися, навіть вогненного демона Кальцифера. Демонічну сутність останнього підкреслює ім'я «Кальцифер», яке співзвучне з «Люцифер». В англійській мові прикметник *«calciferosus»* означає «той, що має у своєму складі кальцій чи вапняні структури», тобто є твердим, що відповідає авторському задуму, адже раніше Кальцифер був падаючою зіркою, з якою Хаул уклав угоду, врятувавши і віддавши їй своє серце за магічну підтримку. Кальцифер не тільки обіграє будинок, тримає його в купі і захищає, він підсилює чарівні здібності Хаула, і сам того не усвідомлюючи, стає душою будинку і другом його мешканців, хоча спочатку він постає як егоїстична, самозакохана і свавільна істота.

Окремої уваги заслуговує Замок Хаула – поєднання казкового і технічних досягнень: *«Wizard Howl's castle was rumbling and bumping toward her across the moorland. Black smoke was blowing up in clouds from behind its black battlements. It looked tall and thin and heavy and ugly and very sinister indeed»* (1). Ззовні він був схожий на замок, а за своїми технічними характеристиками і внутрішньою будовою чимось нагадував старий занедбаний будинок на колесах. Але варто було повернути дверну ручку всередині будинка до однієї з кольорових позначок на квадратній дерев'яній клямці в одвірку, і можна було потрапити в різні королівства. Такий перехід є алюзією на роман «Лев, Біла Відьма та Шафа» К. С. Льюїса, у якому через дверцята шафи можна було потрапити до Нарнії. Керолін Вебб у кольорових позначках вбачає алюзію на «Дивовижного чарівника

країни Оз» Л. Ф. Баума, проводячи паралель між місцевостями, до яких потрапляєш з Замку Хаула, з кольоровим розподілом країни Оз на різні сектори, в яких правлять добрі чи злі чарівниці, адже в кожному з чотирьох містечок, описаних в романі Д.В. Джонс є своя чарівниця чи відьма. Так, пані Пентстеммонт живе у Кінгсбері, пані Ферфакс – у Портхавені, Софі сама родом з Маркет-Чіппінг, а найнебезпечніша відьма, вогняний демон-шкільна вчителька племінника Хаула міс Ангоріан – в Уельсі [7]. На відміну від чарівниць і відьом Софі не вмє чарувати і не знає жодного закляття, але вона має чарівний дар наділяти неживі предмети душею, розмовляючи з ними і співчуваючи їм. Спочатку цей дар проявився, коли Софі шила капелюшки і вигадувала, яке щасливе майбутнє чекає на нову власницю капелюшка, навіть не підозрюючи, що всі її пророцтва здійсняться. Саме за її дар змінювати жіночі долі на краще, дівчина була зачарована Відьмою Пустиріщ.

Закляття Відьми Пустиріщ водночас стає визволенням Софі. Софі настільки подобається бути розкутою, сміливою, природною, схильною до авантур, не бояться висловлювати власну думку, списуючи все на свій вік, що вона несвідомо опирається і не дає можливості чарівницям пані Пентстеммонт і пані Ферфакс та чарівнику Хаулу повернути їй її подобу. Недарма Кальцифер розрізняє у заклятті Софі два шари – один шар, накладено Відьмою Пустиріщ, а інший – підсвідомо самою Софі. Усе, що вдається Хаулу, – це повернути пружність її суглобам і позбавити серцевих нападів, адже саме ці вікові зміни були єдиним наріканням Софі на її старий вік і тими двома речами, які її не влаштовувала в її новому образі. Потрібно зауважити, що поки Софі старанно грає роль старої леді або матусі Хаула, як вона це уявляє, інші – їй підігрують, адже Хаул та інші добрі чарівниці, до яких насправді Хаул приводить Софі, щоб зняти чари, бачать справжній образ Софі. Усі вони нічим не можуть зарадити дівчині, оскільки вона сама міцно тримається за маску старої бабці і не хоче її позбавлятися. Обігрування ситуацій, заснованих на парадоксі, є типовим для стилю Д.В. Джонс: приваблива молода дівчина відчуває себе старою у душі, а перетворившись на стару жінку повертає молодість душі; успадкування сімейних статків старшою дитиною прирівнюється до повного провалу, а бідність надає усі шанси на щастя; безсердечний Хаул насправді є дуже чуйною і люблячою людиною тощо.

Цікавим є вибір імен головних персонажів. Ім'я «Софі Хаттер» багато говорить про його власницю: прізвище «Хаттер» (з англ. *hatter* – капелюшний майстер; торговець капелюхами) вказує на професійний рід занять родини дівчини, а ім'я «Софі» зі старогрецької означає «мудрість». Згідно з його трактуванням дівчина з таким ім'ям рідко плаче чи просить про допомогу, має аналітичний склад розуму, необхідний для досягнення найвищої мудрості, здатна на самовідданні дії. Серед негативних рис Софі – її сором'язливість, прихована чуттєвість, хвилинні поривання і неочікувані нерозсудливі вчинки, а також гаряче серце, але вона соромиться проявляти свої почуття, ховає їх за справами та піклуванням про інших людей. Водночас дівчина з таким ім'ям дуже потребує любові [4]. Саме такою зображує Софі Діана Вінн Джонс у романі «Мандрівний Замок Хаула», яка не думаючи про себе, готова у будь-який момент бігти на допомогу друзям, битися з найстрашнішою відьмою голіруч, щоб врятувати

молоду жінку. А ще в образі Софі письменниця зображує, як творча особистість намагається вирватися зі світу умовностей і знайти своє власне «я». Фаталістка Софі отримує шанс розірвати суспільні умовності і реалізувати власні таланти, стаючи невід'ємною частиною Замка Хаула. Поборовши відьму, розірвавши угоду між Кальцифером і Хаулом, повернувши Хаулу серце, дівчина повертає свою молодість. Останнє, на нашу думку, пов'язане не стільки зі смертю Відьми Пустирищ, а з розумінням того, що її люблять і про неї піклуються рідні, друзі і Хаул.

Власник Замку Хаул має у романі декілька імен. Так у Кінгсбері його знають під іменем Чаклуна (Мага) Пендрагона (*Wizard Pendragon*), Чарівника Дженкіна (*Sorcerer Jenkin*) – у Портхавені, Жахливого Хаула (*Horrible Howl*) – у королівському палаці, а коли він оселяється у рідному містечку Софі, Маркет-Чіппінг, то стає Х. Дженкінс. Але найбільш йому до вподоби «Пендрагон». Звертаючись до історії Великої Британії, згадаємо Утера Пендрагона, батька майбутнього правителя Камелота, легендарного короля Артура. Ім'я «Утер» в перекладі з валлійського означає «жахливий». Тож письменниця двічі обігрує ім'я видатної історичної особи, назвавши Хаула Жахливим і Пендрагоном. Подібно до того, як Утер Пендрагон уклав угоду з Мерліном для отримання бажаного, пообіцявши тому свого первістка, Хаул уклав угоду з вогняним демоном Кальцифером, віддавши йому своє серце за магічну підтримку. Ім'я «Хаул» (англійський варіант *Howel*) є дещо зміненим іменем «Хауелл» (англійський варіант – *Howell*), яким називає чарівника його сестра Меган в Уельсі. Насправді Хауелл є досить розповсюдженим прізвищем, яке виникло в Уельсі спочатку як *Huwel* (*Huwel*), а потім було англізоване до *Howell*. Це прізвище бере начало від династії королів в Уельсі і Бретані в 9-10 століттях. Нагороджуючи головного героя королівським ім'ям, письменниця іронічно підвищує його маленький мандрівний будинок, що складається з двох кімнат, кухні, коридору і ванної кімнати, до рангу замка. Окрім очевидного натяку на королівське коріння, ім'я «Хаул» співзвучне з англійським словом *howl*, що означає «вити, плакати; ревіти (про дитину); вибух (сміху)». Таке семантичне значення слова *howl* стає гарним доповненням інфантильному образу Хаула, якого жахливо засмучують щонайменші зміни у зовнішності. Розглянемо розлогу цитату, де авторська зміна шрифту передає усю жахливість ситуації з точки зору Хаула: «“Nice!” *screamed Howl. “You would! You did it on purpose. You couldn't rest until you made me miserable too. Look at it! It's ginger! I shall have to hide until it's grown out!” He spread his arms out passionately. “Despair!” he yelled. “Anguish! Horror!” The room turned dim. Huge, cloudy, human-looking shapes bellied up in all four corners and advanced on Sophie and Michael, howling as they came. The howls began as moaning horror, and went up to despairing brays, and then up again to screams of pain and terror. Sophie pressed her hands to her ears, but the screams pressed through her hands, louder and louder still, more horrible every second. Calcifer shrank hurriedly down in the grate and flickered his way under his lowest log. Michael grabbed Sophie by her elbow and dragged her to the door. He spun the knob to blue-down, kicked the door open, and got them both out into the street in Porthaven as fast as he could. The noise was almost as horrible out there. Doors were opening all down the road and people*

were running out with their hands over their ears» (1). Д. В. Джонс також використовує різноманітні слова семантичного поля «кричати, ревіти, завивати» – *scream, yell, howl, moan, bray*, щоб передати усю палітру відчуттів Хаула. Ще один омонім *howl* в англійській мові має значення «жарт, анекдот, смішний випадок», що ще раз підкреслює ігрові інтенції британської письменниці.

Характеризуючи Хаула, легко можна поміти його схожість з Пітером Пенном, казковим героєм Дж. Баррі, який не хотів дорослішати, адже витівки Хаула часто йдуть у розріз з поведінкою дорослої людини. Ролі Венді і Майкла Дарлінг виконують Софі Хаттер та учень Майкл, якого підібрав Хаул і залишив в себе жити. Якщо у казці Дж. Баррі Венді мала подбати про всіх хлопчаків і стати їм матусею, то у романі Д. В. Джонс Софі не тільки турбується про всіх жителів замку, вносячи певний лад і організованість в їх життя, а й уповноважена виконувати роль матусі Хаула, пані Пендрагон. Знайомлячи Софі з поважними персонами і представляючи її як свою матінку, Хаул водночас намагається розбудити в ній молоду жінку, якій б подобалося бути привабливою і жаданою. Але йому так і не вдається викликати ревності в Софі. Потрібно зауважити, що репрезентуючи Софі як самостійного, незалежного від волі автора персонажа, який діє на власний розсуд, образ Хаула вибудовується і переосмислюється через сприйняття Софі, перетворюючи дівчину на імпліцитного оповідача. Для неї Хаул – вродливий марнославний юнак, який занадто переймається власною зовнішністю, уникає відповідальності, полюбляє безлад і павуків, проводить цілі дні, залицяючись до молодих дівчат, а коли вони закохуються в нього, то він втрачає дї них інтерес. І лише переконуючи інших (серед них і читача роману, який стає безпосереднім учасником усіх подій), що Хаул не такий жахливий, Софі розуміє, як вона помилялася в ньому.

Як будь-який постмодерністський твір, роман «Мандрівний Замок Хаула» містить явні і приховані цитати. Особливої уваги заслуговує цитування «Пісні» Джона Донна, яка спочатку трактується як рецепт зілля Хаула, потім як вірш для обов'язкового вивчення у школі племінником Хаула, а насправді виконує роль прокляття Відьми Пустирищ. У романі «Мандрівний Замок Хаула» вірш подається певними дозами, поки читач не отримує його повний варіант і не усвідомить, що цей вірш водночас є історією життя Хаула, відбиваючи основні і водночас вирішальні моменти в житті чарівника:

*«Go and catch a falling star,
Get with child a mandrake root,
Tell me where all the past year's are,
Or who cleft the Devil's foot.
Teach me to hear the mermaids singing,
Or to keep off envy's stinging,
And find
What wind
Serves to advance an honest mind.
If thou be'st born to strange sights,
Things invisible to see,
Ride ten thousand days and nights,*

Till age snow white hairs on thee,
 Thou, when thou return'st, wilt tell me,
 All strange wonders that befell thee,
 And swear,
 No where
 Lives a woman true, and fair.
If thou – » (1).

Оригінальний правопис початку XVII століття у вірші органічно влітається у картину минулого Софі, коли існували королі і чарівники, а жителі пересувалися пішки, або у каретах. Повною протилежністю чарівної країни є сучасний світ Хаула з електрикою і комп'ютерними іграми, в якому немає місця для чар і дива, і з якого втікає Хаул, подібно тому як тікає читач від буденної реальності в інобуття, інореальність літератури ескапізму.

Висновки. Отже, гра є провідним принципом побудови роману «Мандрівний Замок Хаула», охоплюючи усі рівні художнього твору. Жанрова дифузія, інтертекстуальні ігри, зміна полярності, парадокс, зміна шрифту доповнюються витонченою грою з читачем, ефект очікування якого часто не співпадає з інтенціями Д.В. Джонс, адже постмодерністська гра не підкорюється жодним правилам. Подальші перспективи дослідження вбачаються у проведенні порівняльного аналізу усіх романів Д.В. Джонс циклу «Замок» з метою виявлення загальних рис та опису ігрових прийомів.

Література

1. Аникеева Е. А. Интертекстуальные игры Патрика Зюскинда : «Парфюмер» как «роман воспитания» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского : Филологические науки. – 2016. – № 2, Ч. 2. – Том 2 (68). – С. 17 – 21. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sn-philol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2017/07/003anikeeva.pdf> (4 марта 2019.).
2. Высочина Ю. Л. Интертекст как языковая игра постмодернизма (на примере произведений Т. Толстой, Б. Акунина, В. Пелевина) / Ю. Л. Высочина // Вестник Челябинского государственного педагогического университета : Филологические науки. – 2016. – №2. – С. 161-165. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/v/intertekst-kak-yazykovaya-igra-postmodernizma-na-primere-proizvedeniy-t-tolstoy-b-akunina-v-pelevina> (3 марта 2019).
3. Корниенко О. А. Игровая поэтика в литературе : учеб. пособие / О. А. Корниенко. – Киев : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – 242 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/18299/1/Kornienko%20Game%20Poetry%20in>. (5 марта 2019).
4. София : значение имени, характер и судьба. Что означает имя София [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.astronmeridian.ru/imya/sofija.html> (15 октября 2017).
5. Шервашидзе В.В. Интертекстуальная игра в романе Д. Джойса «Улисс» / В. В. Шервашидзе, М. А. Семькина // Вестник Российского университета

- дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2016. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/v/intertekstualnaya-igra-v-romane-d-dzhoysa-uliss> (март 5, 2019.).
6. Шуба Ю. В. «Ігрова складова роману «Відчуття закінчення» Джуліана Барнса» / Ю. В. Шуба // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. – №2 (20). – 2017. – С. 284 – 288.
 7. Webb C. the Enchantment of Literature [Electronic resource] / Caroline Webb // Fantasy and the Real World in British Children’s Literature : The Power of Story / Caroline Webb. – Available from : https://books.google.com.ua/books?id=mkuDBAAAQBAJ&pg=PT9&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (2018, 1 March).

Джерела ілюстративного матеріалу

1. Jones D.W. Howl’s Moving Castle / Diana Wynne Jones. – Available from : https://royallib.com/book/Jones_Diana/Howls_Moving_Castle.html (2017, 5 October.).

Шуба Ю. В. ИГРА КАК ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ РОМАНА «ХОДЯЧИЙ ЗАМОК ХАУЛА» ДИАНЫ ВИНН ДЖОНС

В статье рассматриваются разнообразные игровые приемы, которые использует британская писательница Диана Винн Джонс в романе «Ходячий замок Хаула». Данное художественное произведение исследуется на уровне жанра, сюжета и композиции, стиля, прослеживается интертекстуальная связь с текстами-донорами (сказками, поэзией, литературой в жанре фэнтези). В статье также предложено обоснование выбора писательницей имен для главных персонажей романа «Ходячий замок Хаула» с учетом их семантической нагрузки и исторической значимости. Особое внимание уделяется анализу масок, которые одевают персонажи, чтобы соответствовать выбранным ролям.

Ключевые слова: аллюзия, игра, интертекстуальность, постмодернизм, цитаты.

Shuba Yu.V. GAME/PLAY AS THE BASIC PRINCIPLE OF BUILDING THE NOVEL “HOWL’S MOVING CASTLE” BY DIANA WYNNE JONES

The article deals with the ludic strategies used by the British writer Diana Wynne Jones in the novel “Howl’s Moving Castle” (1986). This novel is studied at genre, plot and composition, style levels, its intertextual connection with the donor-texts (folk fairy-tales, poetry, fantasy) are tracked out as well. The researcher suggests the explanation of the writer’s choice of definite names for the novel’s protagonists, taking into account the semantic word meaning and historical significance. The article also focuses on the analysis of the masks worn by the novel’s main characters which determine the way the characters behave and act out in “Howl’s Moving Castle” as these masks serve as a screen for hiding the protagonists’ real feelings.

Keywords: allusion, citation, game/play, intertextuality, postmodernism.

УДК 82-1/29

І. Ю. Юрова,
к. філол.н., ст. викладач Національної
музичної академії ім. П. І. Чайковського (м. Київ)

ДИХОТОМІЧНА ПАРАДИГМА ПОЕЗІЙ Є. ПЛУЖНИКА

Стаття присвячена аналізу особливостей зображення персонажів у збірці поезій Є. Плужника «Дні». У роботі робиться спроба визначити ознаки та специфіку використання Є. Плужником соціальної трансгресії як категорії зображення революційної ситуації, що є нехарактерним для традиції зображення революційних подій у радянській літературі. Також автор намагається окреслити своєрідність структури поетичної збірки з точки зору прояву ліричного героя. Крім того, у роботі характеризуються особливості дихотомічної парадигми поезій Є. Плужника, категорії жертва та вбивця.

Ключові слова: трансгресія, дихотомія, парадигма, суб'єкт, образ, персонаж, ліричний герой.

Актуальність роботи пов'язана з тим, що творчість Є. Плужника одночасно є і дослідженою, і маловивченою, оскільки не всі аспекти творчого доробку письменника потрапляли у поле зору дослідників.

Аналіз останніх досліджень. Переосмислення творчості Є. Плужника починається від 1990-х років, коли почалася культурна переоцінка доробку авторів «Розстріляного Відродження». Серед провідних робіт, в яких піднімалося питання аналізу творчості Є. Плужника варто назвати роботи М. С. Жиліної (дослідження метафори у творах поета як трансформації теорії кордо центрзму Г. Сковороди [2, с. 186]), Н. П. Плахотнік (аналіз поезій Є. Плужника як одного із способів нерационального трансцендентного досвіду, без врахування якого людина виглядає однобоко та неповноцінно [4, с. 12]), Г. Л. Токмань (гуманізм Є. Плужника як християнський [7, с. 167]).

