

**Міністерство освіти і науки України
Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г.Короленка
Факультет філології та журналістики**

**Матеріали ІХ Міжнародної студентської
науково-практичної конференції
“Пріоритети сучасної філології:
теорія і практика”**

Збірник наукових праць

**Proceedings of the 9th International Students' Scientific-
Practical Conference
“The Priorities of Contemporary Philology:
Theory and Practice” (Poltava, 2016)**



Полтава
Видавець Шевченко Р.В.
2016

ББК 80

УДК 80(063)-057.875

Copyright © 2016 Автори статей

Друкується за рішенням ученої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка: протокол № 7 від 29 січня 2016 року.

Рецензенти:

Торкут Н.М., д. філол. н., проф., завідувач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя)

Краснящих А.П., к. філол. н., доц. кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології ХНУ імені В.Н. Каразіна;

Щербина С.Д., к. філол. н., доц. кафедри ділової іноземної мови Полтавського університету економіки і торгівлі.

Матеріали IX Міжнародної студентської науково-практичної конференції “Пріоритети сучасної філології: теорія і практика”: збірник наукових праць. – Полтава : ПП Шевченко Р.В., 2016. – 172 с.

Proceedings of the 9th International Students’ Scientific-Practical Conference “The Priorities of Contemporary Philology: Theory and Practice”. – Poltava (Ukraine): Shevchenko, 2016. – 172 p.

ISBN 978-617-7016-05-1

У збірнику вміщено матеріали IX Міжнародної студентської науково-практичної конференції “Пріоритети сучасної філології: теорія і практика”, 25-26 лютого 2016 року, присвячені питанням традиційного англійського мовознавства в сучасному висвітленні, дискурсивної та когнітивної лінгвістики, перекладу, лінгводидактики й літературознавства.

Для студентів, аспірантів, науковців, усіх, хто цікавиться проблемами англійського мовознавства, літературознавства, перекладу, методики викладання філологічних дисциплін.

ББК 80

УДК 80(063)-057.875

ISBN 978-617-7016-05-1

© 2016 Автори статей

Редколегія:

Криницька Н.І., к. філол. н., доц. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка (відповідальний редактор);

Зуєнко М.О., к. філол. н., доц., зав. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Веіс Рут Елізабет, представник програми Держдепартаменту США "English Language Fellow";

Гумускубук У., Ph.D., ст. викл. кафедри американістики Егейського університету, м. Ізмір, Туреччина;

Мендес К.Г., Ph.D., проф. кафедри англійської філології Університету Комплутенсе, м. Мадрид, Іспанія;

Стулов Ю.В., к. філол. н., доц., зав. кафедри зарубіжної літератури Мінського державного лінгвістичного університету, м. Мінськ, Білорусь;

Артюх В.М., к. філол. н., доц. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Копач О.О., к. філол. н., доц. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Кравець О.М., к. філол. н., доц. кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології ХНУ імені В.Н. Каразіна;

Кравченко В.Л., к. філол. н., доц. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Кудрявцева І.К., к. філол. н., доц. кафедри зарубіжної літератури Мінського державного лінгвістичного університету, м. Мінськ, Білорусь;

Луньова Т.В., к. філол. н., доц. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Тимінська І.М., к. філол. н., доц. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Черненко В.О., к. пед. н., доц. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Вєнєвцева Є.В., к. пед. н., ст. викл. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Рахно М.Ю., к. філол. н., ст. викл. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка;

Тен Я.Ч., к. філол. н., ст. викл. кафедри англійської філології факультету перекладу та філології Казахського університету міжнародних відносин та світових мов імені Абилай хана, м. Алмати, Казахстан;

Білоус І.М., к. філол. н., викл. кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка.

Коректор:

Таран Л.А., завідувач комп'ютерної лабораторії кафедри англійської та німецької філології ПНПУ імені В.Г. Короленка.

Відповідальність за зміст статей та коректність посилань несуть автори та їхні наукові керівники.

Редколегією здійснено стилістичне редагування окремих статей.

Editorial Board:

N.I. Krynytska, Candidate of Philology, Associate Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University (head editor);

M.O. Zuyenko, Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University

R. E. Weiss, Participant of the English Language Fellow Program, the USA

Ö. Gümüşçubuk, PhD, Assistant Professor of American Culture and Literature Department of Ege University, Izmir, Turkey;

C. Méndez G., PhD, Associate Professor of American Literature at the English and American Literature Department, Complutense University, Madrid, Spain;

Yu.V. Stulov, Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Foreign Literature Department of Minsk State Linguistic University, Belarus;

V.M. Artyukh, Candidate of Philology, Associate Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University;

O.O. Kopach, Candidate of Philology, Associate Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University;

O.M. Kravets, Candidate of Philology, Associate Professor of the History of Foreign Literature and Classical Philology Department of Kharkiv V.Karazin National University;

V.L. Kravchenko, Candidate of Philology, Associate Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University;

I.K. Kudryavtseva, Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Literature Department of Minsk State Linguistic University, Belarus;

T.V. Lunyova, Candidate of Philology, Associate Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University;

I.M. Tyminska, Candidate of Philology, Associate Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University;

V.O. Chernenko, Candidate of Pedagogy, Associate Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University;

E.V. Venevtseva, Candidate of Pedagogy, Assistant Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University;

M.Yu. Rakhno, Candidate of Philology, Assistant Professor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University;

Ya.Ch. Ten, Candidate of Philology, Assistant Professor of the English Philology Department of Kazakh Ablai Khan University of International Relations and World Languages, Almaty, Kazakhstan;

I.M. Bilous, Candidate of Philology, Instructor of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University.

Proof-reader:

L.A.Taran, Head of computer laboratory of the English and German Philology Department of Poltava V.Korolenko National Pedagogical University.

The responsibility for the content of the articles and correctness of the references therein rests with the authors and their supervisors.

The editorial board edited some articles only stylistically.

ЗМІСТ

Бас А.М.

Зображення спотвореної любові в романі-антиутопії Олдоса Гакслі “Чудовий новий світ”..... 11

Болехан А.А.

Зіставний аналіз лексико-семантичних засобів опису зовнішності головних героїнь роману Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі”..... 15

Василець О.Я.

Элементы “судебной драмы” и “крутого” детектива в романе Э.С. Гарднера “Дело о мифических обезьянках”..... 21

Веремєєва М.В.

Опис та функції костюма в англійській літературі..... 25

Гаврилюк К.І.

Паремії крізь призму когнітивно-дискурсивної парадигми в лінгвістиці..... 30

González Vázquez, Jorge

Walt Whitman: A Narrow Fellow in the Grass..... 32

Гончаренко Ю.О.

Особливості перекладу назв американських фільмів українською мовою..... 35

Груненко Д.Ю.

Особливості використання евфемізмів у сучасному політичному дискурсі..... 38

Данилевич Д.И.

Особенности игровой модели культуры в романе Джулиана Барнса “Англия, Англия”..... 42

Данільченко Т.Ю.

Використання методу проєктів на уроках англійської мови у старших класах під час вивчення теми “Мистецтво”..... 47

Деркач І.І.

Проблематика та поетика візуальних віршів Дж. Герберта та Р. Єлінга..... 50

Зуб І.В.

Лексико-семантичні та структурно-синтаксичні особливості мовних засобів вираження гендерної політичної коректності..... 53

Іщенко І.В.

Особистість автора як носія афористичного жанру..... 58

del Campo Ramírez, Elsa

Female Agency in Narratives of the Conquest and *Xicoténcatl*..... 62

Кісіль А.С.

Лексико-семантичні властивості тематичної групи “Дозвілля” англійського студентського сленгу..... 66

Компанієць В.В.	
Лінгвостилістичні засоби вираження іронії в новелістиці Уільяма Сомерсета Моєма.	70
Корінєва О.В.	
Структурні особливості формульних композиційних засобів англійських народних казок про тварин.	73
Корнет А.В.	
Слова іншомовного походження в романі Володимира Лиса “Століття Якова”..	76
Крупка А.А.	
Структурні, семантичні та стилістичні особливості фразеологізмів, що містять назви кольорів в англійській мові.	79
Кузьменко А.О.	
Теоретичні засади дослідження метафори в англійському прислів’ї	82
Кулеш Л.В.	
Прагматичні характеристики мовленнєвого акту наказу в романі Ш. Бронте “Джейн Ейр”.	85
Kurban Guzelay	
The Elements of Romanticism and Realism in the Novel <i>Wuthering Heights</i> by E.Bronte.	87
Маркович А.О.	
Комп’ютерний сленг як засіб спілкування в Інтернеті.	90
Марцінковська Ю.В.	
Міфологема Прометея в романі П.Акройда “Журнал Віктора Франкенштейна”..	93
Меркунова Т.С.	
Функції та функціонування термінів в англійській субмові економіки.	98
Михальчук Д.С.	
Особливості антонімічного перекладу (на матеріалі перекладів казки Л.Керрола “Аліса в Країні Чудес”).	100
Mohammed, Ahmed Hashim.	
The Quest for a Feminist Identity in “The Office” by the Canadian Alice Munro	102
Назаренко Д.С.	
Роль гри у формуванні комунікативних навичок учнів на уроках англійської мови	106
Ніколенко К.С.	
Концепт ТУГА в поемі “Паломництво Чайльд Гарольда” Дж.Г. Байрона.	109
Олексюк Н.В.	
Стереотипи в галузі засобів масової інформації.	116

Осокіна Ю.О.	
Лінгвокультурні аспекти перекладу назв кінофільмів.....	118
Павленко Л.С.	
Кольорова символіка в романі Ф. С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі”.....	120
de la Parra Fernández, Laura	
Running Away With Strange Men: Leaving Home in <i>The House of Mango Street</i> and “Where Are You Going, Where Have You Been”	123
Покотило Ю.В.	
Референтні ситуації страху в сучасних тлумачних онлайн-словниках англійської мови	126
Поляченко Д.А.	
Прагмасемантичні типи мовленнєвого акту експресиву негативної емоційності в англomовному дискурсі ХХІ ст.	131
Проскуріна Н.Ю.	
Категорія міфологічного часу в романі Д. Лессінг “Маара і Данн”	134
Rakhmanova Asem.	
“Opposition of beauty and morals” in <i>The Picture of Dorian Gray</i> by Oscar Wilde... ..	138
Сікач Л.В.	
Вербальні відмінності між авторським наративом і художнім діалогом на матеріалі роману Джейн Остін “Гордість і упередження” та однойменної екранізації роману.....	141
Туманова А.В.	
Аудиовізуальний переклад: субтитрування як проблема перекладу.....	144
Халявка Л.В.	
Концепт УКРАЇНА в англomовному публіцистичному дискурсі.....	149
Харченко М.В.	
Роль і місце слів іншомовного походження в лексичній системі української мови.....	152
Цегельна В.М.	
Прагмалінгвістичні особливості мовленнєвого акту докору у творах У.С.Моема.....	155
Черній О.В.	
Явище метонімії та класифікація метонімічних перенесень у французькій мові..	158
Шафрановський В.Ю.	
Символіка квітів у творах Оскара Уайльда.....	162
Шах М.В.	
“Мова без слів” в оповіданні Вільяма Сомерсета Моєма “Дош”.....	165

CONTENTS

Bas Anna	
Distorted Love in Aldous Huxley's <i>Novel Brave New World</i>	11
Bolekhan Alina.	
Comparative Analysis of the Lexical and Semantic Means of the Description of the Appearance of the Main Female Characters in the Novel <i>The Great Gatsby</i> by F.S. Fitzgerald.	15
Vasilets Olga	
The elements of a "courtroom drama" and a "hard-boiled" detective in the novel "The Case of the Mythical Monkeys" by Erle Stanley Gardner.	21
Veremeeva Margarita	
Description and Functions of Costume in English Literature.	25
Havryliuk Kateryna	
Proverbs from the Point of View of Cognitive-Discursive Paradigm in Linguistics. . .	30
González Vázquez, Jorge	
Walt Whitman: A Narrow Fellow in the Grass.	32
Goncharenko Yuliya	
Aspects of Movie Title Translation from the English into Ukrainian Language.	35
Hrunenko Daria	
The Peculiarities of Using Euphemisms in Current Political Discourse.	38
Danilevich Darya	
Characteristics of the Play Element of Culture in Julian Barnes' Novel <i>England, England</i>	42
Danilchenko Tetyana	
The Use of Project Method during Studying the Topic "Art" at the English Lessons in High School.	47
Derkach Iryna	
The Problems and Poetics of J. Herbert's and R. Yehling's Visual Poetry.	50
Zub Iryna	
Lexico-Semantic and Structural-Semantic Peculiarities of Linguistic Expression of Gender Political Correctness.	53
Ischenko Iryna	
The Personality of the Author as a Carrier of Aphoristic Genre.	58
del Campo Ramírez, Elsa	
Female Agency in Narratives of the Conquest and <i>Xicoténcatl</i>	62
Kisil Alina	
Lexico-Semantic Features of the Thematic Group "Leisure" of the English Student's Slang	66