Мета роботи – проаналізувати особливості дихотомічної парадигми поезій Є. Плужника у збірці «Дні».

Завдання роботи:

- визначити ознаки та специфіку використання Є. Плужником соціальної трансгресії як категорії зображення революційної ситуації;
- окреслити своєрідність структури поетичної збірки з точки зору прояву ліричного героя;
- охарактеризувати особливості дихотомічної парадигми поезій, категорії жертва та вбивця.

Виклад основного матеріалу. Центральною ситуацією текстів Є. Плужника стає трансгресія. Відповідно до культурологічних теорій, революційна ситуація і є трансгресивною, оскільки передбачає вихід суб'єкта за межі [1, с. 184]. Проте для поезії (та й літератури загалом) як революційної, так і пост революційної, таке трактування ситуації є нетиповим.

Є. Плужник у своїй поезії виходить за межі традиційного зображення революційних подій, коли країна (і світ для людей, які живуть у цій країні)

ділився на два різні табори: свої та чужі. Для радянського дискурсу, відповідно, такими своїми були червоні, які і стали переможцями революції. Усі ж інші, дзеркально, підпадали під категорію чужих.

Є. Плужник трактує трансресивну ситуацію (країни та особистості) у соціальному, батаєвському контексті: «Тим самим ми бачимо, що трансресивний акт покликаний кожен раз заново конституювати ту межу, яка відділяє наш профанський світ утилітарної користі та розуму від хаотичного природного світу з його руйнуваннями, смертю» [3, с. 95].

Зрозуміло, що сам письменник слово «трансресія» не використовує ні прямо, ні опосередковано, оскільки ця категорія стане актуальною та потрапить у коло зацікавлень філософів та вчених дещо пізніше.

Трансресію вважають одним із найголовніших аспектів постмодернізму та центральним терміном постструктуралістичної теорії, визначаючи її як фіксацію феноменологічного переходу невидимої межі, в першу чергу – між можливим і неможливим. Оскільки світ об'єктивно існуючого окреслює сферу відомого та можливого, одночасно замикаючи особистість в своїх кордонах, руйнуючи будь-яку можливість перспективи появи нового, то трансресія стає проривом того, що належить цьому світові, в межі іншого. Саме тому сутнісним моментом трансресії стає руйнування лінійного, логічно побудованого процесу та лінійних матриць, за допомогою яких суб'єкт нового часу традиційно намагався осмислити всесвіт [6, с. 843]. Крім того, поставлена в межах постмодернізму та постструктуралізму проблема деперсоналізації особистості уможливила появу індивіда, маргінального щодо глобальних структур [6, с. 443]. Така людина потрапляла у «засори» між структурами, що давало їй можливість отримувати, з одного боку, внутрішнє відчуття чітких детермінаційних зв'язків, єдності картини світу, що було характерним для особистості з часів Відродження. З іншого боку, така особистість виявлялася вільною від детермінованості структурами суспільства, родини, держави, класу. Виходячи з цього, Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі говорили про необхідність відмови від ідеї зовнішнього впливу на особистість, про її автохтонну вільну процесуальну самоорганізацію в межах загальної відмови постмодернізму від єдиного центру, Бога тощо. Найбільш активним вони вважали «глибокий підсвідомий пласт», який є джерелом потенційної креативності. У межах «світу бажання» діапазон можливостей виявляється необмеженим, він стає світом, де все можливо. Проте в цьому плані світ бажань дорівнюється світу шизофренічного досвіду, не тотожному клінічним формам шизофренії. Представниками постструктуралістичної теорії шизофренії особистості сприймається як аналог «розірваності» суспільства (умовна «нормальність» є результатом компромісу особистості і суспільства) і основна визвольна сила, якою має керуватися індивід. Об'єктивно охарактеризувати трансресію людина не здатна, оскільки спроба осмислити її вводить свідомість до сфери недостовірності, де думка одразу ламається при спробі щось схопити [6, с. 843].

Використання трансресивної (а не революційної) ситуації дає Є. Плужнику можливість показати два світи, які стикаються у громадянській війні, як дві анонімні структури. Письменник максимально уникає використання будь-яких

політичних та суспільних термінів, характерних для тієї епохи (громадянська війна, червоні, білі, петлюрівці тощо). Оскільки Є. Плужник певний час був визнаний радянським режимом, друкувався тощо, то, за умовчанням, головного героя його поезії (Я) ми співвідносимо з червоними. Але це – умовність, сформована виключно в очах читача. Детальної політичної характеристики суб'єкта в поезії не подається. Сам Є. Плужник в одному зі своїх віршів підкреслює неважливість політичних поглядів людини на тлі більш вагомих питань, вічності та смерті: *«Не спитають більши, – за яких»* [5, с. 130]

Відповідно немає в творах Є. Плужника і чітко сформованого ставлення до ситуації, в яку потрапляють персонажі. Сама революція (революційна зміна) сприймається не як перемога, а як велика трагедія, смерть, наслідки якої будуть загоюватися довго: *«Воскресінням твоїм живу, // Земле мертва»* [5, с. 123]. Одночасно поет подає і картини майбутнього, пореволюційного часу, в якому для героїв, які загинули за настання цього ладу та типу життя, немає ні місця, ні пам'яті. Причому такі обставини складаються як у селі: *«Там, де полягли вони за волю, // Буряки тепер для цукроварні. // І не треба слів. Не треба болю. // – Іншим дні прозорі, тихі, гарні»* [5, с. 139], так і у місті: *«Розминувся зі мною сон. // Дні повій, галіфе й героїв... // Хто у сквері під цей газон // Грунт угноїв?»* [5, с. 140].

Тепер давайте більш детально розглянемо персонажів поезії Є. Плужника, які опинилися по два полюси світу. Їх може бути двоє (у переважній більшості, так і є), але іноді кількість персонажів може мінятися: бути більше на одному (*«Уночі його вели на розстріл...»*, *«А він молодий-молодий...»* тощо) або на іншому боці (*«Сідало сонце. Коливалися трави...»*, *«Притулив до стінки людину...»* тощо).

Проте, хоча кількість персонажів, які волею долі опинилися по різні боки протистояння, від поезії до поезії коливається, незмінними залишаються їх ролі, на які їх розставляє життя. Оскільки ситуація, описувана в поезії Є. Плужника, це смерть – яка вже настала, настає або має настати найближчим часом, тому доцільно назвати одного персонажа жертвою, а іншого – вбивцею.

Персонаж-жертва у поезіях Є. Плужника чітко окреслений, уособлений, наділений персональними рисами – характером, звичками, зовнішністю, віком, соціальним статусом тощо.

Доволі часто в своїх поезіях Є. Плужник ставить знак рівняння між собою та жертвою. При чому жертва ніколи не називається від першої особи, проте перша особа може транслювати свої якості, риси, характеристики на персонажа-жертву. Це в жодному разі не біографізм – це спроба персоніфікації, перенесення на себе рис людини, яка гине, стає жертвою ситуації, що склалася. *«Я – як і всі. Штани з полотна // І серце моє – наган... Бачив життя до останнього дня // Сотнями ран!»* [5, с. 124], *«Знаю, сіренький я весь такий»* [5, с. 123].

Дуже цікаво в цьому плані побудована усі збірка поезій «Дні». Спочатку Є. Плужник пише твори від першої особи (*«Я знаю...»*, *«Знаю, сіренький я весь такий»*, *«Я – як і всі. І штани з полотна...»*, *«Для вас, історики майбутні»* тощо). У цих поезіях робиться спроба представити недавнє минуле, яке для автора ще не стало пам'яттю, яке болить та живе. Далі ідуть «історії про інших»: Є. Плужник виступає ніби стороннім спостерігачем того, що відбувається з його

героями, його авторське «втручання» ховається за короткими, скупими та сухими коментарями-спостереженнями, штрихами, за яким міститься біль автора («*Уночі його вели на розстріл...*», «*Сідало сонце. Коливалися трави...*», «*Впало – ставай до стінки!*» тощо). Закінчується збірка поверненням ліричного героя, використанням займенника «я». Але інтонація віршів стає іншою, не такою, як на початку «Днів»: ліричний герой вже позбавляється ілюзій та сподівань, його охоплюють сумніви та песимізм щодо того, що відбувається навколо, він розуміє, що жертви були марними, їх не згадують, до них не відчувають вдячності («*Питалась ласкаво: – Чом, синку, ти зблід?..*», «*І вийшов на поле, а поле – мертве...*», «*...І ось ляжу, – родючий гній...*» тощо). Навіть мирне життя, за яке (або через яке) загинули люди, є темним, важким, безглуздим. Ліричному герою та іншим персонажам поезій немає місця ні в місті: «*Розминувся зі мною сон. // Дні повій, галіфе й героїв...*» [5, с. 140], «*Читаю Сінклера й ходжу на біржу праці. // А виріс мрійником серед гаїв на Пслі... // Колись наважуся – заплющу серце й вуха! // Мета однакова – чи ця, чи та. // Ах, про майбутнє все я переслухав, // А про минуле все перечитав!*» [5, с. 142], «*Торгуємо усім, чим тільки можна, – // Словами, дровами, життям, сукном... // Що я продам? Мій крам – від мрій утома, // Широке серце й бідний олівець!*» [5, с. 146], «*Саме отут на розі // Перша упала за волю кров... // Припасаєте по змозі // Хліба та дров! // Бились, як леви, матроси! // З ними татусь! // А тепер – без руки... // Папірос кому! Папіроси... // Сірники...*» [5, с. 147]; ні в селі: «*Скінчено. Записано. І крапка. // – Спочивайте, стомлені над міру! – // ...Розгортає знов іржава сапка// Землю, від утоми сіру»* [5, с. 149], «*До товару... По воду... А день за днем... // Знов подвір'я взялось травою... // Серце, серце! З твоїм возом // – У бур'ян головою!*» [5, с. 138], «*Попоїм, посплю... Щасливий ніби. // Роздобув собі штани нові! // Тільки очі так немов у риби // Та на в'язах мулько голові*» [5, с. 144].

Жертва описується Є. Плужником хоча й узагальнено, але зі збереженням деталей. З одного боку, письменник ніби компенсує втрачене життя наявністю чітких, окреслених рис та якостей людини. З іншого боку, автор створює узагальнений портрет жертви, типового діяча та активного учасника революційних подій: молодий хлопець, часто – виходець із села, який не втрачає гідності навіть у моменти найважчих випробувань.

Для опису свого персонажа Є. Плужник використовує такі художні методи:

- опис зовнішності персонажа: «*На неголенім обличчі гострі // Волоски...*» [5, с. 126], «*Неголений пух на обличчі*» [5, с. 129]. Як правило, для цього подається якась одна деталь, яка одразу впадає в очі, карбується у пам'яті;

- характеристика звичок, фізичних особливостей персонажа: «*Передній, мабуть, ходив, – так човгав: // Черевики скривив*» [5, с. 127];

- деталізація певних рис характеру: «*Був це хлопчик лагідний і тихий, // Як сосновий у безвітря ліс...*» [5, с. 133]. При чому зауважуються тільки позитивні риси людини;

- апеляція до вікової категорії: «*А він молодий-молодий... // Неголений пух на обличчі! // Ще вчора до школи ходив... // Ще, мабуть, кохати не вивчив...*» [5,

с. 129], *«А він був молодий такий! // Цілував, мабуть, гаряче...»* [5, с.132]. Як правило, у жертви або не вказується вік, або описується її молодість;

- окреслення його позитивності, життєствердженості, життєдайності, які навіть смерть одразу не може перекреслити: *«Довго, довго йому круки // Випивали світло з очей»* [5, с. 132], *«І сонячний сміх // На драні упав черевик...»* [5, с. 133];

- зазначення його уподобань, інтересів, захоплень: *«...А там десь Шевченко і мати...»* [5, с. 129];

- виокремлення його позитивних рис та якостей, вміння піклуватися про інших, ставити інтереси рідних людей на перше місце: *«Тільки й згадав: у жінки // Грошей нема на ранок»* [5, с. 128];

- вказівка на його походження (як правило, селянське), рід занять: *«Зустрів кюлю за лісом // Саме там, де посіяв жито»* [5, с. 135], *«...А там десь солома дахів... // ...А там десь Шевченко і мати...»* [5, с. 129].

Вбвиці ж, навпаки, зображуються максимально знеособлено у всіх планах: зовнішності, характеру, рис та якостей, навіть політичної приналежності або ідеологічних уподобань. Дуже часто для опису того, хто вбиває, Є. Плучник не використовує ні іменників, ні займенників – тільки дієслова, тобто замальовується саме дія, а не той (ті), хто її виконує: *«Притулив до стінки людину, // Витяг нагана... // Потім їли яєшню з салом, // До синців тисли Мотрі груди...»* [5, с. 130], *«Притулили його до стовпа»* [5, с. 132].

Проте деякі риси все ж присутні, зокрема:

- чин опосередкованих вбивць, які прямо не беруть участь у розстрілах, але все-таки непрямим причетні до них: *«Віддалік, немов цілком байдуже, // Офіцер димок цигарки плів»* [5, с. 126], *«А хтось далеко десь генералу: // – Усі»* [5, с. 127];

- елементи зовнішності негативних персонажів, які характеризують їх відповідно: *«Так очі ж навколо лихі...»* [5, с. 129]

Висновки. Таким чином, ми можемо говорити про те, що у поетичній збірці «Дні» Є. Плучник змальовує революційні події не як прояви героїзму та відданості певним політичним силам або ідеям, а як послідовність соціальних трансгресивних ситуацій, пов'язаних з моментами переходу та смерті. Відповідно наслідком таких подій стає не перемога світлого майбутнього чи певних позитивних сил, а ситуації зневіри, забуття тих, хто загинув, що також показано у збірці «Дні», коли Є. Плучник уже від першої особи, від імені ліричного героя показує всю безнадію життя. Також революційне протистояння у такому контексті подається не як боротьба своїх та чужих, протистояння позитивних та негативних персонажів, а як дихотомія вбивці та жертви, де вбивцю змальовано максимально знеособлено, а жертву – прописано чітко, характерно, у сукупності позитивних рис характеру.

Література

1. Герчанівська П. Є. Культурологія : термінологічний словник / П. Є. Грекчанівська. – К. : Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтва. – К., 2015. – 439 с.

2. Жиліна М. С. Метафора у збірці «Дні» Євгена Плужника / М. С. Жиліна // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». – 2011. – № 2 (2). – С. 183 – 187.
3. Каштанова С. М. Трансгресія соціальна і трансгресія культурна / С. М.Каштанова // Історичні, філософські, політичні та юридичні науки, культурологія та мистецтвознавство. Питання теорії та практики. – Тамбов : Грамота. – 2014. – № 11 (49). – С. 95 – 97.
4. Плахотнік М. П. Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзінський, Є. Плужник, Є. Маланюк, В. Стус) : Дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2005. – 235 с.
5. Плужник Є. Поезії / Є. Плужник . – К. : Радянський письменник, 1988. – 415 с.
6. Постмодернізм : Енциклопедія. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный дом, 2001. – 1040 с.
7. Токмань Г. Л. Художньо-філософський феномен лірики Євгена Плужника : Дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1998. – 217 с.

Юрова І. Ю. ДИХОТОМИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ПОЭЗИЙ Е. ПЛУЖНИКА

Статья посвящена анализу особенностей изображения персонажей в сборнике стихов Е.Плужника «Дни». В работе делается попытка определить признаки и специфику использования Е.Плужником социальной трансгрессии как категории изображения революционной ситуации, что не было характерно для традиции изображения революционных событий в советской литературе. Также автор пытается определить своеобразие структуры поэтического сборника с точки зрения проявления лирического героя. Кроме того, в работе характеризуются особенности дихотомической парадигмы стихов Е.Плужника, категорий жертва и убийца.

Ключевые слова: трансгрессия, дихотомия, парадигма, субъект, образ, персонаж, лирический герой.

Iurova I. Iu. DYCHOTOMIC PARADIGM OF POSEI E. PLUZHNIK

The article is devoted to the analysis of the peculiarities of the image of characters in the collection of poems "Days" by E. Pluzhnik The paper attempts to identify the features and specifics of the use of social transgression by E. Pluzhnik as a category of image of a revolutionary situation, which is uncharacteristic of the tradition of depicting revolutionary events in Soviet literature. Also, the author tries to outline the peculiarity of the structure of the poetic collection in terms of manifestation of the lyrical hero. In addition, the features of the dichotomous paradigm of E.Pluzhnik's poetry, the categories of the victim and the murderer are characterized in the work.

Keywords: transgression, dichotomy, paradigm, subject, image, character.

МЕТОДИЧНА СКАРБНИЧКА

УДК 371.124;811

*М. П. Василенко,
к. пед. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ К ПРОХОЖДЕНИЮ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

Стаття присвячена пошуку найбільш ефективних форм роботи на лекційних і практичних заняттях з курсу «Шкільний курс російської мови та методика його викладання» для успішного проходження студентами педагогічної практики у школі. На основі типових комунікативних утруднень, які мають студенти під час проходження педагогічної практики, а також, виходячи з тих умінь, якими повинні оволодіти студенти під час проходження практики, автори пропонують деякі види робіт, що вирішують завдання з формування комунікативних умінь, пов'язаних з ефективною мовленнєвою та немовленнєвою діяльністю вчителя.

***Ключові слова:** педагогічна практика, вербальна та невербальна діяльність учителя, професійно-комунікативна діяльність.*

Актуальность. Во все периоды жизни общества проблема статуса слова, его значения и использования была актуальной. В историческом плане она решалась по-разному. В эпоху античности владению словом, использованию слова для «разных жизненных целей», теории понимания слова уделялось небывалое внимание. В Средние века акцент делался на правильности и точности речи, безошибочном владении строго определенными текстами, нормативности литературы, возрождением диалога. Стремление к знанию, привитие любви к знанию рождает и новые, равноправные отношения между наставником и учеником. Провозглашаются принципы ясности, точности, доказательности при обучении. Эпоха Просвещения вносит в диалог рациональность, стремление сформировать способности к научному рассуждению. Важными для речи становятся краткость, доступность, ясность. В XIX веке прослеживается обращение от «сухой» рациональности к более широкому видению человека, и обучение характеризуется гуманистической направленностью.