Kompaniets Vira	
Linguistic Means of Expressing Irony in Short Stories by W.S. Maugham.	70
Korinieva Olena	
Structural Peculiarities of the Traditional Compositional Formulae in the English Folk Tales about Animals.	73
Kornet Anzhela	
The Words of the Foreign Origin in the Novel <i>Yakov's Century</i> by Volodymyr Lys ..	76
Krupka Angelica	
Structural, Semantic and Stylistic Peculiarities of English Phraseological Units Containing Colours.	79
Kuzmenko Anastasia	
Theories of Studying Metaphor in the English Proverbs.	82
Kulesh Liliya	
Pragmatic Characteristics of the Speech Act of Order in Ch. Bronte's Novel <i>Jane Eyre</i>	85
Kurban Guzelay	
The Elements of Romanticism and Realism in the Novel <i>Wuthering Heights</i> by E. Bronte.	87
Markovych Alina	
Computer Slang as a Means of Communication in the Internet.	90
Martsinkovska Yulia	
The Mythologem of Prometheus in the Novel <i>The Casebook of Victor Frankenstein</i> by P. Ackroyd.	93
Merkunova Tetiana	
Functions and Functioning of Terms in the English Sublanguage of Economics.	98
Mykhalchuk Daryna	
Peculiarities of Antonymous Translation (Based on the Translation of Lewis Carroll's Tale <i>Alice's Adventures in Wonderland</i>)	100
Mohammed, Ahmed Hashim	
The Quest for a Feminist Identity in "The Office" by the Canadian Alice Munro.	102
Nazarenko Daryna	
The Role of Games in the Formation of Students' Communication Skills at English Lessons.	106
Nikolenko Kateryna	
The SPLEEN Concept in <i>Childe Harold's Pilgrimage</i> by G.G. Byron.	109
Oleksiuk Natalya	
Stereotypes in the Media.	116

Osokina Yuliia	
Linguistic and Cultural Aspects of Film Title Translation.	118
Pavlenko Lyudmyla	
Colour Symbolism in the Novel <i>The Great Gatsby</i> by F.S. Fitzgerald.	120
de la Parra Fernández, Laura	
Running Away With Strange Men: Leaving Home in <i>The House of Mango Street</i> and “Where Are You Going, Where Have You Been”	123
Pokotylo Yuliya	
Representation of the Situations that Cause Fear in Modern English Online Dictionaries.	126
Poliachenko Daryna	
Pragmasemantic Types of Speech Act of Expressive of Negative Emotionality in the English Discourse of the 21 st Century.	131
Proskurina Nataliia	
The Category of Mythological Time in D. Lessing’s Novel <i>Mara and Dann</i>	134
Rakhmanova Asem	
“Opposition of Beauty and Morals” in <i>The Picture of Dorian Gray</i> by Oscar Wilde...	138
Sikach Lyudmyla	
Verbal Differences between the Author’s Narrative and Artistic Dialogue on the Material of the Novel <i>Pride and Prejudice</i> by Jane Austen and the Script of the Film of the Same Name.	141
Tumanova Anastasia	
Audiovisual Translations: Subtitling as an Issue of Translation.	144
Khaliavka Lidia	
The Concept UKRAINE in the English Journalistic Discourse.	149
Kharchenko Maxym	
Role of Words of Foreign Origin in the Lexical System of the Ukrainian language....	152
Tsehelna Vita	
Pragmalinguistic Peculiarities of the Speech Act of Reproach in the Prose of W. S. Maugham.	55
Chernii Olesia	
Metonymy and Classification of Metonymic Transference in the French Language. .	158
Shafranovskiy Vitaliy	
The Symbolism of Flowers in the Works of Oscar Wilde.	162
Shah Maryna	
“Wordless Language” in the Short Story “Rain” by W. Somerset Maugham.	165

Зображення спотвореної любові в романі-антиутопії Олдоса Гакслі “Чудовий новий світ”

Метою статті є висвітлення художнього втілення філософсько-психологічного концепту ЛЮБОВ у жанрі антиутопії на прикладі роману Олдоса Гакслі “Чудовий новий світ”. Відповідно до цього завданнями статті є визначити зміст концепту ЛЮБОВ, взявши за методологічну основу працю Еріха Фромма “Мистецтво любити”, та простежити тенденцію його художньої реалізації в романі О. Гакслі.

За сучасним визначенням, антиутопія – літературний жанр, метою якого є “зображення небезпечних наслідків, пов’язаних із безвідповідальним, іноді злочинним експериментуванням над людством задля його “поліпшення” [5, с. 75]. Сконструйований в антиутопії світ – це “світ величезних всеохоплюючих організацій, у розпорядженні яких є необмежені технічні можливості, що дозволяють вирішити споконвічну проблему утопій: як досягти того, щоб люди покійно приймали те, що без їхнього відома було визнане для них найбільш підходящим” [7, с. 107]. Важливою віхою в контексті літератури першої половини ХХ ст. стало перше англomовне видання у 1924 році роману-антиутопії Є. Замятіна “Ми”: “Актуальність піднятих питань імпонували тим письменникам, які шукали нову романну форму та нові засоби вираження своїх ідей” [2, с. 43]. За романом Є. Замятіна слідували романи “Чудовий новий світ” О. Гакслі (1932) та “1984” Дж. Орвелла (1949). В українському літературознавстві дослідженням англійської антиутопії займалися Ю. Жаданов і В. Кучер [3; 4].

Антиутопія конструює світ, побудований на соціальному досліді, який є катастрофічним за своїми наслідками. Особливий інтерес становить дослідження реалізації окремих концептів (серед основних – концепти ЛЮДИНА, СВОБОДА, КУЛЬТУРА, ЛЮБОВ) в антиутопії, оскільки саме в цьому жанрі за допомогою перевернутого зображення утопічних ідеалів розкривається суть світоглядних та життєвих орієнтирів людини. Розуміння культури ХХ ст. та її вивчення на прикладі творчості О. Гакслі має велике значення, оскільки в ній відображено складний перехідний період західноєвропейської свідомості в добу становлення технократичної цивілізації, знецінення особистості в ім’я нації, держави, майбутнього добробуту [1, с. 13].

Великий потенціал у контексті літературної критики ХХ ст., зокрема її психоаналітичного напрямку, мають праці видатного німецького філософа та соціального психолога Е. Фромма. Хоча його праці, на відміну від З. Фрейда та Ж. Лакана, не знаходять сьогодні широкого застосування у психоаналітичній критиці, накладання теорії Е. Фромма на художній текст О. Гакслі показало, що його праці можуть бути цінним теоретичним джерелом для літературознавців.

У своїй праці “Мистецтво любити” Е. Фромм як один з основоположників неофройдизму піддає сумніву монопольний вплив підсвідомого на формування людини, висуваючи на передній план соціальні впливи, серед яких чільне місце

посідають стосунки між людьми. Одним із головних регуляторів людських відносин він називає любов. Е. Фромм стверджує, що любов є продуктом визрівання особистості. Він називає її мистецтвом, оскільки любов теж потребує знань, умінь та праці. Щоб оволодіти цим мистецтвом, як і будь-яким іншим, необхідна теоретична і практична база.

Е. Фромм приділяє увагу поясненню семантики слова “любов”. Він чітко розмежовує незрілу любов як форму симбіотичного зв’язку, а зрілу – як вирішення проблеми людського існування. Автор пропонує вживати слово “любов” саме в другому значенні, оскільки в ньому закладено збереження особистості та її індивідуальності: *“Парадокс любові в тому, що дві істоти складають єдине ціле і все ж залишаються двома істотами”* [6, с. 37]. У єднанні не тільки пізнається життя, а й формується ставлення до нього, до світу, до людей: *“Якщо я насправді люблю одну людину, то я люблю всіх людей, люблю весь світ, я люблю життя. Якщо я можу сказати комусь “Я тебе люблю”, то треба, щоб я міг цим сказати: “У тобі я люблю всіх; люблячи тебе, я люблю весь світ, у тобі я люблю і себе самого”* [6, с. 80]. Таке потрактування спричиняє поділ любові на види відповідно до об’єкта: братська любов, материнська любов, еротична любов, любов до себе, любов до Бога.

На думку Е. Фромма, братська любов є фундаментом всіх інших, у якому закладені піклування, відповідальність, повага. Вона характеризується любов’ю до всіх людських істот, заснованою на принципі людської рівності. Братська любов передбачає співчуття до слабких, немічних і чужинців. У Світовій Державі Гакслі фундаментальними є ієрархічні стосунки між членами п’яти каст (альфа, бета, гама, дельта, іпсилон), на які ще до народження діляться всі люди. Кожна з каст має певний запрограмований набір умінь та пристосувань, необхідних для виконання одних завдань та відкидання інших. Люди виховуються за принципом любові до своєї касты, поваги до вищої та зневаги до нижчої касты: *“У альф робота набагато тяжча, ніж у нас, тому що альфи страшенно розумні. Просто чудово, що я бета, що у нас робота легша. І ми набагато кращі за гам та дельт. Гами дурні. Вони носять зелене, а дельти – хакі. Ні, ні, я не хочу гратись з дітьми-дельтами. А іпсилони ще гірші. Вони зовсім дурні”* [8, с. 22–23] – такими гіпнопедичними настановами виховують дітей уві сні з самого народження. У дорослому віці найбільшим досягненням дівчини є стосунки з представником вищої касты. Поняття піклування, відповідальності, рівності незнайомі цим людям. Повага до вищих каст не є природною, вона замінена корисливим, меркантильним інстинктом. Ставлення до слабших, або ж нижчих, є зверхнім, як того вимагає субординація. Фундамент людських стосунків, яким є братська любов, зникає в суспільстві Світової Держави, що, можливо, і являється причиною всіх подальших негативних суспільних змін.

Материнська любов, за Е. Фроммом, є константою, її не можна заслужити або втратити. Оскільки стосунки між дитиною на матір’ю є апріорі нерівними, бо в них один потребує опіки, а інший її надає, материнську любов з її цілковитим альтруїзмом та відсутністю егоїзму вважають найвищою формою любові. Е. Фромм виділяє в окремий вид батьківську любов, яка залежить від того, чи виправдає дитина сподівання батька та чи виявить належний послух, певні риси

характеру. Батько любить за щось, у той час як мати любить попри все, вона любить свою дитину за те, що вона в неї є. Натомість у Чудовому Новому Світі людина народжується в штучних лабораторних умовах. Материнство та батьківство як соціальні інститути занепадають, стають пережитком минулого. Рідний дім у духовному сенсі, як локус родини, *“так само бридкий та брудний, як і в фізичному”* [8, с. 31]. Сім’я у психологічному плані – це *“сміттєва яма”* [8, с. 31], що є сумішшю характерів, стосунків, почуттів. Народження є ганебним, а слова “батько” та “мати” стають нецензурною лексикою: *“Лайка “батько”, менш прямо, ніж “мати”, пов’язана з бридким та аморальним актом дітонародження”* [8, с. 131–132]; *“Моя дитино”, “Моя крихітко”, “Мамо!”*. Безумство почуттів заразне <...> *Не дивно, що <...> люди доффордівських часів були божевільними, порочними та нещасними”* [8, с. 35]. Роз’єднаність людей, їхня відособленість у своїх почуттях були колись факторами деструкції суспільної стабільності, які у Фордівську еру усунуто задля досягнення стійкості, міцності соціуму, адже це першооснова, наріжний камінь щасливого співіснування.

Як зазначає Е. Фромм, від двох попередніх видів еротичну любов відрізняє те, що всю свою енергію людина спрямовує на одну конкретну особу, прагнучи повного єднання з нею і лише з нею, повного розчинення в людині. Суспільство Гакслі сповідує ідею “вільного кохання” та проміскуїтету – *“Кожен належить всім іншим”* [8, с. 34]. Безперервна зміна партнерів є чеснотою, яка заохочується, а тривалі стосунки з однією людиною вважаються ненормальним та зустрічають осуд з боку інших: *“Всього 4 місяці!.. Не можна ж так довго все з одним і з одним – це жахливо непристойно”* [8, с. 34]. Тривалі контакти між людьми призводять до виникнення тісного зв’язку та, відповідно, почуттів, чого не можна допустити. Почуття, які змінюють людину і провокують її на думки та вчинки, мають бути усунутими як такі, що розхитують мир і спокій суспільства та держави.

Е. Фромм чітко розділяє егоїзм та любов до себе. Він наводить приклад біблійного сказання “Возлюби ближнього свого, як самого себе”, пояснюючи, що в системі моральних цінностей повага до себе як до цілісного та довершеного творіння є невіддільною від поваги до іншої людини. Людина, що здатна на любов до себе, здатна любити й інших – і навпаки. Егоїзм же протиставлено любові: він є ненаситним бажанням отримувати все для себе і в якомога більшій кількості. Більш того, Е. Фромм зауважує: *“Егоїст любить себе скоріш занадто мало, ніж занадто сильно”* [6, с. 103]. У Світовій Державі егоїзм як згубна стихія викоренений, а любов до себе пов’язується з братською, ієрархічною “любов’ю”. Вона полягає в тому, що людина любить себе за приналежність до своєї касты. При цьому власна цілісність і неповторність, навіть у межах касты, не є критеріями, адже гасло Держави – **“СПІЛЬНІСТЬ, ІДЕНТИЧНІСТЬ, СТАБІЛЬНІСТЬ”** [8, с. 1]. Належність до певної групи вважається даром, благословенням – насправді ж це було запрограмовано в лабораторії ще до зачаття на основі генетичних характеристик. Так керівництво Держави дає людині впевненість у собі, власне Я, можливість любити себе [9, с. 124]. Це зовнішнє втручання позбавляє людину можливості пізнати, що таке справжня любов до справжнього Себе і хто такий справжній Я.