XIX век весьма многопланов: от рациональности и индивидуализма до стремления возродить «диалогическое» общение, в основе которого отношение к «языковой коммуникации, языку и речи как к граничному началу человеческого понимания мира и самого себя» [5], дающее возможность человеку мыслить, рассуждать, творить.

Одной из важных и находящихся в стадии решения задач является классификация и описание ситуаций общения (или речевых ситуаций)

педагогического дискурса. Изучением этих вопросов занимались такие ученые, как А. А. Леонтьев Т. А. Ладыженская, В. А. Кан-Калик, Н. А. Ипполитова, А. К. Михальская и др.

Целью статьи является выяснение возможностей наиболее эффективной подготовки студентов к прохождению производственной педагогической практики.

Изложение основного материала. Для студентов-филологов теоретические вопросы, актуальные для эффективной речевой деятельности, должны находить свою практическую реализацию на семинарских занятиях, в период прохождения педагогической практики в школе и далее – в учительской работе. Производственная педагогическая практика – важный этап в профессиональном становлении студентов вообще и студентов-филологов в частности. Практика является логичным продолжением изученных ранее теоретических дисциплин и призвана подготовить студентов-практикантов к преподаванию русского языка в школе. Предполагается, что на практике студенты должны овладеть такими профессиональными умениями:

- применять теоретические знания в практической деятельности, планировать и осуществлять в школе учебно-воспитательную работу по русскому языку с учётом достижений специальных и психолого-педагогических наук, на уровне современных требований;

- осуществлять комплексный подход к обучению и воспитанию школьников средствами русского языка;

- проводить уроки с учётом современных требований к уроку (осуществлять отбор учебного материала, средств обучения; целенаправленно отбирать дидактический материал к уроку; самостоятельно готовить некоторые виды наглядности; чётко определять обучающую, развивающую и воспитательную цели урока, его структуру с учётом особенностей темы, учебного материала, а также возрастных и индивидуальных особенностей учеников, уровня их речевой подготовки);

- разрабатывать систему уроков по теме;

- обоснованно и рационально отбирать методы и приёмы изучения конкретного материала в определённом классе;

- владеть приёмами активизации познавательной деятельности учеников;

- уметь выделять в языковом материале интересные (занимательные) факты, использовать проблемные и игровые задания, иллюстративный материал (рисунки, схемы, иллюстрации, таблицы);

- стремиться к созданию на уроке положительных мотивов учения, атмосферы творческого сотрудничества и др.;

- реализовывать на уроках русского языка единую систему развития языка школьников, владеть современными приёмами развития устной и письменной речи школьников с учётом ситуации общения;

- уметь организовывать диалогическое взаимодействие на уроке, при котором учащийся из объекта обучения превращается в его субъект;

- использовать на уроке межпредметные связи для углубленного понимания исследуемых явлений;

– проводить разные виды внеклассной работы по русскому языку [4].

Педагогическая практика дает возможность увидеть коммуникативные затруднения, которые испытывают студенты, проводя уроки. К ним можно отнести:

- затруднения в построении монологического высказывания (отсутствие вступления или выводов, или неубедительность данных частей);
- отсутствие переходов между частями высказывания;
- отсутствие переходов от одной части урока к другой;
- неумение отреагировать и развить интересную мысль ученика в русле общей темы урока;
- монотонность и не эмоциональность речи;
- неоправданные перебивания самого себя;
- неумение выслушать до конца ответ ученика и др.

На практических занятиях по «Школьному курсу русского языка и методике его преподавания» решаются и задания по формированию коммуникативных умений, связанных с эффективной речевой и неречевой деятельностью учителя.

На лекциях рассматриваются общие сведения о тех психолого-педагогических предпосылках успешного общения учителя с учениками, которые позволяют прогнозировать результаты общения. Углубляем знания студентов о педагогическом общении; рассматриваем его функции, структуру, содержание этапов; анализируем стили педагогического общения как важный фактор в деятельности учителя; приводим различные классификации стилей педагогического общения (Н. А. Березовин, Я. Л. Коломинский, А. А. Русалинова, И. А. Зязюн, Н. Ю. Бутенко).

Обращаем внимание на связь между обучающими, развивающими и воспитательными задачами урока и коммуникативными приёмами, т. е. речевыми и неречевыми средствами учебной деятельности, благодаря которым осуществляются контакты с учениками в разных учебно-речевых ситуациях урока, их реализация и особенности реализации. Роль «коммуникативного лидера» (Н. А. Ипполитова) предусматривает, что учитель должен руководить общением на уроке. А если так, то он должен заранее планировать то, как реализовать роль ведущего, какие средства (речевые и неречевые) могут быть использованы на уроке для достижения цели, потому что «система педагогических приёмов, методов обучения должна соответствовать и системе коммуникативных средств» [3, с. 39].

Не следует забывать, что учитель дополняет содержание своей речи за счет невербальных средств, которые выполняют определенные функции (дополнение, включая дублирование и усиление вербальных сообщений; замещение вербальных сообщений; регулирование беседы). Поэтому на лекциях и практических занятиях, анализируя невербальную деятельность учителя, рассматриваем такие понятия, как *темп речи, интонация, пауза, жесты* и др.

Учитывая уже имеющиеся у студентов умения отбирать, структурировать, группировать материал урока, а также перечисленные коммуникативные затруднения, мы предлагаем студентам подготовку и проигрывание наиболее типичных учебно-речевых ситуаций с дальнейшим анализом (под углом зрения

коммуникативного поведения учителя в классе). Во внимание берутся: удачное местонахождение учителя, меняющаяся в зависимости от ситуации тональность, паузы, интонационное разнообразие, стиль общения и др.

Для этого предлагаем студентам воспользоваться памяткой «Характеристика вербальной и невербальной деятельности учителя»:

<i>Компоненты вербальной и невербальной деятельности учителя</i>	<i>Речевые клише для характеристики положительных элементов</i>	<i>Речевые клише для характеристики неудачных элементов</i>
Речь	- учитель соблюдает нормы литературного языка, логично строит высказывание, использует яркие, выразительные примеры	- учитель не соблюдает нормы литературного языка, не логично строит высказывание, мало использует яркие, выразительные примеры
Тембр	- оптимальный для восприятия, не монотонный, оптимизирующий восприятие	- монотонный
Темп	- нормальный	- быстрый, слишком быстрый, медленный, слишком медленный
Громкость	- нормально	- громко, слишком громко, тихо, слишком тихо
Тон	- спокойный, взволнованный, заинтересованный, убедительный	- равнодушный, неуверенный
Паузы	- оправдано использует дыхательные, логические, психологические паузы для: <ul style="list-style-type: none"> • добора воздуха; • обдумывания ответа на вопрос; • подготовки к следующему заданию; • перехода от одной мысли к другой; • подчеркивания важной мысли; • привлечения к себе внимания; • для разрядки и пр. 	- паузы длительные и неоправданные
Интонационное разнообразие	- интонация меняется в зависимости от вида работы; - изменение интонации используется для: - активизации внимания на различных этапах повествования; - как реакция на поведение в классе	- интонационное разнообразие отсутствует; - речь интонационно перенасыщена; - отсутствует логическое ударение на особо важных словах
Зрительный контакт с аудиторией	- взгляд меняется в зависимости от ситуации общения (вопросительный, внимательный, заинтересованный, рассеянный, задумчивый, гневный); - наблюдает за реакцией, поведением класса	- не стремится к установлению зрительного контакта с учениками; - не поддерживает внимание класса; - не учитывает реакцию восприятия материала классом
Жесты	- использует широкий спектр описательных, психологических жестов; - найдено наилучшее соотношение между жестикულიцией и другими средствами общения; - жесты являются оправданными в ситуациях общения: - для лучшего усвоения материала, облегчения усвоения материала, - проявления отношения к ученикам	- не использует (слабо, чрезмерно использует) жесты в педагогическом общении; - не найден баланс соотношения жеста с речью; - жесты не оправданы в отдельных ситуациях общения и не служат для оптимизации учебно-воспитательного процесса
Как слушает ученика	- внимательно, заинтересованно, - дослушивает ответ до конца, - не перебивает	- недостаточно внимательно; - не дослушивает ответ до конца; - перебивает
Характеризует ли ответ ученика	- дает полную характеристику ответа	- останавливается только на ошибках; - делает беглый анализ; - характеристика ответа отсутствует
Передвижение в пространстве аудитории	- передвигается по аудитории, подходит к ученикам	- не использует пространство класса, остается за учительским столом
Стиль общения	- на основе увлеченности совместной творческой деятельностью; - на основе дружеского расположения;	- общение-дистанция; - общение-устрашение; - общение-заигрывание
Общая атмосфера урока	- творческая, рабочая, дружеская	- напряженная

Эта памятка позволяет не только правильно спланировать студентам свою коммуникативную деятельность на уроке, но и увидеть свои слабые места. Такой вид работы кажется нам достаточно эффективным перед прохождением педагогической практики, поэтому при подготовке отчетной документации по результатам практики, мы предлагаем предоставить и анализ вербальной и невербальной деятельности учителя на уроке. Этот анализ является обязательным для студента-практиканта.

Выводы. Таким образом, эффективность работы учителя определяется тем, в какой мере его коммуникативное поведение является целенаправленным и убедительным. Такая работа по формированию профессионально-коммуникативных умений у студентов, призвана обеспечить целенаправленное и эффективное прохождение студентами производственной педагогической практики.

Литература

1. Бутенко Н. Ю. Комунікативні процеси у навчанні : підручник / Наталія Юрїївна Бутенко. – К. : КНЕУ, 2004. – 383 с.
2. Кан-Калик В. А. Педагогическое творчество / В. А. Кан-Калик, Н. Д. Никандров. – М. : Педагогика, 1990. – 144 с.
3. Ладыженская Т. А. Живое слово: Устная речь как средство и предмет обучения : учеб. пособ. по спецкурсу [для студ. пед. ин-тов по спец. № 2101 “Рус. яз. и лит.”] / Таиса Алексеевна Ладыженская. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
4. Подготовка и проведение педагогической практики по русскому языку : методическое пособие / Барменкова О.П., Василенко М.П., Корновенко Л.В. – Черкаassy : Издатель Чабаненко Ю.А., 2015. – 80 с.
5. Ситниченко Л. А. Першоджерела комунікативної філософії / Людмила Анастоліївна Ситниченко. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.

Василенко М. П. ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ К ПРОХОЖДЕНИЮ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

Статья посвящена поиску наиболее эффективных форм работы на лекционных и практических занятиях по “школьному курсу русского языка и методики его преподавания” для успешного прохождения студентами педагогической практики. На основе типичных коммуникативных трудностей, которые испытывают студенты во время прохождения практики, а также, исходя из тех умений, которыми должны овладеть студенты, авторы предлагают некоторые виды работ, для решения заданий по формированию коммуникативных умений, связанных с эффективной речевой и неречевой деятельностью учителя.

Ключевые слова: педагогическая практика, вербальная и невербальная деятельность учителя, профессионально-коммуникативная деятельность.

Vasilenko M. P. TRAINING OF STUDENTS FOR THE PREPARATION OF TEACHING PRACTICES

The article is devoted to the search for the most effective forms of work at lectures and practical classes on the "School course of the Russian language and methods of teaching it" for students to successfully complete teaching practice. Based on typical communicative difficulties experienced by students during practical training, and also based on the skills that students must master, the authors propose some types of work to solve assignments to form communicative skills associated with the teacher's effective speech and non-speech activity.

Keywords: pedagogical practice, verbal and non-verbal activities of a teacher, professional and communicative activities.

УДК 371.124:811

*Л.В. Корновенко,
к.филол.н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

ДИДАКТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ПО ТЕМЕ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ЧЕРЕДОВАНИЯ ЗВУКОВ

В методической разработке представлены наиболее эффективные тренировочные упражнения Практического курса русского языка для самостоятельного изучения темы «Исторические чередования звуков». На основе тренировочных упражнений происходит совершенствование орфографической зоркости студентов.

Ключевые слова: дидактические материалы, самостоятельная работа, практический курс русского языка, исторические чередования звуков.

Дисциплина: практический курс русского языка

Курс: первый

Содержательный модуль: исторические чередование звуков

Цели:

1. практическая: вырабатывать навыки орфографического анализа; овладеть практическими навыками применения традиционно-исторического принципа русской орфографии в устной и письменной речи,

2. образовательная: подготовить студентов к успешному усвоению основ современного русского языка и исторической грамматики русского языка.

3. развивающая: расширять лингвистический кругозор студентов, углублять лингвострановедческую компетенцию тех, кто только начинает учить русский язык

4. воспитательная: воспитывать любовь к изучению истории русского языка и литературы.

В настоящее время вряд ли нуждается в доказательстве ставшее классическим утверждение Ф. Энгельса о том, что «материя и форма родного языка» становятся понятными лишь тогда, когда прослеживается его возникновение и постепенное развитие, а это невозможно, если не уделять внимания, во-первых, его собственным отмершим формам и, во-вторых, родственным живым и мёртвым языкам» [1]. Историческое комментирование фактов современного русского языка является одним из путей углубления научности школьного курса русского языка, воспитания у учащихся диалектического и исторического подхода к языковым явлениям, – справедливо отмечает В.А. Глушенко [2, с. 4]. Особую актуальность приобретает этот подход в условиях подготовки студентов-русистов без знания базовых основ русского языка. Практика показывает, что обращение к историческому комментированию отдельных фактов чередования гласных и согласных звуков в структуре слова позволяет сформировать орфографическую зоркость у студентов и способствует успешному усвоению ими основ современного русского языка и исторической грамматики русского языка. Приведем некоторые исторические справки и комментарии.

Справка. Сравните произношение двух слов: *отсыпать* и *отбить*. В первом случае в приставке звучит [т], во втором – [д], поскольку на него влияет соседний звонкий [б]. Таких изменений много и среди согласных, и среди гласных. Если бы мы отображали эти изменения звуков на письме, получилось бы чередование. Иногда мы так и поступаем. В приставке *роз-* (*розыгрыш*) перед глухим мы пишем *с* (*россыпь*), а без ударения – *а* (*рассыпать*). Однако, если бы все изменения звучания отражались на письме, затруднялось бы восприятие смысла через установление родственных отношений.

Жизнь языка длинна. И как в жизни, в нем многое изменяется. Но эти изменения происходят очень медленно, оставляя нам следы былого.

Когда-то в славянских языках были звуки, которые обозначались буквами ъ [O], ь [e], юс малый [e_н], юс большой [o_н], Ъ – ять [з]. А еще раньше, в праславянскую эпоху, гласные были долгие и краткие (они сохранились в чешском языке).

Как и сейчас, стоя в одном месте, звук мог удлиняться, в другом – укорачиваться и вовсе исчезать, под влиянием соседнего звука превратиться в другой. Так, например, в слове **сьложити (сложить)** в корне был краткий [O], а в слове **сьлогати** был долгий [ф], который превратился в **а**. Теперь мы имеем чередования о//а в корнях *лож* – *лаг*, причем *лаг* обозначает длительность.

Звук **к** (в слове **знакъ**) перед **и** в слове **значити** превратился в **ч**, и таких примеров очень много.

В давние времена письма не было. И люди скоро забывали, что там за звуки были на самом деле. А когда появилось письмо, то они записали все слова на слух. Так появились почти все наши чередования. Однако некоторые появились уже тогда, когда наши предки овладели письмом.

Например, слово *лжец* писалось так: **лъжьць**. Звук **ь** под ударением удлинился и превратился в **е**, а в безударных позициях **ъ** и **ь** исчезли, дав

написание: **лжец**. В слове **лъжь ъ** под ударением превратился в **о**, дав **ложь**. Какое-то время люди говорили **лжец**, а писали **лъжьць**, но с течением времени они перестали видеть в этом смысл и стали писать, как говорили. Но конечный **ь** в слове **ложь** остался, хотя там уже нет ни гласного (а о том, что он был, свидетельствует хотя бы слово **лжей**, которое встречаем у Г. Сквороды; ср. **лъжь – лъжей**), ни мягкости.

Так появились в русском языке «беглые гласные» (лесть – лъстить, обрать – с-бор). Теперь вы знаете, что они не убежали, а «пали», «утратились» от недостатка силы. А те, что были посильнее, – утвердились.

Чередование звуков в одинаковых морфемах свидетельствует о давних процессах в развитии языка. Чтобы найти родственные слова с чередующимися звуками в корне, надо внимательно изучать смысл слов, похожих по звучанию. Так, сравнив слова **дух, душа, дуть, дыхание**, мы обнаружим, что в каждом из них есть смысл «воздух, который движется». Тогда в этот ряд можно поставить и **подушку**, так как она «надутая». Чем больше вы будете знать о чередованиях, чем больше будете задумываться о морфемном строении слова, тем глубже сможете проникнуть в историю языка. Этой проблемой занимается наука этимология. А древние связи слов, их происхождение даны в этимологических словарях.

Таблица чередований в корне: к – ч: пеку – печешь, т – ч: светить – свечу, д – ж – жд: ходить – хожу – хождение; б – бл: любить – люблю, п – пл: купить – куплю, в – вл: ловить – ловлю, ф – фл: графить – графлю, м – мл: кормить – кормлю, о – е : возить – везти, о – а: бросить – перебрасывать, о – е – и: сборы – собираю – собираю, о – ы – у: сохнуть – засыхать – сухой, о – нуль звука: сон – сна, е – нуль звука: день – дня.

Чередования могут быть и в суффиксах, и в префиксах: дружок – дружка /о – нуль звука /, дружок – дружок /к – ч /, переломить – преломить /е – нуль звука /.

Задание 1. Попробуйте объяснить причину резкого расхождения написания и произношения в английском языке. Англичане не умеют читать?

Задание 2. Запишите и прочитайте любимое четверостишие. Подчеркните места, где мы читаем не так, как пишем.

Задание 3. Подберите к данным словам однокоренные или измените их так, чтобы произошло чередование звуков. Чередования подчеркните.

Дорога, молодой, друг, чистый, садить, молчать, жгу, продрог, горчица.

Задание 4. Выпишите слова, в которых происходит чередование. Проиллюстрируйте чередования.

Герда, старая норвежка,
Рассказала мне о том,
Как сидел внутри орешка
Черт с рогами и хвостом.
Но прибавила старуха:
Изменился белый свет.
Говорят, ни злого духа,
Ни чертей на свете нет (С. Маршак).

Задание 5. Определите чередования в выделенных морфемах, Обозначьте их рядом в скобках.

Жать – жму – пожимать; память – помню – поминать, клюнуть – клевать; жать – жну – пожинать; сунуть – совать; вести – водить – повадиться; брать – берешь – забор; умрем – умирают – мор; звать – зов – призыв; сядешь – сел; сеять – сито; дух – воздыхать – затхлый; рвать – срывать; клясть – проклинать; снять – снимать.

Задание 6. После того, как в русском языке исчезли / «пали» / звуки **ъ, ь**, в нем появились «беглые гласные», или чередования. Найдите беглые гласные и водворите их на место: *чулочки, узелки, пни, сны, концы, цветочки, щелгы, шатры, дно, огни, взберусь.*

Задание 7. В этих словах отражены чередования: оро – ра, оло – ла, ере – ре, еле – ла. Сравните слова. Объясните их значение и употребление, введите выделенные слова в предложения.

Берег – брег; город – град; голова – глава; ворота – врата; страж – сторож, власть – волость; золото – злато; лодка – ладья, ворота – **врата**; молоко – **млечный**.

Задание 8. Прочитайте. Выпишите слова, в которых возможны чередования, проиллюстрируйте их.

На общем поле.

Отцы и дети! Дети и отцы! –

Извечный круг разъять не в нашей воле.

Житейское мы засеваем поле:

Мы сеятели вместе и жнецы.

Меж нами пропасть ищут мудрецы?

Но кровь отцов бурлит и в нашей доле!

Отцы и дети ... Дети и отцы ...

Нам нечего делить на общем поле.

И строй традиционных тополей,

Чем славится извечно Украина,

Воспетые и верба и калина –

Все – от отцов. И все – для сыновей.

Едино все, как мать у нас одна.

Как первый звук – так и прощанья слово (Б. Олейник).

Определите главную мысль стихотворения.

Задание 9. Спишите. Выделите основу и окончание. Расставьте ударения. Есть ли здесь слова с беглыми гласными?

У бабки была внучка. Прежде внучка была мала и все спала, а бабка сама пекла хлебы, мела избу, шила, пряла и ткала на внучку; а после бабка стала стара и легла на печку и все спала. А внучка пекла, мыла, ткала и пряла на бабку (Л. Толстой).

Задание 10. Проследите, за счет чего сохраняется их единство имен. Какие имена дают более мощный словообразовательный класс? Какие предпочтительнее?

Ср.: Александр – Алесаша – Саша – Сашка – Сашуня – Сашура – Шура – Шурка, Шурик, Шу; Алесаня – Саня, Санька; Алеся – Лекса, Алесюха.

Анна – Аня, Анюта, Анка, Аннушка, Анюся, Нюся, Ася, Нюра, Аннуса.

Образуйте уменьшительно-ласкательные имена от паспортных:

Любовь, Татьяна, Альберт, Анжела, Светлана, Инна, Михаил, Мария, Иван, Игорь, Дмитрий, Виктор, Галина, Андрей, Артур, Ксения, Феликс, Дарий.

Задание 11. Можно ли от имен вашего родного языка образовать уменьшительно-ласкательные имена? Попробуйте.

Задание 12. Значение устаревших слов можно установить по корню. Полезно в таких случаях обращаться к данным украинского языка, в котором это слово или значение могло сохраниться, тогда как в русском исчезло. Объясните значение выделенных слов, подбирая родственные:

Повернул Алеша коня **вещего** и поехал в Киев-град. Настигает, догоняет он **дружину** малую – русских **вершников**. Спрашивают **дружинники**: – Ты куда правишь путь, **дородный** добрый молодец, и как тебя по имени зовут, **величают по отчине**?

Отвечает богатырь дружинникам: – Я – Алеша Попович. Бился – **ратился** во чистом поле с **нахвальщиком** Тугарином, отсек ему буйну голову да вот и еду в **стольный** Киев-град (Былина про Алешу Поповича).

Таким образом, привлечение исторического комментария к тренировочным упражнениям на практическом курсе русского языка воспитывает вдумчивое отношение к слову, позволяет расширить лингвистический кругозор студентов, подготавливает их к научному восприятию современного русского языка.

Литература

1. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Диалектика природы (сборник) // Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books?id=AnGrDwAAQBAJ&pg>
2. Глушенко В.А. Историко-фонетический комментарий в школьном курсе русского языка: Пособие для учителей. – Донецк: Лебідь, 2002. – с. 100.
3. Корновенко Л. В., В. П. Мусиенко. Дидактические материалы для индивидуальной работы студентов по теме: состав слова и словообразование // Языковая личность: лингвистика и лингводидактика / МОН Украины ; Киевский национ. лингвист. ун-т. – Киев, 2013. – С. 144–149.

Корновенко Л.В. ДИДАКТИЧНІ МАТЕРІАЛИ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ З ТЕМИ: ІСТОРИЧНІ ЧЕРГУВАННЯ ЗВУКІВ

Методична розробка демонструє пошук найбільш ефективних форм самостійної роботи студентів з Практичного курсу російської мови. На основі тренувальних вправ відбувається формування орфографічних умінь студентів.

Ключові слова: дидактичні матеріали, самостійна робота, практичний курс російської мови, історичні чергування звуків.

Kornovenko, L.V. HISTORICAL ALTERNATIONS OF SOUNDS: DIDACTIC CONTENT FOR UNASSISTED LEARNING

The teacher-prepared study-guide is a showcase of the search for the most effective forms of unassisted learning within the Practical Course of the Russian language. Based on training exercises, students' spelling skills are developed.

Keywords: didactic content, unassisted learning, practical course of the Russian language, historical alternations of sounds.

УДК 811.111. (075.8)

I. М. Куліш,

*к. пед. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

I. В. Некоз,

*к. пед. н., доцент Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

АСПЕКТИ МОТИВАЦІЙНОЇ СКЛАДОВОЇ ПРОЦЕСУ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ ПРОФЕСІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ

Стаття наголошує, що проблема мотивації навчальної діяльності є однією з найбільш теоретично розроблених в педагогіці та в той же час однією з найбільш складних в практиці навчального процесу. Стаття надає аналіз особливостей навчальної мотивації студентів 1-2 курсів ННІ фізичної культури, спорту та здоров'я Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Пропонуються результати досліджень мотивації студентів, ставлення студентів до вивчення іноземної мови у школі, до навчальної дисципліни «Іноземна мова професійногоспрямування» в університеті, та надаються практичні рекомендації щодо підвищення навчальної мотивації.

Ключові слова: навчальна діяльність, іноземна мова професійного спрямування, професійна кваліфікація, мотив, мотиваційна сфера людини, сформованість мотиваційної сфери, види мотивації, навчальна мотивація.

*I think it all comes down to motivation. If you really want to do something, you will
work hard for it.*

*(Я вважаю, все зводиться до мотивації. Якщо ти дійсно чогось хочеш, то
зробиш все для досягнення своєї мети).*

Едмунд Хілларі, відомий альпініст

Актуальність. Мотивація притягує все більше уваги дослідників, що знаходить своє відображення у все більшій кількості вивчення мотиваційних теорій та моделей. Дослідники та освітяни все більше цікавляться мотивацією, як одним з факторів, які впливають на ефективність та успішність навчального процесу. Дослідники виокремлюють зовнішню мотивацію, яку мають студенти

до початку навчального процесу в університеті, та внутрішню мотивацію, яка формується та розвивається під час вивчення дисципліни в університеті.

Аналіз останніх досліджень. Мотивація та ставлення до вивчення іноземної мови мають суттєвий вплив на успіх у вивченні іноземної мови. Вважається, що мотивація рухає студента до поставленої мети, а ставлення до вивчення іноземної мови формує сприйняття навчального плану, програми, процесу викладання, тощо. Значення цих факторів можуть допомогти викладачам іноземної мови у підвищенні ефективності викладання іноземної мови професійного спрямування [1].

Вивчення іноземної мови в сучасному світі набуває особливого значення. Знання хоча б однієї іноземної мови розширює кругозір, дозволяє вивчати культуру, традиції й звичаї іншого народу. Важко уявити такий вид діяльності, в якому б не використовувалася мова для того, щоб висловлювати свої думки і досягати взаєморозуміння.

Сьогодні знання іноземних мов є дуже вагомим перевагою і стосовно кар'єрних перспектив, і стосовно особистісного розвитку. До того ж, з огляду на сучасні вимоги ринку праці, знання однієї іноземної мови вважається складовою професійної підготовки фахівця.

Оскільки підприємства практично у всіх галузях виходять на світові ринки, здатність розуміти іноземні культури і спілкуватися із зарубіжними партнерами є ключовим компонентом бізнес-стратегії. Іноземні мови набувають особливого значення у світі глобалізації та інтеграції сучасного суспільства.

Знання мови міжнародного спілкування робить значний внесок у розширення міжнародних відносин у сфері науки і освіти. Сьогодні підвищуються вимоги до фахівців, включаючи сферу науки та наукових досліджень. Комунікабельність, вміння вести переписку з діловими і науковими колегами, брати участь в переговорах і робити доповіді на міжнародних конференціях є вагомим умінням фахівців на сучасному етапі розвитку суспільства. Сучасні студенти усвідомлюють необхідність вивчення іноземних мов як необхідну умову для досягнення успіху в майбутній професійній діяльності.

Згідно з дослідженнями Economist Intelligence Unit, знання мови дає багато конкурентних переваг, а саме:

- вихід на нові ринки і збільшення доходів;
- більш осмислене спілкування з лідерами та клієнтами;
- створення маркетингових матеріалів, що мають відношення до культури;
- відповіді на запитання на мові клієнта;
- передача міжнародного досвіду лідерам і клієнтам [2].

Англійська мова історично стала нормою в міжнародних відносинах, політиці, веденні бізнесу із зарубіжними партнерами. І цей тренд згодом тільки зміцнюється. Як правило, вивчення іноземною мови починається з етапу початкової школи, продовжується у середній школі, а у вищому навчальному закладі цей процес набуває професійного спрямування. Щоб навчальний процес

був ефективним і приносив бажані результати, необхідну і важливу роль відіграє мотивація [3].

Проблема мотивації навчальної діяльності є достатньо розробленою теоретично в педагогіці та психології, проте, є досить складною проблемою в практиці навчального процесу.

Що таке мотиваційна сфера людини і чим вона характеризується у навчальній діяльності?

У психології існують різні погляди на сутність мотиву як психологічного феномену. Мотив розглядають в наступних ракурсах:

- мотив як спонукання (В. І. Ковальов).
- мотив як потреба. Ця точка зору на мотив, висловлена Л. І. Божович, А. Г. Ковальовим, К. К. Платоновим, С. Л. Рубінштейном.
- мотив як мета (предмет) задоволення потреби. (О. Н. Леонтьєв).
- мотив як намір. (Б. В. Зейгарник, К. Левін та ін.).
- мотив як властивість особистості. Психологи, які дотримуються цієї точки зору, вважають, що стійкі характеристики особистості (переваги, схильності, установки, цінності, світогляд, ідеали) обумовлюють поведінку в такій же мірі, як і зовнішні стимули. (М. Мадсен, Х. Мюррей, Дж. Агкінсон, К. К. Платонов, В. С. Мерлін, М. Ш. Магомед-Еміне і ін.).
- мотив як стан. Р. А. Пілоян, Дж. Гілфорд, О. Р. Хілгард під мотивом розуміють будь-який стан людини, що змушує його діяти або не діяти.
- мотив як задоволеність. Задоволеність – це позитивний емоційний стан, що виступає одним з факторів, що впливають на продовження діяльності (В. Г. Асеев, А. Г. Ковальов, П. М. Якобсон та ін.).

Для правильного розуміння психологічного змісту мотиву необхідно використовувати всі перераховані вище психологічні феномени. Отже, мотив особистості – це і потреба, і мета, і намір, і спонукання, і властивість особистості, що детермінують поведінку людини.

Сукупність внутрішніх і зовнішніх мотивів, потреби й цілі є основними складовими мотиваційної сфери людини. Мотиваційна сфера особистості – це ієрархічна система мотивів особистості. Структура мотиваційної сфери дуже складна. При цьому мотивація вибудовується в певну ієрархію не тільки всередині кожного виду діяльності, а й відбувається ранжування мотивації різних видів діяльності. Мотивацію розглядають як одну з головних рушійних сил людської поведінки та досягнення поставлених цілей. До мотиваційних станів людини відносяться інтереси, бажання, прагнення, наміри, потяги, пристрасті, установки.

Види мотивації, які мають місце при навчанні, зокрема, іноземної мови, складають так звану навчальну мотивацію.

Мотиваційна сфера навчання розглядається як складне ієрархічне утворення, яке містить як безпосередньо діючі мотиви, так і свідомо прийняті наміри, що виходять із відповідних норм, принципів та суспільних ідеалів. Посилена навчальна мотивація треба розглядати як важливий засіб підвищення ефективності навчання. Питанням мотиваційної сфери, стимулам навчальної діяльності особистості присвячено багато дослідницьких розвідок педагогів

(Ю. К. Бабанський, В. О. Сухомлинський, Г. І. Щукіна та ін.), психологів (Б. Г. Ананьєв, Л. І. Божович, О. М. Леонтьєв, С. Л. Рубінштейн та ін.), соціологів (О. Г. Здравомислов та ін.). Важливі проблеми формування мотивації навчання досліджували українські дидакти (В. К. Буряк, В. С. Веретільник, О. І. Чорний та ін.).

Навчальна мотивація визначається певним набором специфічних факторів:

- особливостями того, хто навчається (стать, самооцінка, рівень інтелектуального розвитку);
- особливостями викладача і його ставлення до педагогічної діяльності;
- організацією педагогічного процесу;
- специфікою навчального предмету (в даному випадку – іноземної мови).

Психологи виділяють наступні види мотивації людини: зовнішня, внутрішня, позитивна, негативна, стійка, нестійка, індивідуальна, групова, пізнавальна, тощо.

Зовнішня мотивація (екстринсивна) – мотивація, не пов'язана зі змістом певної діяльності, але обумовлена зовнішніми по відношенню до суб'єкта обставинами. Всі зовнішні процеси, що відбуваються у світі і безпосередньо стосуються нашої країни, є яскравим прикладом зовнішньої мотивації, яка не пов'язана зі змістом конкретної діяльності людини, а є обумовленою зовнішніми обставинами.

Прикладами можуть служити:

- мотив досягнення, викликаний прагненням людини досягати успіхів і високих результатів у будь-якій діяльності, охоплюючи і вивчення іноземної мови; (наприклад, для відмінних оцінок, отримання диплому, тощо);
- мотив самоствердження – прагнення утвердити себе, отримати схвалення інших людей; (людина вчить іноземну мову, щоб отримати певний статус у суспільстві);
- мотив ідентифікації – прагнення людини бути схожим на іншу людину, а також бути ближче до своїх кумирів і героїв (наприклад, щоб розуміти тексти пісень улюбленої групи);
- мотив афіліації – прагнення до спілкування з іншими людьми; (людина може вчити іноземну мову, щоб спілкуватися з друзями-іноземцями);
- мотив саморозвитку – прагнення до самовдосконалення; (іноземна мова служить засобом для духовного збагачення і загального розвитку людини);
- просоціальний мотив, пов'язаний з усвідомленням суспільного значення діяльності; (людина вивчає іноземну мову, тому що усвідомлює соціальну значимість навчання).

Внутрішня мотивація (інтринсивна) – мотивація, яка пов'язана не із зовнішніми обставинами, а із самим змістом діяльності. Так, навчальна мотивація має враховувати такі специфічні параметри, як індивідуальні особливості студентів, що включають їх самооцінку, рівень інтелектуального розвитку, сам педагогічний процес, особу викладача з його ставленням до педагогічного процесу, специфіку самої навчальної дисципліни, тощо. Також треба брати до уваги різні мотиви, що спонукають людей до тієї чи іншої діяльності. Дія зовнішніх

мотивів (престижу, самоствердження, тощо) може посилювати внутрішню мотивацію, але вони не мають безпосереднього відношення до змісту і процесу діяльності [4].

З огляду на характер стимулів розглядають позитивну та негативну мотивацію. Мотивація, заснована на позитивних стимулах називається позитивною. Мотивація заснована на негативних стимулах називається негативною. Стійкою вважається мотивація, яка заснована на потребах людини, оскільки вона не вимагає додаткового підкріплення. Нестійкою є мотивація, яка постійно вимагає додаткове підкріплення.

Діяльність людини спрямовується не одним мотивом, а їх сукупністю. При цьому виокремлюють внутрішні мотиви й зовнішні мотиви. В основі внутрішніх мотивів лежать потреби людини, її емоції, інтереси. До зовнішніх мотивів відносять цілі, які виходять із ситуації (чинники середовища).

Загальновідомо, що сформованість мотиваційної сфери є необхідною передумовою успішної навчальної діяльності. Існує багато різноманітних прийомів та способів підвищення мотивації студентів до вивчення іноземної мови. Слід зазначити, що, хоча зовнішня (як позитивна, так і негативна) мотивація є набагато потужнішою, викладач має прикласти багато зусиль на формування внутрішньої мотивації, створити таку атмосферу, при якій вивчення іноземної мови стане внутрішньою індивідуальною потребою студента [5].

Мета. Дослідити та проаналізувати прояви зовнішньої та внутрішньої мотивації вивчення іноземної мови студентами немовних спеціальностей, а саме, студентів 1-2 курсів ННІ фізичної культури, спорту та здоров'я Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Виявити способи впливу на мотиваційну складову навчального процесу. Запропонувати шляхи підвищення внутрішньої мотивації студентів ННІ фізичної культури, спорту та здоров'я до вивчення іноземної мови професійного спрямування за допомогою можливостей навчального процесу, а також організації позапрограмних заходів.

Виклад основного матеріалу. Вивчення зовнішньої мотивації щодо вивчення іноземної мови у студентів 1-2 курсів ННІ фізичної культури, спорту та здоров'я показало, що половині студентів (50%) подобалося вивчати іноземну мову у школі, 42% студентів – не подобалося, 8% студентів не впевнені або були різні етапи щодо уподобань протягом навчального процесу у школі. Вважаємо, що досить високий відсоток тих, кому не подобалося вивчати іноземну мову, є досить природним для студентів цих галузей знань, оскільки вони обрали майбутню спеціальність не пов'язану із філологією та іноземними мовами. В той же час, факт, що половині студентів подобалося вивчення іноземної мови у школі, може свідчити про те, що цей навчальний предмет був для них цікавим, або їм подобалося організація навчального процесу з вивчення іноземної мови, або вчителі зуміли мотивувати учнів на вивчення іноземної мови.