Релігійна форма любові, любов до Бога, на думку Е. Фромма, у психологічному контексті особливо не відрізняється від інших її форм, адже має за ціль подолання відчуженості та досягнення єднання. Розуміння Бога в різних релігіях ототожнюється з найвищим благом, воно пов'язано з тим, як людина розуміє це вище благо та якими є її вищі цінності. Віра людини та її вплив на особистість багато в чому визначають здатність любити. Натомість жителі Світової Держави поклоняються Генрі Форду – батькові конвеєрного виробництва. Лік часу “ери Т” ведеться від дати випуску першої конвеєрної моделі автомобіля “Форд Т” і навіть хресним знаменням виступає літера Т. На честь бога Форда влаштовуються “сходки єднання” – служби, під час яких під дією наркотику соми, спеціальної музики, пісень та ритуалів люди впадають в екстатичний стан. Мета “сходки” – “єднання у Форді”, “розчинення у Вищому Організмі”, очікування його пришествя: “Я чую його, чую!.. Він йде!” [8, с. 72–73]. Однак релігією як такою це вірування не визначається, оскільки “Бог не є сумісним з машинами, науковою медициною та всезагальним щастям” [8, с. 207]. Отже, релігійна любов, яка за змістом та зовнішніми виявами є ідолопоклонством, має місце в житті суспільства Гакслі, проте вона є бутафорською, а її обрядовість – пародійною. З одного боку, це можна трактувати як спробу викриття християнських традицій. З іншого – письменник утверджує стійкість традицій, які, пройшовши численні трансформації, зберігають свою первісність та автентичність.

Таким чином, можна стверджувати, що при перетині словникового значення того чи іншого концепту з реальним життєвим досвідом постає низка відмінностей, що становить інтерес для дослідження. Особливим чином це реалізується в антиутопії, яка, послугуючись власним інструментарієм, експлікує те, чого людина не бачить, не розуміє або не бажає розуміти. Яскравим прикладом є втілення концепту ЛЮБОВ у сконструйованому О. Гакслі життєвому просторі та досвіді жителів Світової Держави. Побудована на субординації, ієрархічна система взаємовідносин різних каст позбавляє людей фундаментальної братської любові, основою якої є рівність та повага. Не отримавши цього, людина позбавляється також фундаменту, який могла би дати родина, адже інституту сім’ї як джерела природних близьких стосунків і почуттів, що несуть занепад, не існує і не має існувати в ім’я стабільності суспільства. У такий спосіб не втілюється природне бажання подолання відчуженості, єднання людини з іншими – перш за все рідними – людьми, тому вона шукає єднання з людьми чужими. Однак і тут людину зустрічають жорсткі рамки: кожен належить кожному – отже, не має бути ніякого зв’язку, що виходить за рамки вгамування статевих інстинктів, адже зв’язок провокує почуття, а почуття, що роблять людину мислячою, роблять її небезпечною для суспільства. Залишившись наодинці з собою, людина віднаходить любов до себе не як до особистості, а як до представника певної касты, який грає певну роль у підтримці суспільного блага. Щоби не полишати людину одну та не провокувати небезпеки, вищі державні структури декларують нового Бога. Ним стає Генрі Форд – світоч, у якому люди знаходять для себе всі блага. Так людина замикається в коло, стаючи частиною тоталітарної системи. За таких умов у суспільстві виникають, як їх називає Е. Фромм, “псевдолюбові”, що

стають субститутами любові істинної – того незамінного в житті кожного, що робить людину власне людиною. Отже, застосування концепції Е. Фромма до аналізу художнього тексту увиразнює небезпеки, про які йдеться в романі, до яких можуть призвести суспільні досліди, негачія особистості, переформатування цінностей і природних людських інститутів.

Література

1. Бандровська О. Технології замість гільйотини: влада і людина в романі О. Гакслі “Чудовий новий світ” / О. Бандровська. – Вісник Львівського університету. – Серія: Іноземні мови, 2012. – Вип. 20. – Ч. 1. – С. 11–18.
2. Дашко Е.Л. Жанр антиутопии в английской литературе первой половины XX в.: рекомендации по изучению темы в ВУЗе / Е.Л. Дашко. – Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 56, Т. 2. – С. 43–47.
3. Жаданов Ю.А. Роман Джорджа Оруелла “1984” у контексті антиутопії першої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Ю.А. Жаданов; Дніпропетр. держ. ун-т . – Д., 1999. – 18 с.
4. Кучер В.В. Жанрово-стильові особливості соціально-утопічного роману I половини XX століття (на прикладі української та англійської літератур): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / В.В. Кучер; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2014. – 18 с.
5. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 2007. – 608 с.
6. Фромм Э. Искусство любить : [пер. с англ.] / Эрих Фромм. – М. : Астрель, 2012. – 223 с.
7. Якушева Н.Б. Трансформация утопии в антиутопию XX века: дис. ... канд. философ. наук: специальность: 24.00.01. / Н.Б. Якушева. – СПб, 2001. – 199 с.
8. Huxley Aldous. Brave New World. – New York: Vintage Classics, 2007. – 229 p.
9. Kumar Krishan. Utopia and Anti-Utopia in Modern Times. – Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1987. – 352 p.

The article presents analysis of the concept LOVE in its literary manifestation on the basis of Erich Fromm's work “The Art of Loving” and Aldous Huxley's novel “Brave New World”, which by means of anti-utopian literature uncovers the basic function of love as a formula of social existence.

Key words: anti-utopia, decay, love, social stratification, substitute, unity, value.

Болехан А.А.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Луньова Т.В.

Зіставний аналіз лексико-семантичних засобів опису зовнішності головних героїнь роману Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі”

Постановка наукової проблеми та її значення. На одностайну думку літературознавців, “Великий Гетсбі” – це вершина творчості Френсіса

Фіцджеральда, кращий із його закінчених романів [3]. Часто роман розглядався з точки зору головної ідеї або системи образів [6, с. 14]. Окрім того, окрему увагу дослідників привернув ряд власне мовних особливостей творів Ф.С. Фіцджеральда. Так, К. Тулюлюк вивчила кольороназви в романах “Ніч лагідна” Ф.С. Фіцджеральда та “Райдуга” Д.Г. Лоуренса [5], М. Рощук розкрив особливості власних назв у романі Ф.С. Фіцджеральда “Ніч лагідна” [1], Д.С. Антіпова описала специфіку функціонування метакомунікативних елементів у романі Ф.С. Фіцджеральда “Ніч лагідна” [1].

Лексико-семантичні засоби мають важливе значення для створення образів персонажів, однак саме цей аспект не став об’єктом окремого дослідження. Вибір теми умотивований потребою детального вивчення твору “Великий Гетсбі” з точки зору використання лексичних засобів, що описують зовнішність головних героїнь, в даному художньому творі.

Актуальність статті полягає в необхідності з’ясувати семантичні особливості лексики у романі Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі” для опису зовнішності головних героїнь як складових їхніх художніх образів у романі. **Об’єкт** дослідження становить лексика, що стосується опису зовнішності жіночих образів, використана автором у романі “Великий Гетсбі”. **Предметом** дослідження є лексико-семантичні особливості опису зовнішності головних героїнь у романі Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі”. **Мета** дослідження – визначити семантичні особливості і з’ясувати роль лексики, що описує жіночу зовнішність у творі Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі”.

Матеріалом дослідження є текстові фрагменти, вибрані з роману Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі” методом суцільної вибірки.

Для дослідження фактичного матеріалу були застосовані такі **методи**: метод лексико-семантичного аналізу, метод аналізу словникових дефініцій, метод зіставлення лексичних значень, метод контекстуального аналізу.

Новизна роботи полягає у розкритті лексико-семантичних особливостей лексичних одиниць, що стосуються опису жіночої зовнішності у романі Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі”, як засобів створення образів головних героїнь.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Слово – це основна структурно-семантична одиниця мови (лексики), яка служить для найменування предметів та їхніх властивостей, явищ, відношень дійсності, і має сукупність семантичних, фонетичних та граматичних ознак, специфічних для кожної мови. Характерні ознаки слова – його цілісність, відокремленість та вільна відтворюваність у мовленні [4].

У лексикології прийнято розрізняти поняття “слово” і “лексема”. Слово є конкретною одиницею. Лексема – слово-тип, абстрактна одиниця мови, інваріант, у якому абстрагуються від його форм [12]. Лексема – це слово в сукупності його форм і можливих значень у всіх його вживаннях і реалізаціях. Лексема може варіюватися і в плані вираження, і в плані змісту [10].

Лексикою називають всі слова тієї чи іншої мови, та всі значення, яких ці слова набули. Лексика – це сукупність слів мови, її словниковий (лексичний)

склад [7]. Слова мови пов'язані з дійсністю за допомогою семантичних відношень.

Семантика, в широкому сенсі слова – аналіз відносин між мовними виразами і світом, реальним або уявним, а також саме це відношення і сукупність таких відносин. Дане відношення полягає в тому, що мовні вирази (слова, словосполучення, речення, тексти) позначають те, що є у світі: предмети, якості (або властивості), дії, способи вчинення дій, відносини, ситуації та їх послідовності [9].

Лексичне значення – це відбиток предмета реальної дійсності, яке стає фактом мови внаслідок утворення постійного зв'язку змісту з формою, у якій воно реалізується, входить до структури мовної одиниці як ознака, спільна для всіх мовних ситуацій [8].

Термін “художній образ” використовується в мистецтвознавстві у двох основних значеннях. У широкому розумінні образом називають специфічну форму відображення та пізнання дійсності в мистецтві, на відміну від тих форм зображення, якими користуються, з одного боку, в науці, з іншого – у повсякденно-практичній сфері людської життєдіяльності. У вузькому розумінні образом називають специфічну форму буття художнього твору в цілому й усіх складових його елементів зокрема. Загальноприйнятим у сучасному літературознавстві є визначення художнього образу, яке дав у свій час Л. Тимофєєв: “Образ – це конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, що створена за допомогою вимислу й має естетичне значення” [2]. Дане визначення як таке, що відображає естетичну суть художнього образу, Л. Тимофєєв протиставляє широковживаному, але термінологічно не конкретизованому визначенню образу як узагальненого відображення дійсності у формі одиничного, індивідуального [2].

У романі центральним об'єктом зображення є людина і всі події відбуваються навколо неї [11]. Тому велика увага приділяється описам зовнішнього вигляду персонажів.

Для зіставного аналізу лексичних засобів створення художніх образів головних героїнь у романі Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі” було вибрано текстові фрагменти з описами зовнішності головних персонажів: Дейзі Бьюкенен та Джордан Бейкер.

Розглянемо характеристику зовнішності Дейзі. Перша частина тіла, на яку звертає увагу автор, це обличчя Дейзі (*sad and lovely with bright things* [13]). Далі у тексті описуються її очі (*bright eyes*) та рот (*bright passionate mouth* [13]). Вони поєднані прикметником *bright*, що свідчить про яскравість та привабливість її зовнішності.

Перейдемо до характеристики зовнішності Джордан Бейкер. Перша та найяскравіша риса зовнішнього вигляду Джордан, що описується автором, це постава та тіло загалом (*slender, small-breasted, like a young cadet* [13]). Після цього звертається увага на очі (*grey, sun-strained*) та обличчя (*wan, charming discontented* [13]). У текстових фрагментах подана непритаманна іншим героям, особлива риса зовнішності Джордан – волосся кольору осіннього листя (*hair the color of an autumn leaf* [13]). Посмішка персонажа характеризується

прикметниками *cool* та *insolent*. Завдяки цьому прослідковуються негативні риси характеру героїні – нахабність, зневажливість та зверхність.

У романі присутні описи будови тіла та описи одягу персонажів для створення образного уявлення про людину. Автор через опис зовнішнього вигляду людини розкриває її внутрішній світ, характер і настрій. Опис зовнішності надається задля емоційного впливу на читача.

У романі “Великий Гетсбі” опис зовнішності головних героїнь сфокусований на таких частинах тіла, як: плечі, волосся, очі, тіло, руки, пальці, рот, обличчя, щоки, підборіддя. Відсутні описи ніг, лоба, зубів, брів, вух, носа.

Ім'я героя	колір	постійний вигляд	вираз у певній ситуації
Дейзі	–	<i>bright</i>	<i>frightened</i>
Джордан	<i>grey</i>	–	<i>sun-strained</i>

Таблиця 1. Опис очей у романі (ключова лексема: *eyes*)

Із Таблиці 1 видно, що автор звертає увагу не на колір та форму, а саме на емоції, які виражають очі, стан та почуття героїв, їхній характер. Відмінним в описах героїнь є те, що автор характеризує колір очей Джордан, а в описі Дейзі він характеризує їх загальний вигляд.

Ім'я героя	колір	постійний вигляд	вираз у певній ситуації
Дейзі	<i>white, pale</i>	<i>lovely, with bright things</i>	<i>sad, smeared</i>
Джордан	<i>wan, brown tint</i>	<i>charming</i>	<i>bored, haughty, discontented</i>

Таблиця 2. Опис обличчя головних персонажів у романі

Із Таблиці 2 видно, що письменник використовує у романі як описи особливостей обличчя головних героїв, так і їх вираз за певних обставин. Також важливе значення має колір обличчя – світлий. Він є характерний для обох героїнь. Це допомагає зрозуміти, що зображувані персонажі займають високе положення в суспільстві. На початку двадцятого століття вважалося ознакою аристократії мати дуже світлий відтінок шкіри обличчя. Дані описи виражають характер та емоції героїв.