Вивчення очікувань студентів від навчання іноземної мови в університеті показало, що 72% студентів передбачали вищий рівень вивчення іноземної мови, що звучить природно, оскільки отримуючи вищу освіту, студенти отримують певну професійну кваліфікацію, а також вищий рівень розвитку своїх природних здібностей. 20% студентів припускали, що навчання іноземної мови в університеті

буде надзвичайно важким для них, що може свідчити про низький базовий рівень іношомовної компетентності у цих студентів. 8% студентів розглядало процес вивчення іноземної мови в університеті подібним до процесу вивчення іноземної мови у школі. Можемо припустити, що цей факт свідчить про високий базовий рівень іношомовної підготовки студентів, які могли закінчити спеціалізовані лінгвістичні класи або школи з поглибленим вивченням іноземних мов.

Вивчення внутрішньої мотивації студентів та їх ставлення до вивчення іноземної мови в університеті показало, що більшості студентів (84%) подобається процес навчання іноземної мови професійного спрямування (ІМПС), що свідчить про більшу кількість студентів, задоволених вивченням іноземної мови в університеті, ніж в школі. Можемо припустити, що в університеті студенти могли стати більш вмотивованими або викладачі мотивують їх краще. Незначна кількість студентів (2%) негативно ставляться до вивчення іноземної мови в університеті, що можна пояснити низьким базовим рівнем іношомовної підготовки студентів, що заважає або унеможливорює оволодіння цією дисципліною в університеті, а також недосконалістю організації навчального процесу (наприклад, немає можливості розподілу на групи за рівнем базової іношомовної підготовки) або недосконалістю навчальних методів (наприклад, неврахування потреб та інтересів студентів). 14% студентів не впевнені у відповіді, що свідчить про неоднозначність ставлення або вагання стосовно деяких компонентів навчального процесу.

Стосовно бачення та вражень студентів щодо процесу навчання іноземної мови професійного спрямування, 55% студентів задоволені організацією навчання ІМПС в університеті, що свідчить про правильний вектор організації діяльності цього напрямку. 22% студентів хотіли б більше приділяти увагу розвитку навичок говоріння. Цей факт може свідчити про те, що приділяється недостатня увага цьому виду мовленнєвої діяльності, або що для цих студентів саме навички говоріння потребують особливої уваги. 11% студентів хотіли б, щоб навчальний процес включав більше інтерактивних методів та дидактичних ігор, що показує потребу в застосуванні ширшого кола навчальних технологій. 6% студентів хотіли б збільшити навчальне навантаження на дисципліну ІМПС. Вирішення цієї проблеми може полягати у розробці додаткових курсів або факультативних занять з іноземної мови загального або професійного спрямування. 6% студентів хотіли б поїхати за кордон та спілкуватися з носіями мови. Порадою для таких студентів можуть бути пропозиції участі у спільних навчальних програмах або програмах обміну студентами. 2% студентів не впевнені щодо організації навчального процесу, що може свідчити про позитивне ставлення до одних компонентів та невизначеність стосовно інших.

Стосовно бажання студентів брати участь у позапрограмних заходах з іноземної мови, 53% висловилися негативно, що може свідчити про брак часу у студентів ННІ фізичної культури, спорту і здоров'я завдяки тренувальному процесу та змагальним періодам. Проте 33% студентів висловилися позитивно, що показує їх зацікавленість цією дисципліною та високим рівнем мотивації. 14% студентів не впевнені, що може свідчити або про бажання, але брак часу, або про сумніви щодо рівня їх іношомовної компетентності.

Вивчаючи внутрішню мотивацію студентів, ми виявили, що 63% студентів мають позитивну, 32% студентів – нейтральну та 5% студентів негативну мотивацію стосовно вивчення іноземної мови професійного спрямування. До нейтральної мотивації ми умовно включасмо аспекти, пов'язані з навчальним процесом взагалі (виконання навчальної програми, відповідальність, отримання задоволення від процесу навчання), але не саме з процесом навчання іноземної мови професійного спрямування.

Причинами негативної мотивації стосовно вивчення іноземної мови професійного спрямування можуть бути наступні фактори:

- негативна зовнішня мотивація, яка впливає на внутрішню; низький базовий рівень іншомовної компетентності;
- часта відсутність студента на заняттях в силу тренувального процесу та змагальних періодів та, як наслідок, проблеми у навчанні несприятлива атмосфера у групі, викликана різними причинами, наприклад, різномірні групи.

Студенти з першою групою факторів негативної мотивації потребують організації спеціальних додаткових курсів (корективних курсів) або індивідуальних консультацій для подолання розриву у рівні іншомовної компетентності з однокласниками. Студентів з другою групою факторів негативної мотивації потребують наполегливої самостійної роботи або додаткової допомоги з боку курсів та консультацій. Несприятлива атмосфера в академічній групі покращується шляхом реорганізації підгруп, а за неможливості перегруповування, шляхом індивідуального та диференційованого підходу протягом навчального процесу.

Шляхи сприяння мотивації студентів до вивчення ІМПС можна розділити на дві групи:

- 1) можливості навчального процесу
- 2) можливості позапрограмних заходів.

Перша група, в свою чергу, охоплює шляхи сприяння зацікавленості предметом завдяки контексту або змістового наповнення та завдяки організації навчального процесу. Програма навчальної дисципліни для студентів ННІ фізичної культури, спорту і здоров'я повинна максимально враховувати потреби та інтереси студентів. Наприклад, змістове наповнення дисципліни повинно охоплювати цікаві теми стосовно всіх спеціальностей студентів, а також проблеми здоров'я та спортивної фізіології. Важливим аспектом навчального процесу є огляд найважливіших спортивних подій країни, Європи та світу, включаючи важливі чемпіонати, турніри, Олімпійські ігри, Паралімпійські ігри, Молодіжні ігри, Ігри Нескорених, тощо. Особливу увагу слід приділяти видатним спортсменам, обговорюючи їх перемоги та спортивні досягнення. Подібні заходи підвищать зацікавленість студентів як їх майбутньою спеціальністю, так і вивченням іноземної мови професійного спрямування, оскільки змістове наповнення дисципліни буде особливо цікавим для них [6].

Організація навчального процесу має ряд можливостей стосовно мотивації студентів. Методи навчання можуть сприяти зацікавленості студентів, якщо відповідають їх потребам. Вдалим прикладом служить застосування дидактичних ігор у навчальному процесі. Оскільки спортсмени звикли до різного роду змагань

та турнірів, застосування дидактичних ігор у вигляді змагань між групами або командами були б досить природними та корисними у цьому аспекті [7].

Другим шляхом мотивації студентів та підвищенню їх інтересу до вивчення іноземної мови є можливості позапрограмних заходів, які можуть включати проведення олімпіад з іноземної мови для студентів немовних спеціальностей, організація та проведення студентської конференції «Іноземна мова і кар'єра», організація гуртків, розмовних клубів, тощо.

Метою проведення олімпіади з англійської мови вбачаємо надання студентам можливості продемонструвати свої знання з англійської мови загального та професійного спрямування. Вибір переможців залежить від кількості балів, отриманих за виконання завдань олімпіади.

Метою проведення студентської конференції «Іноземна мова і кар'єра» розглядаємо залучення студентів до наукової та практичної діяльності, стимулювання та підтримка наукової діяльності молоді, поєднання професійних знань зі знанням іноземної мови професійного спрямування.

Висновки. Підсумовуючи відповіді студентів ННІ фізичної культури, спорту і здоров'я щодо ставлення до дисципліни «Іноземна мова професійного спрямування», можна зробити висновок, що більшості студентів подобається ця навчальна дисципліна. Більша половина студентів задоволені організацією навчального процесу, а третина студентів хотіли б брати участь у позапрограмних заходах з іноземної мови. В той же час, вивчення показало і деякі проблеми в процесі навчання ІМПС студентів немовних спеціальностей. Ці проблеми організації навчального процесу зумовлюють перегляди навчальних програм, навчальних методів та подальшого вивчення інтересів та потреб студентів стосовно індивідуального та диференційованого підходів до викладання ІМПС для студентів немовних спеціальностей. Шляхи сприяння мотивації студентів до вивчення розглядаємо у можливостях навчального процесу та у можливостях позапрограмних заходів. Можливості навчального процесу охоплюють шляхи сприяння зацікавленості предметом завдяки контексту або змістового наповнення та завдяки організації навчального процесу. Можливості позапрограмних заходів можуть охоплювати проведення олімпіад з іноземної мови для студентів немовних спеціальностей, організація та проведення студентської конференції «Іноземна мова і кар'єра», організація гуртків, розмовних клубів, тощо.

Література

1. Yi Liu, 2014, Motivation and Attitude: Two Important Non-Intelligence Factors to Arouse Students' Potentialities in Learning English // Creative Education, Vol.5 No.14, August 15, 2014.
2. Driving the skills agenda: Preparing students for the future. The Economist Intelligence Unit Limited 2015. – Internet Resource. Access mode: <https://static.googleusercontent.com/media/edu.google.com>
3. Некоз І. В. Мотивація вивчення іноземних мов у вищих навчальних закладах. Вісник Черкаського університету. – Випуск 23. – Серія: Педагогічні науки. – Черкаси: РВЦ ЧДУ ім. Б.Хмельницького, 2001. – С.93 – 98.

4. Формування позитивної мотивації до вивчення англійської мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://znavk67.zp.ua/formuvannya-pozitivno%D1%97-motivaci%D1%97-do-vivchennya-anglijsko%D1%97-movi>
5. Орлова Н. В. Методи підвищення мотивації до вивчення іноземної мови за професійним спрямуванням / Н.В. Орлова // Вісник Черкаського університету: Серія Педагогічні науки. – № 3, 2016 – Черкаси, 2016. – С. 89 – 95.
6. Kulish I. M., Koroliuk H. O. Development of Personal Qualities and Professional Competence While Learning English for Specific Purposes. / Elixir International Journal: Psychology 125 (2018) 52344-52346 52344
7. Кулиш І. М. Проблема гри та ігрової діяльності у педагогічній теорії та практиці. Проблеми освіти. Науково-методичний збірник. / Кол. авт. – К. : Наук.-метод. Центр вищої освіти, Наук.-метод. Центр середньої освіти, 2001. – Випуск 23. – С.66-71.

Кулиш І. М., Некоз І. В. АСПЕКТЫ МОТИВАЦИОННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

В статье подчеркивается, что проблема мотивации учебной деятельности, несомненно, является одной из наиболее теоретически разработанных в педагогике, и в то же время одной из самых сложных в практике учебного процесса. Статья дает анализ особенностей учебной мотивации студентов 1-2 курсов УНИ физической культуры, спорта и здоровья Черкасского национального университета имени Богдана Хмельницкого. Предлагаются результаты исследований мотивации студентов и даются рекомендации для студентов и преподавателей по повышению учебной мотивации.

Ключевые слова: учебная деятельность, иностранный язык профессионального направления, профессиональная квалификация, мотив, мотивационная сфера человека, сформированность мотивационной сферы, виды мотивации, учебная мотивация.

Kulish I. M., Nekoz I. V. ASPECTS OF MOTIVATIONAL COMPONENT IN LEARNING PROFESSIONALLY-ORIENTED FOREIGN LANGUAGE

The article focuses on the problems of students' motivation at higher educational institutions. It is emphasized that the problem of motivation of educational activity is one of the most theoretically developed in pedagogics, but at the same time it is one of the most difficult questions in the practice of educational process. The article gives an analysis of students' motivation at the Institute of Physical Culture, Sports and Health of Cherkasy Bohdan Khmelnytsky National University. The results of students' motivation are provided and recommendations are given to increase educational motivation.

Keywords: educational activity, professionally oriented foreign language, English for Specific Purposes, professional qualification, motive, motivational sphere of a person, formation of a motivational sphere, types of motivation, educational motivation.

УДК 372.882

О. А. Єрцова,
*учитель російської мови та зарубіжної літератури, спеціаліст вищої
 категорії, старший учитель Черкаської загальноосвітньої
 санаторної школи-інтернату I-II ступенів Черкаської обласної ради*

ПРО УКРАЇНЦІВ І МОТИВУЮЧУ РОЛЬ РОМАНУ П. КОЕЛЬО «АЛХІМІК»

Стаття присвячена сильним і слабким рисам українського характеру, роздумам над витокami трагічного світосприйняття в українській культурі і пошукам позитивних зразків для наслідування. Формувати позитивне та критичне мислення учнів автор радить на прикладі життєвого шляху й творчості бразильського письменника П. Коельо. Цитати з його книги «Алхімік» можуть послужити юним українцям в якості мотивуючих висловів для саморозвитку і побудови успішної країни.

Ключові слова: український характер, мотивація, роман, П. Коельо, «Алхімік»

*Є мрія? Біжи до неї. Не можеш бігти? Йди до неї.
 Не виходить іти? Повзи до неї.
 Не в змозі повзти? Ляж і лежи у напрямку мрії! :&
 (3 Інтернету)*

24 серпня 2017 року світова література відзначила 70-річчя Пауло Коельо – видатного сучасного письменника, автора книг, які по кілька місяців очолювали списки бестселерів.

У XX-XI століття суспільство переживає нелегкі часи. Перехід від індустріальної до інформаційної епохи і пов'язана з цим періодом фінансово-економічна криза примусили людей замислитися над такими поняттями як «мрія душі», «призначення», «своя доля», «смысл існування».

Тому таким важливим є вивчення творчості Коельо в середній школі. Саме підлітковий і юнацький вік наштовхують молодих українців на роздуми про майбутнє. Перед ними постають питання самовизначення, сенсу життя, призначення у світі. І книги Коельо, особливо його роман-притча «Алхімік», зможуть стати дороговказом на цьому нелегкому шляху.

Пауло Коельо – неординарний письменник. Неординарним є його життя, творчість, спосіб мислення. Він ніколи не зупиняється, весь час у подорожі. Він не любить, коли книжки припадають пилом на полицях. Воліє залишати їх на вокзалах і в аеропортах, щоб вони мандрували разом з людьми. «Коли він не в Інтернеті, він подорожує, чекаючи натхнення. Він не має ідей для своєї наступної книги, тому він живе повноцінно – процес, про який він говорить «кохатися, намагаючись завагітніти» – писала про нього Washington Post [3].

Для нас, українців, збіг дня народження письменника з найвизначнішим святом нашої країни – Днем Незалежності – не є всього лише кумедним випадком. Скоріше це Знак, один з тих, про які ведеться розповідь у найвідомішому романі митця «Алхімік». Наразі ми, спільно з нашою країною, переживаємо нелегкі часи відновлення державності, коли заново переосмислюються такі всім відомі поняття, як «патріотизм», «незалежність», «національна самосвідомість». Шлях вдосконалення себе й країни дається нелегко. Нам катастрофічно не вистачає справжніх лідерів – відповідальних політиків, талановитих журналістів, чесних громадських діячів, які б очолили наш рух до європейської цивілізації. Що не є дивним, адже протягом багатьох років під радянським керуванням український народ втрачав кращих своїх синів і дочок.

Як жити і будувати щасливе майбутнє народу з таким величезним негативним історичним досвідом? На жаль, втрапи, які ми понесли, незворотні. Ми маємо величезний відсоток людей, які звикли до пільг і привілеїв. Їх влаштовує те, що вони мають, їх девіз – «аби не гірше». Інші вважають, що вислів «Україна – це я» смішний і неактуальний. Треті воліють дослухатися до так званих «популістів», які прагнуть дістатися до влади за рахунок нереальних або недолугих обіцянок. На щастя, роки нашої Незалежності не пройшли даремно. Підросло покоління людей, яке не знало радянської влади, не знало переслідувань за ідеї і яке не навчене боятися власного голосу. Саме з їх лав з'явилися добровольці і волонтери, які стали вістрям руху за порятунок країни в страшному 2014 році.

Ми, українці, люди дії. Спритні й згуртовані, коли чагує небезпека. Але нам потрібен результат вже на вчора. Тому багатьох накриває хвиля втоми й розчарування. Є в нас одна особливість: ми талановиті, допитливі, відкриті до нового, але, на жаль, не прагнемо доводити почату справу до кінця. Не маємо терпцю. Тому не отримуємо того, чого насправді заслуговуємо, віддаємо свої надбання до рук інших, більш старанних і ретельних. Вважаю, прийшов час почати вчитися цілому народу. Вчитися ретельності, сумлінності, цілеспрямованості, небайдужості, якщо не до свого, то хоча б до життя наших дітей, громадянській активності і терплячості.

І хто, як не видатний бразилець, автор світового бестселера «Алхімік», письменник, чії книги доступні для безкоштовного завантаження, бо гроші для нього вже не мають значення, навчить нас, як змінити хід думок цілого народу і здобути успіх цілій країні?

Юний Пауло мріяв бути письменником. Але шлях до його мрії видався нелегким. Він народився в інтелігентній сім'ї, його батько був інженером, людиною логічною і прямою. На той час Бразилія перебувала під керівництвом військової диктатури і в суспільстві сформувалася думка про митців, як про маргіналів. Інакше кажучи, письменники, художники, наркомани і гомосексуалісти – це були поняття одного рівня. Всі диктатури з підозрою ставляться до митців: занадто незалежні вони в думках, ще й у душах інших людей сіють небезпечні ідеї про волю, справедливість і відповідальність влади перед народом.

Пауло починає боротьбу за збереження власного «Я». На вимогу батька Коельо вступає на юридичний факультет університету в Ріо-де-Жанейро, але його слухняності вистачає лише на рік. Найбільше вразило батьків те, що юнак декламує свої вірші на пляжі перед натовпом. Протидія юнака традиційному порядку, небезпека, яка чекала хлопця на цьому шляху, змусила батьків влаштувати сина до психіатричного закладу, звідки він тричі втік, але звільнитися зміг лише через три роки. Рідні досить довго не розуміли, що талант сина не є душевною хворобою, – треба просто дозволити йому проявитися. Як тут не згадати славнозвісного Дон Кіхота з його спробами робити добро і абсолютним нерозумінням близьких. Пізніше письменник визнає, що батьки фактично врятували його від дій влади, оголосивши неповносправним. Але яких душевних і фізичних мук йому це коштувало! За його словами, «...любов може бути дуже руйнівною» [2]. Через тридцять років Коельо напише роман «Вероніка вирішує померти», який посприє тому, що влада нарешті прийме «Закон про заборону насильницької госпіталізації».

Митці – люди, «поціловані Богом», а талант – це не дар, це інструмент. Його не приховаш, він постійно повинен бути в роботі, адже талант транслює людям потік інформації від Бога/Космосу/Долі – обирайте, кому як подобається. Якщо його не використовувати, він знищить свого носія. Тому митець не може не творити! Таке його призначення, він не просив таланту, але його обрали і він мусить нести цю ношу. Є й гарна новина – можна не мучитися споконвічним питанням людства про сенс життя.

Молодь з її максималізмом завжди йде наперекір долі. Не дивно, що майбутній письменник опинився серед тих, чії дії привернули увагу поліції. Театральна трупа, хіпі, анархічна рок-група – ось неповний перелік бунтарських уподобань, які пережив юнак у буремні 70-ті роки. Він мандрував Південною Америкою, Європою і Північною Африкою. Писав вірші для пісень, які суттєво змінили бразильську музику.

У 1974 році за «підривну діяльність» і підозру в причетності до партизанського руху П. Коельо був ув'язнений. Кілька днів у в'язниці, насичених жахом, допитами і тортурами, зробили з нього полум'яного борця за права ув'язнених. За іронією долі, вийти на волю йому допомогла та сама психіатрична лікарня. Хлопець розповів про своє перебування у психіатричній лікарні, почав вдавати з себе божевільного, після чого його визнають неосудним і відпускають. То ось для чого йому потрібно було пережити три роки психлікарні, витерпіти приниження і нерозуміння. Щоб тепер отримати свободу! Особиста Легенда, про яку він дізнається пізніше, інколи веде химерними шляхами. Але той, хто навчиться її розуміти, отримає все!

У 26 років після перенесених страждань молодий чоловік вирішив «стати нормальним». Влаштувався на роботу і одружився, переїхав у Лондон, купив друкарську машинку і спробував нарешті стати письменником. У своєму щоденнику він робить такий запис: «Мое перше і найсильніше розчарування – це я сам. Шість місяців обстановка навколо мене сприяє небаченому натхненню,

а я не можу взяти себе в руки і написати хоча б рядок» [7]. Через рік подружжя повертається до Бразилії, де Коельо пише сценарії біографічних фільмів, мильних опер. Так проходять кілька років. Незадоволення собою закономірно спричинило негаразди в особистому житті. Учетверте письменник одружується, на цей раз із давньою подругою, з якою живе і досі. І тут мрія йде йому назустріч. Під час медового місяця в Амстердамі випадковий знайомий приводить його до католицького ордену RAM (Regnus Agnus Mundi). Вражений спілкуванням, Коельо здійснює 80-кілометрову подорож в Сантьяго де Компостелла. Після цієї мандрівки він напише книгу «Паломництво». А в 1988 році вийшла друком ще одна невеличка книжка «Алхімік», якій ми відведемо більше уваги. Саме їй судилося принести автору світову славу.

«Алхімік» є однією з найбільш продаваних книг – більше 83 млн екземплярів. Перекладена 81 мовою, вона потрапила до книги рекордів Гіннеса, як книга, що витримала найбільше перекладів за життя автора. «Алхімік» – це роман-алегорія. Цікавою є назва роману – «Алхімік». Зазвичай це слово означає середньовічного вченого, який намагається розкрити секрети Еліксиру життя і перетворення свинцю на золото. Але Коельо вкладає свій зміст у всім відоме слово. Для нього слово «алхімік» означає людину, яка розуміє Душу Світу і своє призначення в цьому світі. Сюжет роману нескладний, але притчевий. Молодий пастух подорожує з Іспанії до Єгипетських пірамід, щоб знайти скарб, який йому привидівся уві сні. Але те, що починалося, як бажання збагатитися, перетворилося на відкриття цілого світу у власній душі.

Цікаво, чому саме пастуха зробив Коельо головним героєм книги? Перше, що спадає на думку – особливе значення цього образу в християнстві. Пастух, пастир, поводитир людей, священник. Хто він для нас? Моральний авторитет, зв'язківець із Богом, людина, якій довіряють душу. Я маю на увазі справжніх пастирів, які принесли в жертву Богу й людям власне життя і здоров'я. Серед них Патріарх Володимир, Любомир Гузар, Андрей (Шептицький) та ін.

А герой Коельо – звичайний іспанський хлопчина на ім'я Сантьяго. Образ доволі схематичний, він існує поза часом. Малоосвічений, як за нашими мірками, вивчав лише іспанську мову, латину й богослов'я. «Проте вже з самого дитинства мріяв пізнати світ, що було для нього важливіше, ніж пізнавати Бога й природу людських гріхів» [6, с. 4]. Спостерігаючи за вівцями, він розмірковує про те, що вівці за їжу і воду готові віддавати свою вовну, прихильність і навіть м'ясо, якщо це відбуватиметься не надто часто. Нікого не нагадує? Хіба мало серед нас людей, які так само готові за примарну стабільність погодитися на приниження, побори, жертви. Хай стабільна злиденність, аніж виклик долі з її свободою й ризиками. Аби лише не взяти на себе відповідальність за власне життя! Але я б ототожнила Сантьяго з нами, українцями, які шукають свій скарб, свою щасливу долю.

Після зустрічі з таємничим старцем Мелхіседеком Сантьяго розуміє, що, йдучи за покликом своєї душі, він почав утілювати в життя Особисту Легенду, адже «...ким би ти не був і що б не робив, коли ти палко чогось прагнеш, так це

тому, що прагнення це зародилося в душі Всесвіту. Це – твоя місія на Землі» [6, с. 9]. Чи не так сам Коельо йшов до своєї мрії? Через нерозуміння батьків, зневагу суспільства і переслідування влади.

Важко відважитися розпочати рух у невідоме, тому так мало тих, хто дійшов. Вагається Сантьяго, вагаємося і зважуємо ми. На що Мелхіседек відзначає, що є таємнича сила, яка намагається нас переконати, що досягти мрії неможливо. Але ця сила *«готує нас до здійснення Легенди, гартуючи наш дух і волю»*. Тобто мало вірити на початку, треба зберегти віру до кінця шляху. І в автора готова наступна думка: *«Весь світ – одне ціле. Тому, коли ти чогось зажадав, цілий Всесвіт змовляється, щоб тобі допомогти»* [6, с. 9]. Остання думка вражає своєю простотою і логічністю. Ми часто бачимо, як працює цей механізм, але, на жаль, не завжди розуміємо, що відбувається.

А тепер поглянемо на Україну. За довгі роки негараздів ми звикли до страждань, плачу, журби. Про який Всесвіт мова, коли сотні років ми дивилися в наш чорнозем, политий потом і кров'ю. Наші пісні славляться своєю журливістю або за Батьківщиною, або за щасливою долею. Класична література, яка вивчається в школі, насичена стражданням, безнадією і стогоном за невдалими спробами повстати. Про який оптимізм і віру в майбутнє можна говорити з такою культурною спадщиною? Іскристий гумор Котляревського, веселі пригоди героїв Нестайка або тремтлива лірика Ліни Костенко, на жаль, не спроможні звеселити народ, який загруз в жалобі по самому собі.

Звичайно, ніхто не закликає повністю відмовитися від нашої класики. Ні в якому разі не можна забувати історію і культуру, бо це те, що робить нас українцями. Народ, який забуває себе, не має права на існування. Події останніх років тому найкраще підтвердження. Нам конче потрібно наповнити шкільну програму позитивними творами, або тими, які виховують в дитині самостійність і відповідальність за власне життя. Якщо зможемо виховати покоління критично мислячих громадян, тоді Україна і українці нарешті отримають омріяну щасливу долю. За словами Коельо, *«Секрет Щастя полягає в тому, щоб побачити всі дива світу, не забувши про дві крапельки олії»* [6, с. 12]. Саме так, побачити світ, вразитися його величчю й багатством, узяти від нього все найкраще і, відтак, з душевним щемом поглянути по-новому на свою, тепер таку невеличку, але від того не менш рідну країну. Вона – наші крапельки олії, зернятка жита і грудочки землі, які дадуть нам у безмежному світі матеріальне підтвердження її існування.

Не можна забувати, що ми живемо в тому середовищі, яке самі навколо себе створюємо. На думку Коельо, *«Світова Душа живиться людським щастям. Як і нещастям, заздощами, ревнощами»* [6, с. 9]. Тобто, чим живемо, те й отримуємо. Якщо постійно наповнювати своє життя журбою і стражданням, хіба залишаться сили й час на щось інше? Щоб стати щасливими, потрібно взяти свою долю в свої руки. Визнати, що нам ніхто нічого не винен.

Сантьяго відважився різко змінити свою долю і дивується, що всі йдуть йому назустріч, допомагають владнати справи. Виявляється, що це нормально:

– Так буває завжди, – відповів старий. – Це – Закон Сприяння. Коли вперше сідаєш грати в карти, то майже завжди виграєш. Фортуна початківця.

– Чому це так?

– *Щоб почати жити Легендою. Успіх збуджує азарт* [6, с. 11].

На шляху до щастя ми теж початківці. Але Фортуна початківця за нас. Азарт до нового життя вже пробудився. Ніколи раніше ми не досягали такого успіху, як зараз. Нарешті ми маємо величезну підтримку в усьому світі, наші історичні супротивники зараз виступають разом з нами. Маємо відроджену з попелу армію, вмотивовану і рішучу, армію добровольців і волонтерів, які готові жертвувати часом, життям і здоров'ям. Маємо середній клас, який розвиває бізнес в країні і платити податки, з яких маємо змогу підвищувати соціальні виплати. Ми навіть почали повертати борги! Більше 60-ти країн надали нам можливість безвізового відвідування. Врешті-решт, ми маємо першого посправжньому проукраїнського Президента. Якби ще нам зрозуміти, що влада – це наймані робітники, менеджери з управління. І тому варто оцінювати їх перш за все за якістю роботи, і, зрештою, більш відповідально ставитися до їх відбору.

Таким чином Коельо підводить нас до думки про необхідність дій, активні кроки. От і Сантьяго на свої сумніви й нерішучість отримує таку саму відповідь: *«Навчитися можна лише одним способом, – відповів Алхімік. – Через вчинки»* [6, с. 42]. Ох, як же ми до цього не звикли! Як зручно, сидячи на дивані, пліткувати про чуже життя, чужі помилки і долі. А ще краще скрізь шукати винних у своїх негараздах! Можна обурюватися корупцією і давати хабарі, гнватися на бруд вздовж вулиць і тут же кидати сміття повз сміттєвий бачок. А в цей час власне життя спливає день за днем. Адже той, *«хто втручається в Легенди інших, ніколи не розкриє власної»* [6, с. 47]. Ось так, з просиджених, з пропліткованих життів і народжуються цілі народи-невдахи, які згодом зникають в історичній безвісті.

Сантьяго на початку свого шляху теж постав перед дилемою: *«Хто ж він тепер? Нещасна жертва злодія? Відчайдушний шукач пригод?»*. Тобто, ти сам обираєш, ким бути – жертвою обставин чи дослідником і учнем? Багато хто з нас розгледіли нові можливості для розвитку, нові шанси на майбутнє. Ці люди і є тою рушійною силою, яка спроможна пробудити суспільство, направити рух у бік прогресу.

То звідки ж тоді такий шалений спротив змінам, поступу, розвитку? Чому такий великий відсоток маловірів, чому так швидко втрачається мотивація? В «Алхіміку» є відповідь на це питання: *«Лиш одна річ заважає здійсненню мрії – страх перед поразкою»* [6, стор.48]. І справді, докласти безліч зусиль, витратити сили, час, енергію і виявити, що все було марно – звучить прикро. Це якщо говорити про долю однієї людини. А як щодо цілої країни? Перед нами постали не звичайні випробування. У разі невдачі ми отримаємо не просто поразку. Мова йде взагалі про існування України. Ми не маємо права на помилку, нам треба рухатися навпомацки, бо ніхто до нас не переживав нічого подібного. Увесь світ навчається на нашому прикладі: зійтися в поєдинку з ворогом в гібридній та

інформаційній війні, на сході вести бойові дії, а на заході скаженими темпами нарощувати виробництво, створювати нові підприємства і проводити реформи, які потрібні були ще вчора-позавчора.

Але (читаємо ми в Коельо) *«Ніч найтемніша перед світанком»* [6, с. 45] і далі: *«... перш ніж здійсниться мрія, Світова Душа перевірить усе, чого ти навчився. Вона це робить не тому, що лиха, а щоб ми добре засвоїли всі уроки, які дістали дорогою до мрії. Цього випробування не витримує більшість людей»* [6, с. 45]. Саме так, хтось зверху, Світова Душа, Бог або Космос, вирішив влаштувати нам екзамен на право існування як нації. Тепер все залежить лише від нас, від нашої впевненості, твердості на вибраному шляху, тверезості розрахунку, здатності відкинути особисте заради спільного, уміння гуртуватися навколо єдиної мети – України.

На шляху до свого скарбу Сантьяго зустрічає безліч небезпек. Його грабують, намагаються вбити, він переживає голод і спрагу, проходить через війну і кохання. Все, пережите ним, формує зі звичайного сільського пастушка зовсім іншу людину – сильну, мудру, здатну розуміти природу і розмовляти з нею, – справжнього Алхіміка. Тому герой Коельо з розумінням сприймає слова свого вчителя: *«Якби я про все сказав, ти б не побачив Пірамід. А вони чудові, правда?»* [6, с. 56].

Дійсно, Піраміди чудові, як і весь світ, що відкривається перед нами. І чим більшою ціною він нам дістається, тим більше прав ми на нього маємо. Зараз ми доводимо всьому світу, що ми гідні бути серед найсильніших держав, що ми спроможні захистити себе й інших від ворога і, разом з тим, можемо вибудувати успішне суспільство й міцну економіку. Таким чином, наші намагання одночасно стосуються сфери матеріального і сфери духовного. *«Якщо знайдене тобою складається з чистої матерії, воно ніколи не зникне. І ти колись до нього повернешся. Якщо ж воно було тільки світлою миттю, спалахом зорі, то, повернувшись, не побачиш нічого. Але він був, цей спалах, і вже заради цього варто жити»* [6, с. 42].

Роман П. Коельо «Алхімік» органічно увійшов у систему компетентнісної освіти. Складається враження, що автор творив його саме для втілення провідних освітніх компетентностей: уміння вчитися впродовж життя, ініціативність і підприємливість, соціальна та громадянська компетентності, обізнаність та самовираженість у сфері культури. Роман надає широкі можливості для використання проблемного та дослідницького методів навчання. Корисно при вивченні роману буде інтеграція літератури з географією та історією.

При вивченні життєвого шляху П. Коельо варто звернути увагу учнів на два моменти: тернистий шлях письменника до слави і бізнес-проект під назвою «Алхімік». Вони можуть бути використані як проблемні питання для груп, пар або для індивідуальної роботи на вибір.

Перепони на шляху до мрії письменника зручно аналізувати у формі схеми «Сходінки до успіху» або вісі координат «Мрія далека і близька», на якій

відмітити по роках кроки автора до мети і близькість до неї. Ці завдання учні виконують самостійно або з допомогою вчителя, залежно від рівня підготовки класу. Для закріплення навичок можна запропонувати учням розробити схему власного життєвого шляху, хай і в спрощеному вигляді.

Як було зазначено вище, роман «Алхімік» став найуспішнішим романом світу. Тому дослідження бізнес-проекту «Алхімік» допоможе учням побачити один з шляхів реалізації бізнес-плану, мотивує на підприємницьку діяльність. Їм можна запропонувати скласти власний бізнес-план.

Знайомство з основними подіями роману варто представити у вигляді карти із зазначенням місць перебування головного героя і його ключовими пригодами. Учні можуть підготувати невеликі повідомлення про події і, головне, уроки, які Сантьяго виносить з цих подій. Також корисними будуть ілюстрації з пустими комірками для реплік, які учні повинні мають заповнити, відновивши діалоги, або придумати власні. Наприкінці знайомства з текстом роману дуже корисною буде підсумкова таблиця «Зв'язки тексту», в якій учні вказують на зв'язок тексту з іншими текстами, з особистим досвідом учня, з навколишнім світом.

Система образів роману ілюструється логічним гроном або таблицею «Зустрічі Сантьяго», в якому, крім імен, потрібно вказати ті відкриття або навички, яких Сантьяго навчився в людей, з якими його звела Доля. Для активізації уваги й зацікавленості учнів історіями героїв можна використати гру «Стоп-кадр». Групи обговорюють і показують мовчазні статичні сцени з роману, а глядачі мусять відгадати і пояснити свій вибір.

Характеристику образу Сантьяго варто провести у формі дискусії. Учитель попередньо готує альтернативні варіанти вчинків героя по 3-4 ключових моментах роману. Під час дискусії учні обговорюють наслідки вчинків Сантьяго. Найголовніше в цьому завданні – прослідкувати, як і чому змінюється герой, які саме риси він отримав під час своєї подорожі. Підсумкове питання дискусії: У чому полягає скарб Сантьяго?

При вивченні мови роману зручними й цікавими будуть хмарки тегів з цитатами, які потрібно буде відновити або розподілити на кілька окремих висловів. Крім того, усі вислови в романі поділяються на кілька тематичних груп, як то: вислови про життя, долю, місце людини у світі та ін. Вони наче створені для роботи в групах.

Сантьяго знайшов свій скарб. Щоправда, йому довелося для цього повернутися на рідну землю. Символічно, хіба ні? Дорога до себе, до рідного дому змінила героя назавжди. І ще невідомо, який скарб цінніший: той, який чекав на нього в землі, чи той, який повністю змінив його душу. Нам також треба змінитися, пройшовши шлях, який обрала для нас наша Легенда. Тоді й ми, як той пастух-Алхімік, теж знайдемо свій скарб. Він буде в кожного свій: досвід, бізнес, кар'єра, можливості, втрати і надбання. Але об'єднуючою складовою стане нова Україна. Сильна, заможна, рівна серед рівних. Кожен з нас є її частиною. І якщо автор роману говорить, що *«кожна людина на цій Землі, хто б вона не*

була, відіграє центральну роль в історії світу. Хоча й не відає про це» [6, с. 42]. то, на мою думку, він говорить і про сучасних українців.

Список джерел

1. Paulo Coelho de Souza – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Paulo_Coelho
2. The Telegraph. A mystery even to himself – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3643720/A-mystery-even-to-himself.html>
3. Author Paulo Coelho Thrives on Extremes // WashingtonPost.com.. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/05/12/AR2007051200684.html?noredirect=on>
4. HarperCollinsPublishers – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://static.harpercollins.com/harperimages/ommove/override/teacher_guide_alchemist.pdf
5. Пауло Коельйо // Вікіпедія. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%83%D0%BB%D0%BE_%D0%9A%D0%BE%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%B9%D0%BE
6. Читай онлайн – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://read-online.in.ua/book/alkhimik>

Ерцова О. А. ОБ УКРАИНЦАХ И МОТИВИРУЮЩЕЙ РОЛИ РОМАНА П. КОЭЛЬО «АЛХИМИК»

Статья посвящена сильным и слабым характеристикам украинского характера, размышлениям над истоками трагического мировосприятия в украинской культуре и поискам положительных образцов для подражания. Формировать положительное и критическое мышление учащихся автор советует на примере жизненного пути и творчества бразильского писателя П. Коэльо. Цитаты из его книги «Алхимик» могут послужить юным украинцам в качестве мотивирующих высказываний для саморазвития и построения успешной страны.