Ім'я героя	колір	особливості
Дейзі	<i>dark</i>	<i>with damp streak, shining</i>
Джордан	<i>autumn-leaf yellow</i>	–

Таблиця 3. Опис волосся в романі

Як видно з Таблиці 3, описи волосся героїв не повторюються і виражають індивідуальність кожного персонажа.

Ім'я героя	колір	вираз	особливості
Дейзі	–	<i>curious, passionate</i>	<i>bright, lovely</i>
Джордан	<i>wan</i>	<i>scornful</i>	–

Таблиця 4. Опис вуст головних персонажів у романі

Як видно з Таблиці 4, найбільш детальний опис вуст має головна героїня Дейзі. Це обумовлено тим, що вона знаходиться в центрі любовного трикутника

і легко закохується. Завдяки опису її вуст простежується такі риси її характеру, як пристрастність та ніжність, що не є притаманним іншій героїні.

Частини тіла введені в текст за допомогою прямої номінації, тобто за допомогою слів, які безпосередньо і прямо їх називають (*“His heart beat faster and faster as Daisy’s white face came up to his own.”* [13]).

Персонажі мають індивідуальні та неповторювані особливості зовнішнього вигляду. Так автор описує таку частину тіла як плечі лише для Джордан (*like a young cadet, golden* [13]). Фіцджеральд використовує це з метою характеристики індивідуальності героїв, їх незвичайних та непритаманних іншим персонажам особливостей, що також дає поняття про деякі риси характеру осіб.

У романі присутні описи одягу головних персонажів. Зображується лише верхній одяг.

Ім'я героя	взуття (shoes)	сукня (dress)	капелюх (hat)	комір (collar)	спідниця (skirt)
Дейзі		+	+	+	
Джордан	+				+

Таблиця 5. Опис одягу героїнь у романі “Великий Гетсбі”

Як видно з Таблиці 5, у романі описуються такі види одягу, як взуття та спідниця для опису зовнішності Джордан, сукня, капелюх та комір для опису Дейзі. Для її опису автор описує деякі деталі її одягу, наприклад використання опису гудзиків – *two rows of brass buttons gleamed in the sunlight* [13]. Тож, кожна героїня одягнена в одяг, який непритаманний для іншої.

Ім'я героя	вид	колір	матеріал	оздоблення	стан	звідки	для чого
Дейзі	<i>dress, collar, three-cornered hat</i>	<i>white, grey, lavender</i>	<i>fur, brass</i>	<i>flowered, buttons</i>			
Джордан	<i>shoes, plaid skirt</i>		<i>rubber</i>	<i>nobs</i>	<i>new</i>	<i>England</i>	<i>to play golf</i>

Таблиця 6. Опис одягу головних героїв

Із Таблиці 6 можна помітити, що автор дає можливість зрозуміти, яке суспільне положення займають героїні, а також вказує на їхні захоплення за допомогою опису їхнього одягу. Через те, що Дейзі найголовніша героїня роману, опис її одягу найбільше деталізований. Одяг описується детально та присутня велика кількість додаткового оздоблення, яке індивідуальне для кожного персонажа.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У ході дослідження особливостей використання лексичних засобів у романі Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі” було з’ясовано:

– завдяки лексико-семантичним особливостям твору розкривається внутрішній світ, характер і настроїв героїнь. Зокрема, словосполучення *frightened eyes* передає загальне почуття страху головної героїні;

– описи будови тіла та одягу персонажів використані для створення образних уявлень про Дейзі Бьюкенен та Джордан Бейкер;

– персонажі мають індивідуальні та неповторювані особливості зовнішнього вигляду, що описані з метою характеристики індивідуальності героїнь (зокрема опис плечей властивий лише для Джордан (*like a young cadet, golden*), опис щік – тільки для Дейзі (*flushed*));

– частини тіла введені в текст за допомогою прямої номінації, тобто за допомогою слів, які безпосередньо і прямо їх називають (*“His heart beat faster and faster as Daisy’s white face came up to his own.”*);

– у текстових фрагментах з описами зовнішності головних персонажів виражена прикметникова ознака і в більшості словосполучень, що описують особливості зовнішнього вигляду людини використана така структура: іменник + прикметник (*wan face, scornful mouth, lovely mouth*).

Перспективою подальшого дослідження може стати зіставлення образів чоловічих персонажів роману Ф.С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі”.

Література

1. Бібліотека Житомирського державного університету імені Івана Франка [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – Житомир, 2012. – Режим доступу: http://zu.edu.ua/library/doc/2012_NNIF.pdf (дата звернення: 09.11.2015). – Назва з екрана.

2. Визначення художнього образу [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/criticism/image.html> (дата звернення: 09.11.15). – Назва з екрана.

3. Индивидуально-художественный стиль и его исследование [Электронный ресурс] : [сайт] : И. М. Коллегаева. – Текст. и граф. данные. – М., 1999. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolegaeva-indistyle.html> (дата обращения: 09.11.15). – Название с экрана.

4. КиївПереклад. Лінгвістичні терміни [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – К., 2005. – Режим доступу: <http://kievpereklad.com.ua/ua/slovo/> (дата звернення: 09.11.2015). – Назва з екрана.

5. Кольороназви в романах “Ніч лагідна” Ф. С. Фіцджеральда та “Райдуга” Д. Г. Лоуренса [Електронний ресурс] : [сайт] : Катерина Тулюлюк. – Текст. і граф. дані. – Чернівці, 2011. – Режим доступу: http://www.chnu.edu.ua/res/chnu.edu.ua/period_vudannia/web13/pdf/2011_3/Kateryna_Tuliuliuk.pdf (дата звернення: 09.11.2015). – Назва з екрана.

6. Композиционное своеобразие “Великого Гэтсби” Ф. С. Фицджеральда [Электронный ресурс] : [сайт] : В. М. Толмачев. – Текст. и граф. данные. – М., 1981. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/tolmachev-kompozic.html> (дата обращения: 09.11.15). – Название с экрана.

7. Лексикологія. Лексика. Слово [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – У.: Факультет української філології Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, 2015. – Режим доступу: <http://ff.udpu.org.ua/ebook/pages/15.html> (дата звернення: 09.11.2015). – Назва з екрана.

8. Лексико-семантическое значение слова [Электронный ресурс] : [сайт] : Л. В. Лысейко, Николаевский государственный педагогический университет. – Текст. и граф. данные. – М., 1997. – Режим доступа: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/zbirniku/7/51.pdf> (дата обращения: 09.11.15). – Название с экрана.

9. Лингвистический энциклопедический словарь [Электронный ресурс] : [сайт] : Семантика. – Текст. и граф. данные. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – Режим доступа: <http://tapemark.narod.ru/les/438a.html> (дата обращения: 09.11.15). – Название с экрана.

10. Основні поняття лексикології [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – К., 2012. – Режим доступу: <http://ukrefs.com.ua/print:page,1,177647-Osnovnye-ponyatiya-leksikologii.html> (дата звернення: 09.11.15). – Назва з екрана.

11. Скотт Фицджеральд и его роман “Великий Гэтсби” [Электронный ресурс] : [сайт] : А. Старцев. – Текст. и граф. данные. – М., 1965. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/starcev-gatsby.html> (дата обращения: 09.11.15). – Название с экрана.

12. Слово як одиниця мови. Слово і лексема [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – К., 2015. – Режим доступу: http://pidruchniki.com/1861100948090/dokumentoznavstvo/slovo_odinitsya_movi_slovo_leksema (дата звернення: 09.11.15). – Назва з екрана.

13. The Great Gatsby By F. Scott Fitzgerald [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – К., 2012. – Режим доступу: <http://www.planetebook.com/ebooks/The-Great-Gatsby.pdf> (дата звернення: 09.12.15). – Назва з екрана.

The article focuses on the study of the lexical and semantic means of the description of the appearance of the main female characters in the novel The Great Gatsby by F. Scott Fitzgerald. The most characteristic features of these images are revealed, the peculiarities of each image are described, and typical syntactic features of the descriptions of the female characters are singled out.

Key words: vocabulary, semantics, word, lexeme, lexical meaning, artistic image.

Василець О.Я.

*Минский государственный лингвистический университет
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Кудрявцева И.К.*

Элементы “судебной драмы” и “крутого” детектива в романе Э.С. Гарднера “Дело о мифических обезьянках”

Среди всего многообразия массовой литературы США особенно популярным принято считать детектив. Востребованность данного жанра на литературном рынке во второй половине XX века в значительной степени продиктована “ослаблением религиозных начал в обществе, когда этические конфликты выходят на первый план, и появляется потребность в утверждении могущества добра и его обязательной победы в борьбе со злом” [4, стб. 221]. Такая победа реализовывалась на страницах массового детективного романа,

где хитроумный сыщик всегда выводил преступника на чистую воду и восстанавливал справедливость.

Следует отметить, что именно в американской массовой литературе происходит переход от традиционных канонов детективного романа к обновленным формулам, что объясняется тем, что классовая структура в этой стране “никогда не отличалась незыблемостью” [5, с. 235].

Одним из ведущих авторов, разрабатывавших жанр криминального детектива в США, стал Эрл Стэнли Гарднер (*Erle Stanley Gardner*, 1889–1970). Он является автором знаменитой серии романов о Перри Мейсоне, успешном адвокате из Лос-Анджелеса. Мейсон не просто выступает в качестве защитника в суде, но и с помощью детектива Пола Дрейка и своей верной секретарши Деллы Стрит расследует преступления и находит истинных их виновников. Роман “Дело о мифических обезьянках” (“*The Case of the Mythical Monkeys*”), опубликованный в 1959 г., является одним из самых популярных произведений в серии и стал основой для одноименного эпизода в телевизионном сериале об адвокате.

Целью данной статьи является конкретизация жанровых признаков детектива в творчестве Э.С. Гарднера на примере его романа “Дело о мифических обезьянках”. Представляется, что в этом романе, как и в других произведениях Гарднера, присутствуют элементы таких разновидностей криминального детектива, как “судебная драма” (*a courtroom drama*) и “крутой” детектив (*hard-boiled detective*), что определило его жанровую специфику и стало залогом успеха у массового читателя.

В романе представлены все элементы детективного сюжета, а именно: обязательное наличие тайны и улики, двухфабульное построение, образы сыщика, преступника и жертвы и т.д. Так, необходимая для каждого детективного романа загадка представлена еще в экспозиции: в горном коттедже находят труп мужчины, в убийстве обвиняют Глэдис Дойл, секретаршу знаменитой писательницы Мовис Мид. Девушка в отчаянии обращается за помощью к Мэйсону, который берется за расследование.

Многие исследователи подчеркивают, что для детектива характерно одновременное развитие двух сюжетных линий: “во-первых, реальное преступление, а во-вторых, реконструированная, воссозданная интуицией и опытом детектива версия преступления” [6, с. 113]. “Дело о мифических обезьянках” не становится исключением. Сведения, которыми обладает Мейсон о развитии событий в ночь перед убийством, фрагментарны и вызывают множество вопросов: кто украл у мисс Дойл план проезда в город? кем является таинственный хозяин коттеджа? кому принадлежат неопознанные отпечатки пальцев на чайнике? В свою очередь вторая сюжетная линия представляет собой последовательное восстановление событий Мэйсоном в ходе расследования. При этом важную роль играют улики – “внешнее проявление тайны” [3, с. 108]. В романе такой деталью становится японский шарфик с изображением трех мифических обезьянок, обнаруженный на месте преступления. Владелицей этого шарфика являлась Мовис Мид, что дает читателю основание подозревать ее в совершении преступления. Писатель ведет читателя в ложном направлении,

реализуя необходимое для детективного романа *игровое начало*: вступая в своеобразную игру с читателем, автор вовлекает его в расследование, но не дает ему раскрыть преступление раньше сыщика.

В итоге выясняется, что все время Мэйсон раскрывал два преступления, мало связанных друг с другом. Убийство совершает миссис Мэнли, жена покойного, приревновавшая мужа к успешной писательнице. Последняя, в свою очередь, оказывается замешанной в отмывании денег. Постепенно эти две параллельные линии сближаются в единую счастливую развязку – невинная Глэдис Дойл оправдана, преступники оказываются под следствием, а Перри Мэйсон выигрывает очередное дело. При этом следует отметить, что роман обладает определенной долей разоблачительности: за успехом людей из высшего общества (таких, как Мовис Мид) стоит преступный мир. В этом содержится характерный для массовой литературы назидательный характер.

Образы жертвы и преступника также являются репрезентативными для криминального романа. В частности, персонаж несправедливо обвиненной Глэдис Дойл, слабой и беспомощной перед лицом зла, заложницы роковых обстоятельств, вызывает сочувствие в читателе, а вместе с этим и острую неприязнь по отношению к преступнику. Именно так определял функции жертвы зарубежный исследователь массовой литературы Дж. Кавелти: “The victim stimulates the reader’s feeling of hostility toward the criminal and his wish for the detective to pass beyond solutions and attributions of guilt to the judgment and execution of the criminal” [7, с. 147].

В свою очередь преступник, в противовес классической детективной формуле, продолжает оставаться в романе активным участником сюжета даже после совершения преступления, стремится определенным образом повлиять на ход расследования: миссис Мэнли отправляет Мейсону анонимное письмо с уликами против Мовис Мид, совершает анонимный телефонный звонок, чтобы направить следствие по ложному следу. Стоит отметить, что фигура преступника в массовом детективном романе прописана гораздо подробнее, чем в классическом. Широкой популярностью пользуется прием, когда читатель узнает злодея в хорошо знакомом ему персонаже, который поначалу “может быть даже внешне привлекательным и обаятельным” [6, с. 119], “прикидываясь добродетельным членом общества” [5, с. 233]. Ввиду разоблачительного характера детективного романа и определенного упора на социальные конфликты и проблемы, преступник может оказаться представителем высшего общества, что и произошло в романе Гарднера, где частью преступного мира оказалась известная писательница Мовис Мид. Хотя не она совершила расследуемое убийство, косвенным образом она этому способствовала, участвуя в финансовых махинациях и аферах по отмыванию денег.

Анализ сюжета и системы героев позволяет соотнести роман с такой разновидностью криминального романа, как “судебная драма”. Кроме Э.С. Гарднера в этом направлении работали также Мелвилл Девиссон Пост и Джон Гришем. Главным персонажем в таких романах выступает “юрист в контексте профессиональной деятельности”, а сюжет сводится к “раскрытию того, как действует юридическая система, как вершится правосудие” [1, с. 3]. В

ходе расследования Мейсон взаимодействует не только со свидетелями преступления и обвиняемыми, но и с полицией, судебными структурами. При этом автор неоднократно обращается к законодательству (в частности, к закону о сокрытии улик, презумпции невиновности и т.д.). В одном из своих эссе Э.С. Гарднер подчеркивал важность “доктрины “честной игры с читателем”” [2, с. 147]: повествование должно производить впечатление достоверности. Будучи профессиональным адвокатом, писатель хорошо знал ход судебного процесса, законы и юридическую терминологию и использовал это в своих романах.

Кроме того, роман завершается традиционным для “судебной драмы” описанием судебного процесса, где Перри Мэйсон выступает как в роли детектива, раскрывшего преступление, так и в своей профессиональной роли адвоката, защитника обвиняемого. При этом он вступает в противостояние с представителем обвинения, что также является необходимым элементом “судебной драмы”: так, в романе имеют место ожесточенная дискуссия между Мейсоном и молодым прокурором Харви Эллингтоном, а впоследствии и с окружным прокурором Гамильтоном Бергером.

Вместе с тем в романе “Дело о мифических обезьянках” можно обнаружить и ряд элементов “крутого” детектива, у истоков которого стояли такие авторы, как Д. Хэмметт, Р. Чэндлер, и который существенным образом поменял представление о поэтике детективного романа в массовой литературе. Под “крутым” детективом сегодня понимается один из поджанров криминального романа, где “акцент смещается с интеллектуального поиска в сферу напряженного действия” [5, с. 116]. Повествование характеризуется динамичностью, быстрой сменой событий. Кроме того, для такого романа характерен и особый тип персонажа – “грубый и циничный <...>, который знает свое положение в обществе и не пытается его изменить” [6, с. 119].

Так, немаловажной особенностью “крутого” детектива является динамика повествования, выраженная в неожиданных поворотах сюжета. Э.С. Гарднер активно пользуется этим приемом в романе “Дело о мифических обезьянках”, нагнетая обстановку: таинственный владелец коттеджа в горах оказывается агентом ФБР, расследующим дело об отмывании денег, сотрудник Пола Дрейка (частного детектива, помощника Мейсона) обвиняет Мейсона в сокрытии улик, а убийцей оказывается жена покойного. События развиваются стремительно, ведь в течение одного дня, на который назначено решающее судебное заседание, адвокат находит истинного убийцу, отслеживает агента ФБР, который становится важным свидетелем защиты, и раскрывает дело о финансовых махинациях. Кроме того, в романе реализуется типичная для поэтики “крутого” детектива конфронтация моральных установок сыщика с противоположной им моралью преступников и чиновников. Мэйсон, как и любой сыщик в “крутом” детективе, “имеет собственное отношение к обществу и морали” [6, с. 119], обладает определенной системой принципов. Так, желание спасти невиновную девушку от казни движет его на открытое противостояние с окружным прокурором и агентом ФБР. Он признает, что буква закона не всегда справедлива, если невинный человек оказывается на скамье подсудимых.

Таким образом, в своем романе Э.С. Гарднер реализует основные принципы детективного жанра в массовой литературе, разрабатывая типовые для массового детектива образы сыщика, несправедливо обвиненной жертвы и ловко скрывающегося преступника. В счастливой развязке, воплощенной в победе правосудия над преступным миром, реализуется эскапистская и дидактическая функции массовой литературы. При дальнейшей конкретизации в романе прослеживаются черты “судебной драмы” и в определенной степени “крутого” детектива. Обращение к правовой сфере, где благодаря профессиональной компетентности адвоката раскрывается загадка преступления и вершится правосудие, а также разоблачительность, присущая “крутому” детективу, обусловили широкий успех этого и других романов Э.С. Гарднера среди читателей.

Литература

1. Агеева М.Г. Человек и система в юридическом триллере Джона Гришема / М.Г. Агеева // Вестник Удмуртского университета. – № 5(2), 2007. – С. 3–12.
2. Гарднер Э.С. Дело о том, как это все начиналось / Э.С. Гарднер // Как сделать детектив [сост. А. Строев]. – М.: “Радуга”, 1990. – С. 146–151.
3. Купина Н.А. Массовая литература сегодня: учеб. пособие / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 424 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий [сост. А.Н. Николюкин]. – М.: НПК “Интелвак”, 2001. – 1600 стб.
5. Симонс Дж. Из книги “Кровавое убийство” / Дж. Симонс // Как сделать детектив [сост. А. Строев]. – М.: “Радуга”, 1990. – С. 225–247.
6. Шестаков В.П. Мифология XX века / В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1988. – 224 с.
7. Cawelti J. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J. Cawelti. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 344 p.

The article deals with the genre specificity on the novel “The Case of the Mythical Monkeys” by Erle Stanley Gardner. The novel is analyzed in connection with the poetics of popular detective literature and in particular with its two subgenres: a courtroom drama and a hard-boiled detective.

Key words: popular literature, detective fiction, courtroom drama, hard-boiled detective, criminal, victim.

Веремєєва М.В.

ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Кокнова Т. А.

Опис та функції костюма в англійській літературі

Література – це підручник “життя”, чуттєво-образна форма освоєння світу і пізнання людини в ньому. Художній твір є одночасно своєрідною етичною програмою, що відображає авторські ціннісні орієнтири, і естетичним об’єктом, який являє собою взаємозв’язок естетичних знаків. Глибоке розуміння літературного твору передбачає знання “кодів”, які “шифрують” письменники [7, с. 7].

Письменники будують своє оповідання у розрахунку на розуміння в певному авторському сенсі. Для читачів літературний твір є мальовничим полотном без найменших втрат і пошкоджень. Він вражає психологічною міццю, цілісністю характерів, великою кількістю деталей, за допомогою яких письменники досягають художньої виразності.

Костюм – найправдивіше дзеркало, що відображає ціннісні орієнтації історичної доби, сутність соціального й індивідуального характеру особистості [7, с. 11]. Опис зовнішнього вигляду героїв літературного твору знаходить у душі читачів емоційний відгук: адже кожен предмет має не тільки конкретну форму, але і володіє прихованим значенням, знайомить з цілою низкою понять, які сформувалися в побуті цього предмету в процесі життя.

Насичена життєвими подіями, суспільними суперечностями та соціальними перспективами історія костюма яскраво відображає тілесну довершеність давнього елліна, духовну вертикаль буття середньовічної людини, повноту антропоцентризму ренесансного індивіда, сум'яття барокового персонажа, інтимну приватність кавалера і дами рококо, громадянську позицію свідомого класициста, екстатичну мрійливість романтика, пісню добропорядності і чесноти буржуа, динамізм і розкутість сучасної молодшої людини [Там само].

Костюм робить візуально сприйнятливими майже всі особливості соціуму та його представників. Ціннісні орієнтації, суспільні норми, соціальні стереотипи, професійний статус, життєві ролі, комунікативний досвід, механізми психологічного захисту, особисті домагання, ідеальні прагнення, статеві диференціації, національні традиції – все це передається за допомогою костюма і через створення образів сприйняття організовує взаємодії між людьми [Там само]. Стосунки між людьми залежать від того, що люди носять, набагато більше, ніж людина звикла думати. Одяг визначає спорідненість із колом друзів, демонструє моральні принципи, допомагає отримати роботу і зберегти її, дозволяє зупинити невмолимий потік часу, задовольняє потребу в самовираженні та самореалізації, є для багатьох чи не єдиним об'єктом індивідуальної творчості.

Згідно з висловлюванням Е.М. Ремарка, "...одяг – це більше за маскарадний костюм. У новому платті людина стає іншою, хоча це не помітно відразу. Той, хто по-справжньому вміє носити одяг, переймає, як не дивно, щось від нього, плаття і люди впливають один на одного. Одяг допомагає людині більше, ніж духівник, ніж друзі та навіть, ніж коханий. Капелюшок, який тобі личить, слугує більшою моральною опорою, ніж цілий звід законів. У найтоншому вечірньому туалеті, якщо він красивий, не можна застудитись, проте легко застудитись у тому платті, яке тебе дратує. У моменти важких душевних переживань плаття може бути або добрим другом, або заклятим ворогом" [3, с. 41].

Мета даної статті – виявити та проаналізувати функції костюма у творах англійської літератури.

Специфічність костюма виявляється у взаємовпливі та взаємозв'язку його функцій. Якщо в професійному одязі, безперечно, домінує адаптаційна функція,

у царському орнаменті – знаково-символічна, то у костюмі традиційного Сходу – регулятивна, а у класичному європейському – соціально-статусна та атрактивна [7, с. 22].

Первинною функцією костюма є адаптаційна, яка забезпечує захищеність тіла людини від несприятливих умов зовнішнього середовища. Одяг призначений підтримувати нормальний перебіг процесів людської життєдіяльності. Ефективність адаптації людини до впливів довкілля зумовлена тим, що одяг сприяє диханню тіла, не обтяжує його, пристосований до його рухів, перешкоджає витоку тепла та потраплянню вологи [Там само]. Ця функція властива опису одягу Гуллівера, головного героя роману Дж. Свіфта, котрий робить собі одяг з матеріалів, які є під рукою, наприклад, “штани з мишачої шкіри” [4, с. 144], або панчохи “зі шкурок кролів та звірятка, що зветься ннухнох” та верх черевиків “з висушеної на сонці шкіри єгу” [4, с. 265].

В основі атрактивної функції костюма лежить його здатність бути засобом формування атракції, особливої установки, яка передає емоційно-позитивне ставлення однієї людини до іншої. Прикрашаючи себе одягом, людина посилює привабливість власного тіла. Ставлення до тіла є однією з найважливіших ціннісних орієнтацій культури, де тіло виступає не просто фізичною даністю, а й складним смисловим конструктором. Костюм відображає емоційні переживання людини, пов’язані з усвідомленням власної тілесності або тілесності іншого [7, с. 23]. Спостерігаємо виконання цієї функції в описі костюму імператора у творі Дж. Свіфта: “Його вбрання було дуже просте і являло собою щось середнє між азійським та європейським одягом. На голові він мав легкий золотий шолом, прикрашений самоцвітами, з пером на гребені. Піхви й руків’я його були оздоблені діамантами” [4, с. 30].

Також ми можемо простежити, як атрактивна функція реалізується у творі Дж. Чосера “Кентерберійські розповіді”. Наприклад, в описі костюму батської ткалі особливу увагу привертають червоні панчохи і сап’янові черевички, а коли героїня вбирається до обідні, то може одягнути десять яскравих хусток водночас [6, с. 45]. Чосер навмисне підкреслює недоречність таких чудернацьких нарядів у деяких своїх персонажів, особливо у представників духовенства. Показовий у цьому плані образ монаха. Його плащ підбитий красною білкою, багато вишитий і відмінно зшитий, на застібці золотий “любовний бант” [6, с. 38]. Одяг героїв яскравий, приваблює око різнокольоровістю тканини, чопорністю фасонів. Чосер змальовує купця, який напнув на себе багато строкатого добра. Тут і шапка з фландрійського бобра, і чоботи з набірними ремінцями, багатий ніж, шитий гаманець, заморська шовкова хустка [6, с. 40].

Із формуванням складного комплексу життєвих ролей людини – соціальних, вікових, професійних – пов’язане становлення статусної функції костюма. Одяг як показник статусу людини позначає її соціальні якості. Костюм через свої символічні значення виступає механізмом соціалізації особистості, освоєння нею відповідних життєвих ролей, збереження та підтримання стабільності культурних цінностей [7, с. 24]. Саме функція статусності дає змогу костюму створювати ілюзії. Костюм може вводити в

оману, екстравагантністю створювати враження матеріального і соціального благополуччя. Ось чому завжди кажуть, що “зустрічають по одежі” [7, с. 25].