Ключевые слова: украинский характер, мотивация, роман, П. Коэльо, «Алхимик»

Ertsova O. A. ABOUT UKRAINIANS AND THE MOTIVATING ROLE OF ROMAN P. COELO “THE ALCHEMIST”

The article is devoted to the strong and weak characteristics of the Ukrainian character, reflections on the origins of the tragic world view in Ukrainian culture and the search for positive role models. The author advises to form a positive and critical thinking of students on the example of the life path and creativity of the Brazilian writer P. Coelho. Quotes from his book “The Alchemist” can serve young Ukrainians as motivating statements for self-development and building a successful country.

Keywords: Ukrainian character, motivation, novel, P. Coelho, “The Alchemist”.

УДК 811.161.73

*Г. Н. Потапова,
к. філол. н., доцент Київського
національного лінгвістичного університету*

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ДЛЯ СТУДЕНТОВ-ИНОФОНОВ ПО ФИЛЬМУ А. РОУ «КОРОЛЕВСТВО КРИВЫХ ЗЕРКАЛ»

Премьера фильма Королевство кривых зеркал состоялась 28 августа 1963 года. В основу сценария ленты был положен сюжет созданной в 1951 повести детского писателя Виталия Губарева «Королевство кривых зеркал». Фильм поставлен знаменитым режиссёром– сказочником Александром Роу.

Главные герои:

Оля
Яло
Гурд
Ягупоп
Абаж
Анидаг
Нушрок
Аскал
Бар
Асырк

Предварительное знакомство с сюжетом фильма

Часть 1

Оля приходит из школы

Девочка Оля возвращается домой из кино. Она смотрела фильм АБРАКАДАБРА (глупость, ерунда). По дороге **она встречает черную кошку – (плохая примета для русских, вас ждет несчастье).**

Дома дверь ей открывает бабушка, которая говорит Оле: **На тебе лица нет! (ты плохо выглядишь). Не ковыряй в носу (не отвлекайся). Неприлично (невоспитанно)**

– **Не попугайничай** (не повторяй за мной).

Оказывается, что Оля потеряла ключ от входной двери. Бабушка уходит делать ключ для Оли. Говорит Оле, чтобы она не ела ничего сладкого – **ничего сладкого в рот не бери**, потому что скоро придут родители и вся семья будет обедать.

Уходя, бабушка говорит: «Эх, внученька, внученька, если бы ты могла **посмотреть на себя со стороны!**» (увидеть свои недостатки).

Часть 2

Одна дома. Наикривейшее Королевство Кривых Зеркал

Оля остается одна, она нашла варенье и ест его. Внезапно банка с вареньем падает и разбивается. «Просыпается» старое зеркало и начинает разговаривать

с Олей. Оля попадає в зазеркальє і зустрічається з дівочкою, котрою зовуть Яло (Оля наоборот). Дівочки бегут за котом Барсиком і попадають в зеркальну страну, де все наоборот: плохое кається хорошим, а хороше плохим. Дівочки зустрічають двох стариків, котрі показують в зеркало, що они молодіє і красивіє. Страна, в котрою попали дівочки називається **Наикривейшее Королевство Кривых Зеркал, а короля зовут Ягупоп (попугай)**. Старики говорять дівочкам, що из них песок сыпется (очень старые).

Часть 3

У мастерской кривых зеркал. Знакомство с Гурдом

Оля и Яло убегают от придворных и оказываются в мастерской, где делают кривые зеркала. Из мастерской убегает мальчик, которого зовут **Гурд**, он не хочет больше обманывать людей и делать кривые зеркала. Внезапно появляется главнейший министр **Нушрок** и приказывает **заточить** (посадить) Гурда в башню смерти. Оля предлагает Яло идти к королю и требовать, чтобы тот освободил Гурда!

Часть 4 Во дворце короля.

Дівочки оказуються у ворот королевского замка. Охрана не пускает их. В это время во дворец везут продукты для короля. Дівочки прячутся в повозке и попадають на королевскую кухню. Здесь они знакомятся с тетужкой **Аксал**. Она рассказывает им, что от башни, где сидит Гурд есть только два ключа: один висит над тронном короля, а другой у министра **Абажа**. Тетужка Ласка переодевает дівочек в пажей и они попадають к королю. Дівочки не успевают взять ключ, в тронном зале появляются придворные и король **Ягупоп семьдесят седьмой**. Король предлагает придворным решить задачу, но никто не может решить ее. Министр **Абж** разговаривает с министром **Нушроком**, последний говорит, что король Ягупоп **77 «глуп как пробка» (очень глупый)**, но это важная государственная тайна. Абж отвечает, что он **«нем как рыба» (никому ничего не скажу)**. С задачей справляется только Оля. Олю назначают главным наинанучнейшим математиком королевства, а Яло его помощником. (37)

Часть 5

Заговор Анидаг и Абажа

Министр Абж приезжает к дочери министра Нушрока — Анидаг, чтобы договориться с ней свергнуть глупого Ягупопа. Они решают, что должны свергнуть короля, но не хотят, чтобы об этом узнал Нушрок, потому что он сам мечтает стать королем. Анидаг и Абж решают отравить Нушрока мгновенно действующим ядом. (39)

Часть 6

В покоях короля. Похищение ключа

Дівочки просят короля помиловать Гурда. Король соглашается отложить казнь Гурда. В это время Оля похищает ключ от Башни Смерти. К королю врывается Нушрок. Он возмущен, что король самостоятельно принял решение отложить казнь. Нушрок напоминает королю, что он незаконно пришел к власти, в результате дворцового переворота, и требует отменить решение. Король испугался слов министра и согласен выполнять волю «самых богатых людей королевства» и никогда больше не повторять «на все моя воля» (45).

Часть 7 Ключ потерян. В гости к Анидаг.

Девочки спешат в башню, чтобы освободить Гурда. Ягупоп и Нушрок обнаружили потерю ключа и отправились в погоню (гнать—гнаться, быстро бежать за кем-то) за девочками. Когда девочки приезжают к башне, оказывается, что Яло потеряла ключ, точно также как Оля в реальной жизни потеряла ключ от квартиры. Девочки решают ехать к министру Абажу, у которого есть второй ключ. Но по дороге они встречают Анидаг, которая, заподозрив неладное, приглашает девочек погостить у себя в замке.

Яло хочет есть и пить, и Оля принимает приглашение. (48)

Часть 8 В замке Анидаг. Побег Оли.

Девочки знакомятся со слугами Анидаг **Бар(ом)** и **Асырк**. Асырк говорит девочкам: Идемте, я вас **хорошенько угощу**». Это означает, что она их накажет. В замок приезжает Нушрок. Девочки принимают решение бежать из замка. Оля успевает выпрыгнуть из окна, а Яло оказывается в руках у Анидаг и ее отца. Яло сажают в подземелье. Анидаг предлагает отцу стать королем. Они едут к Абажу (54)

Часть 9 Яло в подземелье.

Яло в подземелье видит в волшебное зеркало, как Оля плывет по морю. Неожиданно Яло попадает в подземный ход. Оля выходит на сушу и ночует на берегу моря. Утром она видит карету Анидаг, которая едет к Абажу. Оля прячется в карете. Яло видит в зеркало, что Оля жива и едет к Абажу. Подземный ход приводит Яло в замок Абажа.

Оля встречается во дворе Абажа со слугой Анидаг, которого зовут **Бар**. Он говорит, что знает, что они девочки, но об этом он никому не скажет (1.02).

Часть 10

В замке Абажа. Драка заговорщиков. Ключ у Яло.

Абаз узнаёт, что ключ бесследно исчез. Он остался единственным хозяином символа королевской власти. Абаз приглашает Анидаг и Нушрока выпить вина, каждый подсыпает отраву в вино другого. Яло наблюдает за всем этим. Внезапно вспыхивает ссора и драка. Внезапно Яло видит мышь, пугается и случайно открывает тайную дверь за которой прячется. Ключ у Яло. Девочка убегает из замка, во дворе она встречается с Олей и Баром. Все вместе они едут освобождать Гурда (1.04)

Часть 11

Освобождение Гурда. Возвращение домой.

Оля и Яло приезжают к башне смерти, и оказывается, что у девочек два ключа, из-за невнимательности Яло. Гурд освобожден, король стал попугаем, а министры жабой, коршуном и гадюкой. Оля оказывается дома, приходит бабушка с новым ключом, но оказывается, что у Оли два ключа, как в сказке! Оля говорит бабушке, что посмотрела на себя со стороны.

Вопросы и задания:

1. **Ответьте на вопросы**
2. Как называется фильм, которые Оля смотрела в кино? Что значит это слово?
3. Кого и почему Оля испугалась по дороге домой?

4. Про кого бабушка сказала, растеряха, капризуля.
5. Куда пошла бабушка?
6. Как Оля попала в сказочную страну?
7. Как называется эта страна?
8. Почему она так называется?
9. Расскажите, как Оля и Яло попали во дворец короля?
10. Как девочки стали королевскими пажами?

2. Кто это?

Худенький подросток с усталыми глазами»

«Нос у него загнут книзу, словно клюв. Черные и хищные глаза словно пронизывали всех насквозь»

«Низенький уродец. Приплюснутая голова всегда опущена; толстые растянутые почти до самых ушей губы всегда шевелились, как будто он разговаривал сам с собой. Бесцветные, ничего не выражающие, птичьи глаза. Слабеньким ножкам трудно было носить тяжелое тело»

«Она была одета в длинное черное платье, а за плечами висел легкий шарф. Ее мелодичный голос походил на колокольчик, а черные сверкающие глаза смотрели из-под загнутых ресниц удивленно и вопросительно»

3. Что означают выражения:

На тебе лица нет
Не попутайничай
Ничего в рот не бери
Посмотреть на себя стороны
Песок сыпется
Глуп как пробка
Нем как рыба
Хорошенько угощу
Посмотреть на себя со стороны

4. Запишите имена наоборот:

1. Оля
2. Яло
3. Гурд
4. Ягупоп
5. Абаж
6. Анидаг
7. Нушрок
8. Аксал
9. Бар
10. Асырк

5. Вспомните имена прилагательные в превосходной степени, которые употребляются в фильме.

6. Составьте план текста и перескажите его.

МОЛОДІ ГОЛОСИ НАУКИ

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ЛИНГВОКОНЦЕПТА «ЦВЕТ» В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Ван Тінтін,

магістрант факультету слов'янської філології КНЛУ

Феномен цвета интересовал человечество давным-давно. Люди старались объяснить это явление, выяснить его действие на мозг и психику.

Богатство красок окружающего мира своеобразно отображается в языке. Известно, что не во всех языках существует одинаковое количество названий для обозначения цвета. Даже некоторые основные цвета спектра не всегда имеют отдельные названия. Так, например, в английском языке существует одна лексема (**blue**) на обозначение синего и голубого цветов. А красных, **оранжевый** и **желтый** в языках африканских народов большей частью имеют лишь одно название. Каждый язык имеет свой способ “членения” спектра. То есть цвет связан с историей народа, его культурой, бытом, традициями и т.п.

В Египте уже существовал символизм цвета, который проникал в культуру и искусство. Цвета спектра радуги имели языковое значение и были основной частью иероглифов. Храмы, талисманы, ритуальные вещи, волшебные вещи имели тесную связь с цветами-символами.

Античные философы старались по-своему понять природу цвета и его эстетическую роль.

В Греции цвета рассматривали как универсальную гармонию, связанную с Богом, его телом и одеждой.

В Брахманизме **желтый** цвет считается счастливым и именно им изображали человека. Любимые цвета Будды - это “желтый” или “золотой”.

Конфуций тоже признавал важность **желтого, черного и белого**.

У мусульман основной цвет - **зеленый**, а в индусов - **синий** цвет является цветом божества. В иудаизме важными цветами считаются **красный, синий, фиолетовый и белый**.

Таким образом, цвет играл и играет значительную роль в жизни общества, его культурах.

В общеупотребительном языке наиболее часто выделяется 11 основных цветов, отображенных лексемами, в частности, **красный (розовый), оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый**, так называемые “цвета радуги”, а также такие основные цвета, как **черный, белый и коричневый**.

Остальные цвета рассматриваются как оттенки этих основных цветов: **серый, кремовый** и т.п.

Символизму цветів А.А. Потебня присвятив декілька сторінок в своєму дослідженні “О некоторых символах в славянской народной поэзии”.

Ітак, для в'ясування певних питань, поставлених в даній роботі, необхідно звернутися до символічних значень кольорів.

Семантичне поле кольору представлено найбільш повно прикметними, як основними і найбільш багаточисельними способами вираження ознаки.

Дослідженням мови поетичних творів встановлено, що основу палітри кольорів складають живописні визначення **чорний - червоний - білий**. Дослідження фразеологізмів, в склад яких входять колороніми, також підтверджує думку про те, що лексики для позначення червоного і білого кольорів зустрічаються частіше.

Чорний, як і білий, не входить в колірний спектр, тому деякі психологи (в частині, М. Люшер) їх ігнорують. Однак Й.В. Гете надає їм особливе значення, отождествляючи їх зі світлом і темнотою. Вони є первинними кольорами всіх інших кольорів: “для виникнення кольору необхідні світло і темнота”.

Символічне значення чорного кольору, який отождествляється з темнотою, зустрічається в працях А.А. Потебни

Характерною особливістю чорного кольору є те, що для всіх народів він символізує “погане”. В західній традиції це смерть, траур, скорбота, меланхолія, приниження, руйнування. В східній - Ворота Ада.

В чорному кольорі є завершеність. Чорний - “верхівка” темноти - агресивна впевненість, протест проти своєї долі, абсолютний відмова. Як правило, чорний колір викликає страх (чорний чоловік, чорний диявол, чорна богиня Калі - у індусів, чорні прапори піратів, чорна кішка). Цей колір символізує темноту і таємницю. А в темноті - опір світлу.

Як бачимо, серед трактувань даного кольору переважають ті, які мають від'ємне значення. Так як ми розглядаємо фразеологізми англійської мови, увагу звернемо до традицій західної культури.

Прикметне **чорний** в його нейтральному номінативному значенні – найтемніший з існуючих кольорів, колір сажі.

Слово **чорний** общеславянського походження.

В пам'ятниках IX-XII століть прикметне **чорний**, як і **білий**, використовується в Християнській символіці, де **чорний** означає, в протилежності **білому**, належати темним силам. Використовується також білий - чорний в протилежностях: добро - зло, невинність - провинність, радість - горе.

Колір **black** є одним з найбільш використовуваних кольорів і часто використовується в порівнянні з **white**.

Black - це сильний темний колір, схожий на вугілля і сажу.

Слово **black**, як правило, символізує сум, темноту, біду, смерть, злобу і злочин. Він пов'язаний з меланхолією, таємничістю і благоприємністю.

В англійській мові широко використовуються такі відомі словосполучення, як: *black beauty, black is best, black is Boss, the black aspect, black looks, black front, black mail, black out, black power, black magic, black belt*.

ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА КОНЦЕПТА «ВРЕМЯ»*Лі Цзяцяця**магістрант факультету слов'янської філології КНЛУ*

В настоящее время изучение концептов в языке является одним из перспективных направлений в лингвистической науке. Концепт рассматривается как ментальная и как языковая единица, что позволяет обозначить ряд важных для общей лингвистики вопросов. Кроме того, изучение концептов представляет интерес в рамках рассмотрения проблем когнитивной лингвистики, психолингвистики, а также традиционного языкознания. Для каждого из этих направлений концепт служит средством раскрытия тех или иных языковых закономерностей. Язык, существуя в коллективном и индивидуальном сознании, является в то же время носителем той или иной культуры, которая проявляется в речевой деятельности, стереотипах поведения, в значениях языковых единиц и смыслах текстов. Таким образом, концепт как единица лингвокультурологическая и абстрактная членит ту или иную языковую реальность на фрагменты, удобные для исследования и позволяющие изучить различные области языкового сознания. Следует отметить, что хотя и в различной форме, однако большинство исследователей концептов сходятся во мнении, что по своей структуре концепты подразделяются по простоте/сложности и универсальности/ уникальности.

Анализ внутренней формы словотермина «время» в разных языках свидетельствует о том, что на начальном этапе формирования представлений об окружающем мире время интерпретируется как овестьественное понятие, характеризующее протяженностью и воспринимаемое носителями языка в тесной связи с пространством. Так, рус. слово «время» родственно древнеиндийскому *vṛtma*, ср.р. «колея, рывина, дорога, желоб». Праславянское слово **vertmk* образовано с помощью суффикса *-mk < -men*, связано с глаголами **vṛtmi*, **vortiti* 'поворачивать', 'становиться' и обозначало 'то, что возвращается' или 'то, что становится, длится'. Англ. *time* происходит от староанглийского *tīma*, что сходно со старогерманским *tīmon* и также означает «простирает», «протягивать».

В пассивном слое концепта «время», отражающем развитие представлений о времени в сознании человека, знаменательно разделение времени на циклическое и линейное. Циклическое время характерно для раннего этапа развития представлений о времени, данная модель отразилась в наименованиях, связанных с календарем, а также в связи с описанием жизненного цикла человека, что позволяет говорить как об антропоцентрической, так и о природоцентрической составляющей представлений о времени: ср. рус. *цикл, время года (зима, весна, лето, очень), сутки; возраст: ранний, средний, поздний, переходный*.

О циклической модели времени, сложившейся в ранний период развития человечества, может свидетельствовать и этимология рус. *сутки*: из су- и *тъка, связанного с тькать, т.е. стык дня и ночи, диал. *сутки* мн. «углы в избе», новгор.

Таким образом, цикл 24 часа понимается как «круг» (цикл, лат. *cyclus* – круг) времени, имеющий «стык», с которого начинается новый цикл.