У романі “Айвенго” костюм становий. Серед різноманітних діючих осіб роману є представники старої англосаксонської знаті (Седрик, Ательстан), нормандські феодалі і лицарі (Фрон де Беф), селяни-раби (Гурт і Вамба), церковники (абат Еймер, великий магістр Лука Бомануар, ченці), король Річард І “Левове серце”. І кожен із них носить своєрідний, ні на чий більше не схожий костюм. Вальтер Скотт знайомить нас з одягом саксів (зручним, добротним, але простим, без особливих прикрас, у якому немає тонкої роботи, химерності) і одягом норманів (який є витонченим, різнобарвним; нормани прикрашали не тільки себе, але й коней).

Седрик і Ательстан були у традиційному саксонському одязі. Їхні костюми, пошиті з дорогої тканини, зовсім не були потворні, але за своїм кроєм вони так відрізнялися від модного вбрання інших гостей (норманів), що принц і Вальдемар Фіцурс, побачивши саксів, насилу втрималися від сміху. Однак, з погляду здорового глузду, коротка й припасована до тіла туніка та довгий плащ саксів були гарнішими і зручнішими за костюми норманів, які складалися з широкого й довгого камзола, настільки просторого, що він більше нагадував сорочку або каптан візника, поверх якого надягався короткий плащ. Плащ цей не захищає ані від дощу, ні від холоду та лише на те й годиться, щоб на нього нашивали стільки дорогого хутра, мережив і коштовних каменів, скільки вдавалося вмістити тут кравцеві. Карл Великий, за царювання якого ці плащі ввійшли у вжиток, був уражений їх безглуздістю. “На Бога, – допитувався він, – до чого ці куці плащі? У ліжку вони вас не прикриють, на коні не захистять од вітру та зливи, а коли ви сидите, не вбережуть ніг від дощу та морозу.” [5, с. 134]. Проте короткі плащі все ще були в моді, особливо при дворах принців із дому Анжу. Вони були поширені й серед людей, які оточували принца Джона. Зрозуміло, що довгі мантії, складові верхнього одягу саксів, здавалися тут дуже смішними. Із роману Вальтера Скотта ми дізнаємося, як одягалися у XII столітті люди, які належать до різних соціальних верств, як відрізнявся святковий й буденний одяг.

Те, що костюм фактично ототожнює поняття “бути” і “здаватися”, визначає специфіку його регулятивної функції. Одяг прикриває не тільки тіло людини, захищаючи його від несприятливих впливів довкілля, одяг також прикриває душу людини, захищаючи її від жорстких утисків соціального оточення. У результаті зміна зовнішнього оформлення тіла викликає відповідні зміни внутрішнього світу людини. Такий феномен є особливо значущим для невпевнених у собі індивідів, які постійно потребують підтвердження власної цінності та привабливості [7, с. 26].

У сучасному персоналізованому світі костюм стає сферою реалізації творчого потенціалу людини, виступаючи регулятором її креативності. Оригінальність мислення, розвинена фантазія та багата уява дають змогу людині засобами костюма створювати неповторну індивідуальність власного образу. Як бачимо, регулятивна функція костюма максимально виявляє його орієнтованість на формування культурного проекту людині. У романі

Ч. Діккенс «Пригоди Олівера Твіста» таку функцію виконує, наприклад, одяг Олівера: «Ще хвилину тому, загорнутий у ковдру, він міг бути і сином вельможі, і сином жебрака; найвищо-поставленіша людина навряд чи зуміла б визначити його суспільний стан. А тепер, коли його убрали у блаженку, пожовклу від неодноразового вжитку коленкорову сорочину, вона, мов та наліпка чи бирка, відразу засвідчила, що він – парафіяльний вихованець, сирота з робітного дому» [2, с. 16].

Знаково-сміслова функція костюма пов'язана з усвідомленням людиною своєї причетності до суспільного цілого – сім'ї, соціальної групи, нації, культури. Одяг виявляє в такому контексті сутність цілого, його смислову значущість. Він вказує на певні цінності, які сприймаються в конкретній культурі як актуальні. Тим самим костюм огортає слабке і беззахисне фізичне тіло людини культурним покровом, захищає її від позбавлених смислів і значень хаосу довкілля [7, с. 27].

Костюм як носій знаково-сміслових функцій виступає різновидом комунікації, засобом передачі соціально значущої інформації, яка викликає певний емоційний відгук, що апелює до ціннісно-сміслових аспектів культурного досвіду людства. Ця функція простежується у творі «Беовульф». Беовульф походив із відомого роду. Він відрізнявся красою і привабливістю. Беовульф виділявся з поміж інших, насамперед, своєю могутністю. Його вбрання підкреслює кольчуга, яка іскрилась [1, с. 48]. Красу воїнів зазвичай підкреслював одяг, який свідчив про любов до золота і коштовних каменів. Військо йшло до палацу в ратному вбранні. Шоломи війська були прикрашені вепрами-охоронцями, які блищали золотом [1, с. 47]. Обладунки та упряж були під стать одягу. За допомогою зброї герой перемагає своїх супротивників, вони його єдині помічники в єдиноборстві, тільки на їх допомогу він може розраховувати. Для захисту Беовульфу слугує рубаха-кольчуга, яка була майстерної в'язки та залізної пряжі [1, с. 55].

Знаково-сміслова функція костюма виявляє його культурологічну сутність, його пов'язаність із світобудовними уявленнями, антропологічними проектами, ціннісними орієнтаціями, етичними нормами, соціальними стереотипами певного історико-культурного типу. Саме вона дає змогу перевести дослідження історії костюма зі сфери технологій у сферу значущих смислів, інтерпретувати його як культурний текст, що втілює гуманістичні виміри культурної історії людства [7, с. 31].

Таким чином, у літературному творі все має смислове навантаження, в тому числі, костюми героїв. Будучи створеними словом, речі змінюються, перетворюються у світі літератури, стають символом або значущою деталлю обстановки, в якій діє літературний персонаж, знаком історичної, суспільної та духовної атмосфери. Зі світу речей, що оточують людину, костюм найбільшою мірою з ним зливається, в художньому творі немов приростає до героя, створюючи його вигляд. Невипадково літературні герої запам'ятовуються завдяки характерним для них костюмам. Коли письменники докладно описують костюм свого героя, вони довіряють костюму важливу семантичну інформацію. Костюм доповнює характеристику героя або може повністю її замінити,

передає безліч відтінків смислів, вказує на соціальний стан героя, на його психологічний вигляд, прихильність до етикету або свідоме порушення його, виступає механізмом соціалізації особистості.

Література

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / пер. В. Тихомирова. – М.: Художественная литература, 1975. – 752 с.
2. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста / Ч. Діккенс ; пер. з англ. М. Пінчевський. – К.: Дніпро, 1987. – 424 с.
3. Ремарк Э. М. Жизнь взаймы / Э. М. Ремарк. – М.: АСТ, 2007. – 256 с.
4. Свіфт Дж. Мандри Лемюеля Гуллівера / Дж. Свіфт ; пер. з англ. М. О. Іванова. – К.: Веселка, 1993. – 286 с.
5. Скотт В. Айвенго / В. Скотт ; пер. з англ. І. Давиденко. – К.: Країна Мрій, 2010. – 400 с.
6. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / Дж. Чосер; пер. с англ. И. Кашкина. – М.: Художественная литература, 1973. – 527 с.
7. Шевнюк О. Л. Історія костюма / О. Л. Шевнюк: навч. посіб. – К.: Знання, 2008. – 375 с.

The article is dedicated to the description of the semantic meaning of a costume and its attractive, regulatory, adaptive, symbolic-semantic and social-status functions in the English literature.

Key words: costume, literary hero, adaptive function, attractive function, symbolic-semantic function, regulatory function, social-status function.

Гаврилюк К.І.

Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини

Науковий керівник – д. пед. н., проф. Білецька І.О.

Паремії крізь призму когнітивно-дискурсивної парадигми в лінгвістиці

Мова – найважливіший засіб спілкування між людьми, який виконує безліч соціальних функцій. Так, завданням лінгвіста є визначення ролі мови і її вплив на різні види людської діяльності. Когнітивна лінгвістика – особливий підхід до вивчення мови, при якому вона розглядається у взаємозв'язку з когніцією, тобто робляться спроби пояснити роль мови в процесах отримання, обробки та зберігання людиною інформації.

Ще донедавна в лінгвістиці виділялися чотири провідні наукові парадигми: традиційна, генеративна, комунікативна і когнітивна [2, с. 190]. У 1999 р., характеризуючи найбільш перспективні напрямки лінгвістичного знання, О. Кубрякова підкреслювала значну роль понять “текст” і “дискурс” для описуваних підходів. Згодом вона заклала основи і сформувала принципи когнітивно-дискурсивного підходу.

Без сумніву, за будь-яким текстом, а, відповідно, мовними засобами, стоїть дискурсивна діяльність людини. З іншого боку, дискурс реалізується за допомогою мови і є результатом когнітивної діяльності людини. Аналіз мовних одиниць із когнітивно-дискурсивної точки зору, у тому числі паремічних,

означає визначення їх ролі в процесі когніції і комунікації. Тільки на тлі дискурсу (і тексту як його матеріального вираження) паремії можуть отримати найбільш повний опис, при цьому когнітивно-дискурсивна парадигма виступає інтегральним підходом, націленим на об'єднання різних точок зору щодо предмета дослідження [1, с. 520–521]. Паремія володіє інформативністю, що відносить її до розряду когнітивних утворень, тобто вона пов'язана з пізнавальною й інтерпретаційною діяльністю людини та з фіксацією певних структур знання та уявлень як результатів інтерпретації оточуючого світу. Так, учені вважають, що створення, використання і розуміння паремій можна пояснити за допомогою загальних когнітивних принципів [3, с. 36]. У свою чергу, когнітивні психологи стверджують, що в основі створення та засвоєння прислів'їв лежить індукція – узагальнення, виведене з досвіду. Під час такого узагальнення беруть участь інші когнітивні процеси: ментальна репрезентація, категоризація, аналогія; кожен із них бере участь у прислівній когніції (процесі категоризації дійсності та репрезентації цього знання в дискурсі).

Когнітивні психологи засвідчують, що розуміння і породження прислів'їв та приказок вимагають набір розумових процесів. Згідно з цим, паремії не є сталими семантичними утвореннями, чиє значення зберігається в довготривалій пам'яті людини. Їх полісемантичність і поліфункціональність свідчать про те, що кожного разу при використанні прислів'їв та приказок у комунікації їхнє значення вибудовується по-новому. Значення паремій виникають у дискурсі. Зарубіжні дослідження дозволяють зробити висновок, що знання прислів'я впливає на швидкість його обробки і побудови його образного значення [3, с. 136]. Паремії зберігаються в пам'яті як цілісні готові структури з фіксованим лексичним наповненням. Їх образне значення щоразу виводиться при їх використанні в дискурсі, тобто до його складу входить певний елемент, вибудований спонтанно і динамічно, що вимагає часу та зусиль. Це можна пояснити тим, що процес комунікації обумовлюється прихованими факторами (“substantive factors”), наприклад, особистістю взаємодіючих людей, передачею і сприйняттям когнітивного змісту [3, с. 108].

Необхідно зазначити, що сьогодні масштаб творчого застосування паремій в англomовному дискурсі помітний завдяки ЗМІ, широкому розповсюдженню англomовної масової культури (особливо американської); наука (в тому числі, когнітивна лінгвістика) акумулювала достатній багаж спостережень та сформувала методику опису мовних явищ і розробила засоби для аналізу. Як наслідок, важливим стає використання когнітивно-дискурсивного підходу до вивчення модифікації паремій.

Мовна творчість передбачає певну свободу (в сенсі зняття обмежень), яка, все-таки, відносна. Вона обмежується:

1) самою мовою як системою: автор використовує наявний мовний матеріал, модифікації здійснюються в межах мовних правил, а набір механізмів модифікації широкий, але не нескінченний;

2) особистістю людини, тобто сукупністю його знань, досвіду, когнітивних установок, відносин, стереотипів і т.д.;

3) типом дискурсу, а саме соціокультурною ситуацією, на тлі якої робиться вибір мови для здійснення комунікації.

У цьому розумінні не можна не погодитися з твердженням, що “в дискурсі відбивається і будується один із “можливих світів”, а для того, щоб зробити це і об’єктивувати намір мовця і його ментальність, використовуються особливі мовні засоби” [1, с. 531]. Наше дослідження показує, що вживання паремій характерне для різних типів дискурсу, адже вони є універсальним мовним засобом. Так, вивчати кожне мовне явище треба в його використанні – у тексті та дискурсі, а когнітивний підхід повинен бути доповнений дискурсивним аналізом і спостереженням за функціонуванням існуючих форм і створенням нових. Звідси випливає важливе завдання сучасної когнітивно-дискурсивної пареміології.

Література

1. Кубрякова Е. С. Язык и знание : На пути получения знаний о языке : части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

2. Кубрякова Е. С. О контурах новой парадигмы знания в лингвистике // Структура и семантика художественного текста : Доклады VII Международной конференции / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова. – М., 1999. – С. 186–197.

3. Honeck R. P. A Proverb in Mind. The Cognitive Science of Proverbial Wit and Wisdom / R. P. Honeck – Mahwah, New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates, 1997. – 320 p.

The article deals with properties of English proverbs and sayings in the process of cognition and communication and highlights the role of proverbial wisdom in cognitive and interpretive activities.

Key words: cognition, cognitive psychology, cognitive science, discourse, substantive factors, paradigm, proverb.

González Vázquez, Jorge

Universidad Complutense de Madrid

Supervisor – Méndez García, Carmen, PhD

Walt Whitman: A Narrow Fellow in the Grass

In April 26, 1862, Minister Thomas Wentworth Higginson would receive a second letter from an aspiring poet called Emily Dickinson, in which she would discuss the reception of his previous criticism on her poetry, her literary influences and the raw material of her inspiration. She also acknowledges in a brief line: *You speak of Mr. Whitman. I never read his book, but was told that it was disgraceful* [4].

Walt Whitman’s and Emily Dickinson’s poetry are often compared – if not, better said, contrasted – due to their similarly pantheistic but radically different and experimental poetic work. Their poetry has later been recognized as the Transcendentalist school of poetry, which is, undoubtedly, the main pillar of American Poetry [2, p. 93]. Interestingly enough, neither of them, allegedly, read the other: Whitman might have read one of the dozen Dickinson’s poems that were published in her lifetime (which, most of the time were heavily edited without her

previous consent), but, due to the fact they appeared anonymously, the fact that Whitman knew anything of a Ms. Emily Dickinson seems quite unlikely. On the other hand, as has been seen above, Dickinson did know of Mr. Walt Whitman existence, at least as a published writer and poet. She admits she was not acquaintance to his poetry, but she does mention she was aware of his reception as *disgraceful* [4].

Walt Whitman's works met some heavy criticism during his time. One may take, for instance, the anonymous review made in *The Springfield Daily Republican* – a magazine that published some of Dickinson's poems, including the one analyzed in this article by the name of "The Snake" – as an example. Titled *Leaves of Grass – Smut in Them* [1] might point the reader that this review does not particularly praise Whitman's poetry. The reviewer commences by attacking on the supposed obscenity that Whitman's poems do seem to portray, which, counting with *respectable associations* – *respectable publishers* [1] and being *on respectable book-shelves* – [...] *advertised in respectable papers* [1], does only emphasize the danger that this kind of work may deal to society. It is *the fact that there are lecherous fools enough in the world to allow [...], if not to maintain [this to be a pure book]* [1] what makes it more morbid. The journalist finishes by addressing that Whitman's ideas, which glorify the cleanliness of nature, along with the purity of *those passions which degrade men and lead to nine-tenths of the crime of the world* [1]. The text last sentence hits that those men and women who might *be led straight* to Whitman's poetry are but led by their own lewd interests [1]. This review might be perfectly taken as a representative critical reception of Whitman's work at the time. All over the US (and even overseas), it had been told that *Leaves of Grass* was but a supposedly-called poetry book that might make explicit the depths of human depravity – such had been told Ms. Dickinson [4].

"A narrow Fellow in the Grass" (also labeled as "986" or "1096" depending on the edition) was published in *The Springfield Daily Republican* on February 14, 1866, heavily edited in terms of form (not so much in content), under the name of "The Snake"¹. This poem has received numerous interpretations, which sometimes have highlighted sexual connotations (for instance, regarding the *spotted Shaft*, which *opens further on* [3, p. 107]). However, it is the aim of this paper to provide enough evidence to support that this poem may represent Walt Whitman's poetry cultural reception in the 1860s.

Whitman is known for his vast verses, which frequently occupy the same amount of space than a prose paragraph. This has become one of his most remarkable innovations introduced in American poetry ever since, but, in his time was very much despised: *a nonsensical, whimsical scraggy performance, about as much like poetry as tearing off a rag, or paring one's corns* [1]. Dickinson's poetry, in contrast, is known for her minimalist prosody. Thus, one might interpret the opening lines as an ironic statement on Whitman's poetry (previously stated as lengthy), which, from

¹ Ford, T. *Heaven Beguiles the Tired: Death in the Poetry of Emily Dickinson*. / Thomas W. Ford – Alabama: University of Alabama Press, 1966. – p.32.

time to time, appeared in magazines and newspapers, like the *Atlantic Monthly* [1] and could be to the general reader as shocking as unforgettable:

*A narrow Fellow in the Grass
Occasionally rides –
You may have met him? Did you not
His notice instant is –* [3, p. 107]

The next quatrain may exemplify the characteristic content to be found in Whitman's poetry: the pantheistic connection of the human body – regularly sensualized – with nature, which, progressively, becomes more suggestive and even, according to some reviewers, shamefully explicit [1]. Notice how this understanding of the poem acknowledges as well its sexual connotations, adding to them, nevertheless, a certain tone of scorn:

*The Grass divides as with a Comb –
A spotted Shaft is seen,
And then it closes at your Feet
And opens further on –* [3, p. 107]

The following two stanzas present a more eventful experience in which the poetic voice comments on an encounter with this *narrow Fellow* [3, p. 107], who apparently enjoys the quality of unfertile lands – *He likes a Boggy Acre – / A Floor too cool for Corn* – [3, p. 108]. The narrator also offers a comment that may be interpreted, following this analysis, as an actual interaction with a Walt Whitman's poem. Lines 12 to 16 depict the sudden shock (it might be considered even violent) that this 'snake' may cause when perceptively read – *I more than once at Noon / Have passed I thought a Whip Lash / Unbraiding in the Sun* [3, p. 108]. Nonetheless, when the narrator decides, after the initial reaction, to pay closer attention, the first impression leaves: *When stooping to secure it / It wrinkled And was gone* – [3, p. 108].

In the last two quatrains, the poetic voice establishes a personal relation with *Nature's People* [3, p. 108], characterized by a reciprocity based on sophisticated respect – *I know and they know me / I feel for them a transport / Of Cordiality* [3, p. 108] – which may be contrasted with Whitman's down-to-earth, purportedly profane, relation to the same Nature's People. At the end of the poem, in the final stanza, the narrative voice admits to have never witnessed the appearance of this character – Walt Whitman – causing other reaction than a passionate indifference:

*But never met this Fellow
Attended or alone
Without a tighter Breathing
And Zero at the Bone* [3, p. 108].

This, being an extremely contradictory statement (which can be reported by *The Springfield Daily Republican* review of *Leaves of Grass* as an *obscene* book that only incite to the needs of the vile [1]), may also provide an skilled-but-unknown poet with an interesting raw material for inspiration. This paradox – this mild and confusing bewilderment – may be considered another great link between these two completely different poets. Both Walt Whitman and Emily Dickinson met heavy criticism (more or less direct) in their time, which seemed more eager to neglect this

refreshing poetry's potential rather than to be moved by it. Hopefully, this brief essay might have provided enough evidence to present a new reading of this well-known, heavily-studied poem, showing, once again, that the night and day of Transcendentalist poetry – however distant one from the other – just as they met at sunrise, they will do at dawn.

References

1. Anonymous. "Leaves of Grass" – Smut in Them / Anonymous // The Springfield Daily Republican – 16 June 1860. – Online at: <http://www.whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1860/anc.00187.html>.
2. Baym N. et al. Emily Dickinson // The Norton Anthology of American Literature Volume C: 1865 – 1914 / Nina Baym, Arnold Krupat, Robert S. Levine and Jeanne Campbell Reesman, eds. – New York: W. W. Norton & Company, 2012. – P. 89–93.
3. Dickinson E. 1096 [986] [A narrow Fellow in the Grass]. / Emily Dickinson // The Norton Anthology of American Literature Volume C: 1865 – 1914 / Nina Baym, Arnold Krupat, Robert S. Levine and Jeanne Campbell Reesman, eds. – New York: W. W. Norton & Company, 2012. – P.107–108.
4. Higginson T. Emily Dickinson's Letters / Thomas Wentworth Higginson // The Atlantic Monthly – October 1891. – Online at: <http://www.theatlantic.com/past/unbound/poetry/emilyd/edletter.htm>.

This article offers an interpretation of Emily Dickinson's 986th poem – also known by its first line "A narrow Fellow in the Grass" – as a synthesis of Walt Whitman's Leaves of Grass's critical reception at the time.

Key words: Emily Dickinson, A narrow Fellow in the Grass, Walt Whitman, Leaves of Grass, critical reception.

Гончаренко Ю.О.

*Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка
Науковий керівник – к. філол. н., доц. Тимінська І.М.*

Особливості перекладу назв американських фільмів українською мовою

Переклад є процесом перетворення мовного твору, написаного однією мовою, в мовленнєвий твір іншою мовою при збереженні незмінного змісту, значення [3, с. 6].

Про "збереження незмінного змісту" можна говорити лише у відносному значенні. При міжмовному перетворенні (як і при будь-якому іншому виді перетворень) неминучі зміни. Текст перекладу ніколи не може бути абсолютним еквівалентом тексту оригіналу. А завданням перекладача є зробити цю еквівалентність якомога повнішою, домагатися зниження втрат до мінімуму. Вимагати "стовідсоткового" збігу значень, що виражаються в тексті оригіналу та тексті перекладу, було б абсолютно нереальним [3, с. 12].

Процес перекладу можна розділити на два етапи. Перший – це етап аналізу вихідного тексту з метою досягнення повного його розуміння, вилучення з нього всієї глибини сенсу. Другий – етап синтезу, тобто перетворення цього сенсу в нову, іншомовну форму [7, с. 9].

Професор В.Н. Комісаров виділяє наступні типи лексико-семантичних трансформацій: 1) конкретизація (коли слова в англійській мові мають ширше семантичне значення і не мають конкретного еквіваленту в українській мові); 2) генералізація (коли вужче семантичне значення замінюється більш широким); 3) смисловий розвиток (переклад завдяки контекстуальній та логічній зміні предмета, процесу або ознаки); 4) антонімічний переклад (переклад за допомогою слова з протилежним значенням до слова, що вживається в оригіналі); 5) додавання слів під час перекладу задля пояснення; 6) пропуск слів під час перекладу; 7) компенсація (передача змістового значення не тими засобами, що були застосовані в оригіналі) [4, с. 172–173].

Художній фільм – це не тільки культурний феномен, що відбиває соціокультурні пріоритети суспільства, але й спосіб формування картини світу як окремої особистості, так і лінгвокультурного суспільства в цілому. У багатьох випадках саме фільми незалежно від їх художньої цінності є головним джерелом і водночас засобом створення образу чужої культури [6, с. 7].

В ідеалі глядач перекладеного фільму повинен отримати аналогічний обсяг інформації з назви та піддатися такому ж емоційному впливу, що й глядач оригіналу [3, с. 14].

Назва фільму дає першу інформацію, яку ми отримуємо про стрічку. Вже судячи із заголовку людина вирішує, чи варто переглядати цю стрічку? Коли після перегляду картини першим у глядача постає питання: “І до чого тут ця назва?”, – це свідчить про нездатність перекладача правильно пропустити фільм через призму власного світогляду, не відступаючи при цьому від мети, поставленої творцем стрічки, а також досягти єдності форми та змісту [1, с. 85–86].

Зазначимо, що переклад назви фільму вимагає творчого підходу та поінформованості як з теоретичного боку, так і з практичного боку. При цьому використовують такі засоби та прийоми, як генералізація, прямий переклад, додавання слів тощо. Розглянемо їх більш детально.

Генералізацію було використано при перекладі назви кінофільму “*The Assassination of Richard Nixon*” – “*Замах на Річарда Ніксона*”, тобто вживається слово з ширшим значенням, адже основним еквівалентом лексеми “*assassination*” є “*вбивство*”.

Мультфільм “*Shark Tale*” офіційно перекладається як “*Підводна братва*”. Такий варіант перекладу є прикладом смислового розвитку.

При перекладі назви кінофільму “*Hellboy*” перекладач вдався до додавання слів. В українському перекладі зазначений фільм має назву “*Хеллбой: Герой з некла!*”. У цьому випадку додані слова дозволяють більш точно пояснити значення лексеми “*hellboy*”, котра походить зі слів: “*hell*” – “*некло*” та “*boy*” – “*хлопець*”.

Пропуск слів має місце при перекладі назви мультфільму “*Garfield: a Tail of Two Kitties*” – в офіційному перекладі маємо лише “*Гарфілд*”. Компонент “*a tail of two kitties*” містить певне інформаційне навантаження в межах мови-оригіналу – позначення на казку, мультфільм, тому в даному випадку досить проблематично знайти український еквівалент.

Застосовуються також прийом прямого перекладу: *“The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring”* (2001) – *“Володар Перснів: Братерство персня”* і транслітерація/ транскрипція власних імен: *“Forrest Gump”* (1994) – *“Форрест Гамп”*.

Назва *“Хочу як ти”* переведена не дослівно. У мові оригіналу *“The Change-Up”* не згадується про чиїсь бажання, проте з сюжету фільму ми знаємо, що герої хотіли помінятися життям один з одним.

Назва *“Pink Floyd The Wall”* складна для розуміння, і літературний переклад українську мовою передбачає семантичні втрати. Проте промоутери вирішили видалити назву гурту *“Pink Floyd”*, не залишивши глядачеві шансів здогадатися про зміст фільму без допомоги постеру, анонсу чи перегляду.

“Runner Runner” (2003) має офіційний переклад *“Сліна удача”*, хоча у назві двічі повторюється слово *“бігун”*. Аналогічно – з перекладом назви фільму *“In Time”*. Відомо, що цей вираз з англійської перекладається на українську словом *“вчасно”*, але на афішах надрукована назва *“Час”*. Роботу М. Сорсезе *“Shutter Island”* в українському прокаті перевели як *“Острів проклятих”*, вочевидь зважаючи на те, що оригінальну назву невірно буде перекладати дослівно, оскільки можна отримати гірший варіант *“Острів-віконниця”* або трохи кращий – *“Закритий острів”*, що є ближчим до сюжету стрічки. Крім того, альтернативною може стати назва *“Острів-настка”*.