Линейная модель времени, вышедшая на первый план представлений о времени как в связи с развитием христианства, так и в связи с вхождением человека во временную модель, характеризуется двунаправленностью временного потока. Сложившиеся в древний период развития человечества лексемы отображают следующую картину времени: будущее открывается им по мере перехода в настоящее-прошедшее. «Язык времени» основывается на метафоре движения из будущего в прошлое. Все, что следует, является, таким образом, будущим (рус. *следующий день, год, мгновение*, рус. *следующая остановка*, рус. *последствие* – англ. *consequence*).

ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ КОМЕДИИ А.С ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Лионг Нгок Тхюу Тьен

Киевский национальный лингвистический университет

В русской литературе первой четверти XIX века комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» представляет собой произведение, в котором имеет место синтез элементов классицизма, романтизма и реализма, причем преобладают последние. Среди тех, кто обращался в своих духовных исканиях к грибоедовской комедии, виднейшие русские писатели – Пушкин, Белинский, Герцен, Достоевский, Щедрин, Гончаров, Блок... и еще десятки и десятки имен.

Комедия «Горе от ума», написанная А. С. Грибоедовым в начале XIX века, актуальна и сейчас. В этом произведении автор со всей глубиной раскрывает пороки, поразившие российское общество начала прошлого века. Однако, читая это произведение, мы находим в нем и героев нынешних дней. Драматург с большим мастерством не только обличил поместную и бюрократическую знать, но и показал рост прогрессивных настроений в обществе. «Горе от ума» своеобразно и по жанру: социальный конфликт, являясь, безусловно, основным, служит обрамлением любовно-бытовой линии. В произведении сочетаются элементы комедии, драмы и даже трагедии. Комизм в изображении фамусовского общества сочетается с драматизмом личного конфликта главного героя и трагизме противостояния Александра Чацкого, в его лице и лучших людей эпохи, с консервативными кругами. Новаторство пьесы заключается в том, что все эти элементы составляют органическое единство. Таким образом, Грибоедову удалось создать новаторское и оригинальное произведение, которое всегда современно, потому что оно о нашей жизни, о законах развития общества, о борьбе нового со старым.

Само заглавие комедии указывает, что автор включил в содержание комедии «Горе от ума» ещё одну проблему. Грибоедов показывает горе умного человека, который принуждён жить в крепостническом обществе, где гибнут ум, любовь, стремление человека к творчеству, все лучшие человеческие качества. Причиной трагедии, Чацкого являются его передовые взгляды, ум и благородные

стремления. Всё это не только не ценится в фамусовском обществе, но отвергается, больше то-го “ преследуется им. Человек может быть принят в этом дворянском обществе лишь отказавшись от своих взглядов в угоду господствующим, подчинившись традициям этого общества. Автор свободно допускает существенные отступления от классических норм комедии. В «Горе от ума» жизнь раскрывается в движении, в борьбе нового со старым, в развитии. Грибоедов стремится раскрыть внутреннее развитие своих персонажей. Утверждая принцип развития как основу реализма, Грибоедов показывает те жизненные факторы, которые определяют изменения, происходящие в характере человека, обуславливают процесс формирования его личности.

Художественное новаторство Грибоедова в комедии заключено в том, что он преодолевает однолинейность в изображении характеров, свойственную его предшественникам. В «Горе от ума» люди состоят не из одних пороков и не из одних добродетелей, их характеры раскрываются многосторонне. Фамусов не только реакционер, ненавистник просвещения, но и любящий отец и важный барин, покровитель своих родственников. Новаторство комедии выражено в простоте и ясности композиции. Гениальным новатором оказался Грибоедов и в развитии языка русской литературы. Он широко и обильно использовал в своей комедии живую разговорную речь. Индивидуализации персонажей, их яркой портретности способствовала их речь. Речь Скалозуба с ее военными терминами и фразами похожа на военные приказы: *В тринадцатом году мы отличались с братом/В тридцатом егерском, а после в сорок пятом* [1, с.113].

Комедия построена по очень ясному и простому плану. На это указывает сам автор в письме Катенину, раскрывающем композиционный план комедии и драматургические принципы Грибоедова. «Ты находишь главную погрешность в плане,» писал драматург, “ мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка, сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтоб ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих. Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не проверил и все повторяют, голос общего недоброхотства и до него доходит, притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совершенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза и был таков. Ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича. Что ж может быть полнее этого?...» [2, с.202].

«Горе от ума», конечно, остается одним из шедевров карающей социальной сатиры. Но подлинная сатира не бывает односторонней, потому что писатель-сатирик, если он стоит на передовых идейно-художественных позициях, всегда обличает зло и пороки во имя добра и добродетели, во имя утверждения некоего положительного идеала, “ общественного, политического, морального.

Литература

1. Грибоедов А. С. Горе от ума. / А.С. Грибоедов – М : ДРОФА, 2005. – 223 с.

2. Критические статьи о комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». – М.: Наука, 1989. – 311 с.
3. Кичикова Б.Я. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова. / Б.Я. Кичикова. – М.: Русская литература, 1996. – №1. – С. 138-149.
4. Мещеряков В.П. Дела давно минувших дней. / В.П. Мещеряков. – М.: Дрофа, 2003 г. – 169 с.

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ СО ЗНАЧЕНИЕМ КАЧЕСТВЕННОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИЦА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕВОДА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Кендюшенко А.Г.

Веньвень Ван

Київський національний лінгвістичний університет

Русский язык обладает богатой и разнообразной фразеологией, т.е. системой устойчивых, цельных по значению оборотов речи, позволяющих облечь высказываемую мысль в образную форму. Анализ толкований 200 фразеологических единиц в «Фразеологическом словаре русского языка» [2] показал, что фразеологизмы, выражающие значения качественной характеристики лица, как правило, описываются в словаре следующим образом: «обладать (иметь, располагать) какими-либо свойствами». В толковании приводится прилагательное или причастие, обозначающее какое-либо свойство человека: *душа нараспашку* – «чистосердечный, откровенный»; *себе на уме* – «скрытен, хитер». Цель данного исследования – дать семантическую систематику фразеологизмов со значением качественной характеристики лица и описать способы их перевода на английский язык.

Все фразеологизмы со значением качественной характеристики лица можно разделить на две подгруппы. Первая подгруппа объединяет фразеологизмы, не имеющие в своем составе существительных с семантикой лица, например: *змея подкодная* – «коварный, опасный человек». Вторая подгруппа объединяет фразеологизмы, содержащие существительные с семантикой лица, например: *кисейная барышня* – «киснеженный, не приспособленный к жизни человек». Фразеологизмов первой подгруппы в русском языке больше, чем второй.

В зависимости от того, какие качества человека характеризуются, все фразеологизмы со значением качественной характеристики лица можно разделить на четыре семантических разряда.

- 1) Во фразеологизмах первой подгруппы, выражающих в русском языке отдельные черты характера человека, характеризуются отрицательные, например, *зусь лапчатый* – «хитрый, ловкий человек» – и положительные черты личности, например, *не трусливого (робкого) десятка* – «смелый, небоязливый»;
- 2) Вторая подгруппа объединяет фразеологизмы, отражающие внешние

физические качества человека, например: *от горшка два вершка* – «низкого роста»; *кожа да кости* – «худой»; 3) Фразеологизмы, входящие в третью подгруппу, передают интеллектуальные способности человека. Здесь можно выделить фразеологизмы с положительной окраской, например: *светлая голова* – «очень умный, ясно, логично мыслящий человек» и фразеологизмы с отрицательной окраской, например: *без царя в голове* – «очень глуп, недалек».

4) В четвертую подгруппу входят фразеологизмы, отражающие социальное положение человека, например: *птица высокого полета* – «человек, занимающий высокое служебное или общественное положение. Значение «низкое социальное положение» передают фразеологизмы: *мелко плавает, мелкая сошка*.

С целью рассмотрения способов соответствий фразеологических единиц со значением качественной характеристики лица в русском и английском языках были проанализированы иллюстративные примеры функционирования эквивалентных фразеологических единиц в текстах средств массовой информации из «Русско-английского фразеологического словаря переводчика» [1], в результате чего мы пришли к выводу, что возможности достижения полноценного перевода фразеологизмов зависят в основном от таких соотношений между единицами русского языка и английского языка:

1. Первый способ – фразеологическая единица русского языка имеет в английском языке точное, не зависящее от контекста полноценное соответствие. Такие фразеологические выражения называются полными (или абсолютными) эквивалентами, например, рус. *синий чулок* – англ. *blue stocking*; рус. *родиться под счастливой звездой* – англ. *to be born under a lucky star*.

2. Второй способ – русский фразеологизм можно передать на английский язык тем или иным соответствием (аналогом), обычно с некоторыми отступлениями от полноценного перевода. Аналогичным является перевод фразеологического выражения с первого языка фразеологизмом второго языка, адекватным по содержанию, но различным по структурно-компонентному составу, например, рус. *как две капли воды* – англ. *as like as two peas* (дословно: похожи как две горошины); рус. *быть (выглядеть) как (свежий) огурчик* – англ. *be (as) fresh as a daisy*; рус. *божий одуванчик* – англ. *little old lady in tennis shoes*; рус. *мемп с кенкой* – англ. *be a knee-high to a grasshopper*.

3. Третий способ. В случае, если в английском языке отсутствует фразеологическая единица, соответствующая фразеологизму русского языка, используется описательный перевод фразеологического выражения – описательно или одним эквивалентным словом, или группой эквивалентных слов. Например: рус. *пороха (пороху) не нюхать* – англ. *He hasn't learned the ropes yet. He is green*; рус. *молоко на губах не обсохло у кого-л.* – англ. *He is (still) wet behind the ear*.

Таким образом, перевод фразеологизма предполагает использование устойчивых единиц различной степени близости между фразеологической единицей русского языка и соответствующей единицей английского языка – от

полного и абсолютного эквивалента до приблизительного фразеологического соответствия.

Література

1. Кузьмин С.С. Русско-английский фразеологический словарь переводчика / С.С. Кузьмин. – М.: Флинта, 2006. – 776 с.
2. Молотков А.И. Фразеологический словарь русского языка / А.И. Молотков. – М.: АСТ; Издание 7-е, испр. . 2006. – 512 с.

КОНЦЕПТ «ЧУЖОЙ» В РУССКИХ И ВЬЕТНАМСКИХ ПАРЕМИЯХ

Буй Тхи

Ван Тхи

Київський національний лінгвістичний університет

Настоящая работа посвящена анализу концепта «чужой» в современном русском, и вьетнамском языках. Нами проведен сравнительный анализ концепта «чужой» на основе русских и вьетнамских словарей (толковых и двуязычных), сформированы перечни значений слов, раскрывающих содержательное наполнение концепта «чужой» в каждом из этих языков. В завершении анализа рассмотрено отражение концепта «чужой» в пословицах, выявлены общие и особенные значения слов, репрезентирующих этот концепт в русском и вьетнамском языках.

В русском языке большинство пословиц с концептом «чужой» можно разделить на такие группы:

1. Пословицы, выражающие межличностные отношения:
 - Добрый сосед – только волка чужой собакой травит, а свою оберегает;
 - Жили славой, а умерли – чужой;
 - Не до чужой печали: и своей еще с плеч не скачали;
 - Не радостен чужой обед, как своего дома нет.
2. Пословицы, выражающие любовь к Родине:
 - На чужой стороне Родина милей вдвойне
 - На чужой стороне и весна не красна
 - На чужой стороне и орел – ворона
 - На чужой стороне поклонисься и бороне
 - На чужой стороншке рад своей вороншке
3. Пословицы, отражающие черты характера:
 - В чужой душе – не вода в ковше: не разглядишь сразу
 - В чужой лодке всегда больше рыбки
 - В чужой монастырь со своим уставом не ходи
 - В чужой прудок не кидай неводок

Во вьетнамском языке были найдены следующие пословицы с концептом «чужой», которые отражают:

1. Различные виды деятельности:
 - Чужую работу делай как свою.
(làm việc của người khác như làm việc của mình)
 - Нужно самому идти вперед, нечего бояться, что чужие смотрят с презрением.
(phải tự đi về phía trước không có gì phải sợ)
 - Чем по милости есть чужое масло, лучше пить свою воду.
(không biết là cái gì)
 - Богатей за счёт своего поля, но не богатей за счёт чужой межи.
(cũng không biết luôn)
2. Черты характера:
 - В чужих делах - зряч, в своих - слеп завистливость.
(tao cũng không biết nữa, chủ đề khó vãi ra ai mà làm được)
 - Богат, так родня, беден – чужой.
(thấy sang bắt quàng làm họ)

Вьетнамские пословицы в большинстве своем отражают различные виды деятельности, что можно объяснить национальной культурной спецификой.

Таким образом, вербализация концепта «чужой» с учетом пословиц вьетнамского языка пополняется словами "của người khác".

ТЕМАТИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ АНГЛИЙСКИХ ЗАЙМСТВОВАНИЙ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Ши Ян

Київський національний лінгвістичний університет

Займствование слов – один из ярких примеров взаимодействия языков и культур, создания общих ценностей. По определению Д.Э. Розенталя, заимствованными являются «слова, вливающиеся в русский язык из других языков, в результате экономических, политических и культурных связей русского народа с другими государствами. Внедрение иноязычных слов определяется и необходимостью народа давать названия новым предметам и понятиям. Такие слова могут быть результатом новаторства той или иной нации в какой-либо области науки и техники. Они также могут возникнуть как следствие снобизма, моды» [1, с.69]. В настоящее время интерес лингвистов сосредоточен на русско-английском языковом контакте. Появление большого количества иноязычных слов английского происхождения, их быстрое закрепление в русском языке объясняется стремительными переменами в общественной и научной жизни.

Как показали наблюдения, из английского языка заимствуются чаще всего имена существительные. Проанализировав 300 заимствованных их английского языка существительных, зафиксированных в «Словаре иностранных слов» [2],

мы попытались выделить тематические группы англоязычных имен существительных в русском языке. К ним относятся:

1. Названия лица или понятия «человек»: *бармен* [англ. *barman*], *бизнесмен* [англ. *businessman*], *босс* [англ. *boss*], *диспетчер* [англ. *dispatcher*], *лидер* [англ. *leader*], *продюсер* [англ. *producer*], *спортсмен* [англ. *sportsman*].

2. Группа существительных, относящихся к теме «музыка»: *блюз* [англ. *blues*], *джаз* [англ. *jazz*], *буги-вуги* [англ. *boogie-woogie*].

3. Группа существительных, относящихся к теме спорта, досуга и хобби: *баскетбол* [англ. *basket-ball*], *бокс* [англ. *box*], *волейбол* [англ. *volley-ball*], *голкипер* [англ. *goal-keeper*], *теннис* [англ. *lawn-tennis*].

4. Названия продуктов, блюд и напитков: *бекон* [англ. *bacon*], *пудинг* [англ. *pudding*], *чипсы* [< англ. *snips*], *джин* [англ. *gin*].

5. Названия животных: *аллигатор* [англ. *alligator*], *бульдог* [англ. *bulldog*], *горилла* [англ. *Gorilla*].

6. Слова в сфере экономики, бухгалтерии и валют: *импорт* [англ. *import*], *маркетинг* [англ. *marketing*], *цент* [англ. *cent*].

7. Названия предметов одежды: *бутсы* [англ. *boots*], *джерсер* [англ. *jumper*], *шорты* [англ. *shorts*].

8. Существительные, обозначающие места отдыха и развлечений, мероприятия, увеселения: *клуб* [англ. *club*], *парк* [англ. *park*], *шоу* [англ. *show*].

9. Существительные, называющие понятия из сферы искусства (театр, балет, кино и литература): *бестселлер* [англ. *bestseller*], *мюзикл* [англ. *musical*], *фольклор* [англ. *folk-lore*].

10. Слова, обозначающие наименования материалов (тканей и т.п.): *вельвет* [< англ. *velvet бархат*], *джерси* [англ. *jersey*] – шерстяная или шелковая трикотажная материя; одежда из такой материи.

11. Слова, обозначающие технические понятия (названия приборов, устройств и т.п.): *бойлер* [англ. *boiler*], *лазер* [англ. *laser сокр. light amplification by stimulated emission of radiation* усиление света при помощи вынужденного излучения].

12. Наименования танцев: *фокстрот* [англ. *foxtrot* < *fox* лиса + *trot* рысь, быстрый шаг], *рок-н-ролл* [англ. *rock-and-roll* букв. раскачиваться и вертеться].

13. Наименования видов транспорта: *троллейбус* [англ. *trolleybus*], *лайнер* [англ. *liner* < *line* линия], *пикап* [англ. *pick-up* < *pick up* подбирать] – небольшой автомобиль для перевозки грузов и пассажиров с кузовом.

14. Слова в сфере политики и армии: *митинг* [англ. *meeting*], *истеблишмент* [англ. *establishment* установление, основание; учреждение] – правящие и привилегированные группы буржуазного общества, а также вся система власти и управления, с помощью которой они осуществляют свое господство.

15. Существительные, обозначающие предметы обихода, быта: *фломастер* [англ. *flowmaster*], *фен* [англ. *fan*] – электрический вентилятор для сушки волос; *канистра* [< англ. *canister* жестянка] – небольшой бак с герметической крышкой для различных жидкостей (бензина, смазочных масел и т. п.);

16. Слова, обозначающие явления природы: *айсберг* [англ. iceberg, швед. isberg], *джунгли* [англ. jungle < хинди], *шельф* [англ. shelf] – затопленная морем выровненная окраина материка, переходящая ниже в материковый склон.

17. Слова, обозначающие единицы измерения: *акр* [англ. acre] – единица площади в англо-американской системе мер; *фут* [англ. foot нога (ступня)] – единица длины в различных странах; в английской системе мер и в России до введения метрической системы мер.

Англоязычное влияние на русский язык сегодня более многообразно и интенсивно, чем в XX веке. Оно требует углубленного и детального изучения, учитывающего как сравнительно легко обнаруживаемые лексические заимствования, так и разные формы скрытого влияния английского языка на русский – не только в лексике, но и, например, в словообразовании и синтаксисе.

Литература

1. Розенталь Д.Э. Справочник по русскому языку. Практическая стилистика / Д.Э. Розенталь. Издательство: Оникс 21 век; – 2001. – 384 с.
2. Словарь иностранных слов - 16-е изд., испр. - М.: “Русский язык”. 1989. – 624 с.

Наукове видання

Вітчизняна філологія:
теоретичні та методичні аспекти вивчення

(Збірник наукових праць)

Випуск 8

Комп'ютерне складання – Андрій Берестовий

Підписано до друку 07.10.2019. Формат 60x90/16. Друк офсетний.
Гарнітура Таймс. Ум. друк. арк. 6,32. Наклад 300 прим.