Фільм *“Hachiko: A Dog's Story”* перекладається із зміною у звучанні клички відомого собаки і значною зміною інформації. Після двокрапки маємо *“вірний друг”*, хоча дослівно це *“історія собаки”*.

Назву фільму *“Inception”* (2010) переклали дослівно як *“Початок”*. За книгою *“The Silver Linings Playbook”* (2008) Метью Квіка у 2012 р. зняли однойменний фільм, проте в українському варіанті маємо назву *“Мій хлопець – псих”*. У назві використано прислів'я *“Нема худа без добра”*, а отже дослівний переклад тут неможливий. Навіть якщо спростити крилатий вираз, залишиться слово *playbook*, котре не має аналогів в українській мові. Носії англійської використовують це слово в якості опису блокноту з планом дій під час футболу чи іншої командної гри.

“500 Days of Summer” – назва-шифр. Головну героїню фільму звати Саммер, тобто носії мови мають два варіанти розуміння назви: *“500 днів літа”* або *“(500) днів Саммер”*, де в останньому варіанті роль відіграють дужки, у які взято цифру 500. Цей нюанс може передавати сюжет фільму, у якому головний герой зустрічається з дівчиною Саммер рівно 500 днів. А після перекладу *“500 днів літа”* ми робимо висновок, що літо продовжувалось п'ятсот днів, і це були щасливі 500 днів.

Кінофільм *“Змінюючи реальність”* є екранізацією науково-фантастичного оповідання Філіпа Діка *“Adjustment Team”*. Український варіанти перекладу: *“Команда коригування”*, *“Команда змін”*. Сама назва кінострічки *“The Adjustment Bureau”* більше відповідає назві книги, ніж англomовній версії назви фільму.

“17 Again” для українців прокатники вирішили пояснити, додавши до назви слово-натяк із сюжету тато: *“Татові знову 17”*. Доповнення свідчить, що фільм

відноситься до жанру сімейної комедії, фантастики, драми, але не до фільму жахів.

Назва кінострічки *"It's a Boy Girl Thing"* після перекладу українською мовою стала звучати як *"Хлопчик у дівчинці"*, оскільки *"thing"* у цьому контексті не має відповідного семантичного еквіваленту в українській мові. Носії англійської можуть використати таку конструкцію в будь якій ситуації: *"university thing"*, *"thanksgiving dinner thing"* тощо. Проте з перекладом виникають певні труднощі: *"університетські справи"*, *"історія з вечерею на День Подяки"* – тобто лексема *"thing"* перекладається в залежності від ситуації по-різному.

Таким чином, проблема перекладу назв фільмів з англійської на українську мову вимагає від перекладача певних навичок, спеціальних лінгвокультурних знань і відповідної спеціалізації. Ігнорування цих вимог значно погіршує якість перекладу.

Література

1. Бабенко О. В. Добринська Д. М. Зайцева М. Ю. Специфіка перекладу назв фільмів / О.В. Бабенко, Д.М. Добринська // Журнал Наука. Теория и практика Подсекция 7. Перевод. с. 85–89 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://xn-e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/image/konf%2010/konf%2010_3_22.pdf
2. Вострцова В.О., Приходько Ю. Филологические науки. Актуальные проблемы перевода [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/4_SND_2009/Philologia/40135.doc.htm
3. Гарбовский Н.К. Теория перевода / Н.К. Гарбовский. – М. : МГУ, 2004. – 544 с.
4. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. – М. : ЭТС, 2002. – 424с.
5. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства / І.В. Корунець. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 512 с.
6. Усов М.В. Проблема перекладу назв фільмів з англійської мови російською / М. В. Усов // Матеріали І Регіональної науково-практичної конференції "Актуальні проблеми прикладної лінгвістики". Тези доповідей. – Х.: Нац. аерокосм. ун-т ім. М.Є.Жуковського "Харк. авіац. ін-т", 2011. – 137 с.
7. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. [Текст] / А.Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 216 с.

The article deals with the aspects of translating movie titles from English into Ukrainian. The author has analyzed the basic types of lexical and semantic transformations and the influence of socio-cultural environment on the process of translating.

Key words: movie, title, translation transformations, concretization, generalization, antonymous translation, compression, decompression.

Груненко Д.Ю.

*Луганський національний університет імені Тараса Шевченка
Науковий керівник – к. пед. н., доц. Шехавцова С. О.*

Особливості використання евфемізмів у сучасному політичному дискурсі

В останні десятиліття процес утворення евфемізмів в англійській мові протікає з особливою інтенсивністю. Це пояснюється тим, що у сучасному світі

одним із найбільш важливих факторів, який сприяє утворенню та закріпленню евфемізмів у мові, є їхня здатність бути потужним засобом формування нових суспільних стандартів. Таким чином, евфемізми отримують широке поширення виключно у суспільно-значущих сферах мовної діяльності.

У політичному дискурсі поняття евфемії тісно пов'язане з терміном “політичної коректності”, який набув популярності в публіцистиці та майже замінив собою загальноприйняті поняття, такі як “ввічливість”, “толерантність”, “тактовність” тощо. Сучасна глобалізована культура, за твердженням багатьох філологів, базується на таких демократичних цінностях, як вибір, право на власну думку, свобода совісті. Однією з базових цінностей проголошується й толерантність, яка забезпечує “гармонію у багатоманітності” сучасного світу.

Проблемі евфемії присвятили свої роботи чимало сучасних, вітчизняних та російських мовознавців: О. Ахманова, Н. Босчасва, В. Великорода, І. Гальперін, В. Заботкіна, А. Міроніна, В. Панін, І. Решетарова, О. Селіванова, О. Тараненко та ін. Серед закордонних лінгвістів дослідженням евфемізмів та політичного дискурсу займалися К. Allan, К. Burrridge, R. W. Holder, R. Lerner, J. S. Neaman, S. Rothman, C. G. Silver.

У трактуванні поняття евфемізму автори словників розходяться у визначеннях. Так, наприклад, у словнику лінгвістичних термінів О. Ахманової евфемізм визначається як “троп, який використовується в непрямому, прикритому, ввічливому, пом'якшувальному позначенні будь-якого предмету або явища...” [1, с. 521]. У словнику лінгвістичних термінів Д. Ганича евфемізм – це “слова і вирази, які вживаються з метою уникнення слів з грубим чи непристойним змістом або з неприємним у певних умовах забарвленням...” [2, с. 73].

Політичний дискурс – це складне комунікативне явище, націлене на боротьбу за владу, яке включає текст як вербалізований результат мовлення, а контекст – ситуативний та соціокультурний, а також специфічні мовні засоби, які відповідають цілям та завданням дискурсу (тобто мова політики) [6, с. 135].

Політична діяльність завжди грала особливу роль у житті суспільства. Від певної політичної ситуації залежить місце країни на міжнародній арені, її взаємини з іншими державами. Важливу роль у визначенні іміджу країни грає спосіб її презентації політичними лідерами цієї країни. За допомогою виступів політики мають можливість звернутися як до міжнародного суспільства, так і до громадян своєї країни [6, с. 134–135].

Саме тому, не дивлячись на те, що евфемізми в політичному дискурсі виконують такі функції, як маскування, елеваційну, меліоративну, кооперативну та превентивну [3, с. 28], вони перш за все виконують функції маніпуляції та пом'якшення.

Перша функція – маніпулятивна – полягає у використанні евфемізмів із метою впливу на свідомість реципієнта, формування його світогляду. Політик прагне представити негативний процес економічної, соціальної, культурної чи екологічної сфери у більш сприятливому світлі, щоб зберегти позитивний імідж та заручитись підтримкою виборців [3, с. 28].

Евфемізми, які найтісніше пов'язані з політичною сферою та з ідеями політичної коректності та маніпулюванням, представлені двома великими групами. До першої відносяться евфемізми, які відволікають від негативних суспільних явищ. В останній час використовуються такі слова на позначення понять “економічна криза”, “економічний спад”, як *slump*, *recession*, *period of negative economic growth*:

“The fall of Bank rate on Thursday by another half per cent is an outward and visible sign that the dramatic and precipitous slump of the last three weeks in Wall Street has definitely relieved the pressure on the world’s money markets which the New York situation has been exerting so continuously for the last two years” [13].

“The danger is that, having used up their arsenal, governments and central banks will not have the ammunition to fight the next recession. Paradoxically, reducing that risk requires a willingness to keep policy looser for longer today” [14].

До другої групи відносяться евфемізми, направлені на прикриття антигуманної політики країни, особливо агресивних військових дій. Прикладами таких евфемізмів є слова *military action*, *airstrikes* та *disposable workforce*, що означають “військові дії”, “повітряні удари” та “доступна робоча сила” відповідно.

“And growing signs that military action against Isis is now taking precedence over the future of Syria and hopes that Bashar al-Assad will be forced out mean that it may well be impossible, say analysts and commentators from the Middle East and abroad” [10].

“We want to clarify that the scheme does not create a disposable workforce without immigration rights,” she said, in an emailed statement” [8].

Другою найважливішою функцією евфемізмів у політично-коректному дискурсі є функція пом'якшення. Характеризуючи політичну коректність, треба зазначити, що вона покликана стати інструментом профілактики конфліктів у суспільстві за допомогою встановлення спеціальних норм мовленнєвого етикету, – перш за все, шляхом використання особливої мови, що містить виключно вирази, які будуть емоційно позитивно сприйняті представниками всіх або більшості груп адресатів, і табування цілого ряду слів та виразів, які можуть привести до негативних асоціацій [4, с. 2].

Політкоректність – це намір знайти нові способи мовного вираження замість тих, які зачіпають почуття та гідність індивідуума, обмежують його людські права звичною мовною безтактністю та/або прямолінійністю стосовно расової чи статевої приналежності, віку, стану здоров'я, соціального статусу, зовнішнього вигляду тощо [5, с. 114].

Таким чином, було встановлено деякі особливості сьогоденної політичної преси. Наприклад, для позначення “бідних людей”, слово *poor* оминається і замість нього використовуються евфемізми *the disadvantaged* або *low-income*, який позначає людей, які потрапили у менш сприятливі умови.

“Low-income families have been hit hardest by the Coalition’s tax and benefit changes since 2010, according to the respected Institute for Fiscal Studies (IFS) think tank” [7].

У публіцистиці зазвичай не використовують слово *bomb*, найчастіше воно замінюється на такий евфемізм як *device*.

“Philip Hammond said that on the basis of available information, it was “more likely than not” that the cause of last week's crash was an explosive device smuggled on board the Russian plane” [12].

Для позначення людей, які мають якісь певні фізичні можливості використовується евфемізм *abled*, а для позначення людей, які мають якісь відмінні фізичні можливості, використовують евфемізм *differently-abled* або *otherly-abled*.

“The directions pertained to reservation of 1% of identified teaching posts in various schools and colleges for the disabled, jobs in private sectors and PSUs, seats for students in various universities and creating special facilities for differently-abled persons at public places such as railway stations, bus terminus, airports and in trains, buses and aircraft” [9].

Для людей, які позбавлені чогось, використовують слово *disadvantaged*, наприклад, *economically disadvantaged* або *hair disadvantaged*.

“Whatever one thinks of that ruling, it clear that the decision represents an opportunity to encourage universities to put new emphasis on affirmative action for economically disadvantaged students of all races as a way of indirectly promoting racial diversity” [11].

Дослідивши особливості використання евфемізмів в сучасному політичному дискурсі, ми можемо сказати, що ці слова відіграють дуже важливу роль у політичних та публіцистичних текстах. Така лексика характеризується лаконічністю форми та відсутністю позитивних або негативних конотацій. Окрім того, нами було зазначено, що найважливішими функціями евфемізмів є маніпулятивна та пом'якшення. Це свідчить про те, що евфемізми у політичному дискурсі мають дуальний вплив на суспільство. По-перше, вони є засобом пом'якшення вислову, який допомагає досягнути консенсусу та забезпечує безконфліктне спілкування. По-друге, вони використовуються для приховування негативних явищ та впливу на аудиторію.

Література

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – 3-е изд., стереотип. – М.: КомКнига, 2005. – 571 с.
2. Ганич Д. І. Словник лінгвістичних термінів / І. Д. Ганич, І. С. Олійник. – К.: Вища шк., 1985. – 360 с.
3. Грогодза І. Ю. Функції евфемізмів у сучасному політичному дискурсі (на прикладі політичних промов Барака Обама / І. Ю. Горозда // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. – 2013. – № 14 (273), Ч. III. – С. 27–33.
4. Михайлова М. С. Способы политически корректного именования лица в клиентском дискурсе / М. С. Михайлова // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). – 2013. – № 3 (23). – [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.sisp.nkras.ru
5. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Терминасова // М.: Слово/ Slovo. – 2000. – 262 с.

6. Тибинько, Н. Д. Манипуляция в политическом дискурсе / Н. Д. Тибинько // Вестник Челябинского государственного университета. – №3. Филология. Искусствоведение. – Вып. 50. – Челябинск: Изд-во “ЧелГУ”, 2011. – С. 134–137.

7. Andrew Grice Coalition’s tax and benefits changes hit low income families harder than any other group [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/coalitions-tax-and-benefits-changes-hit-low-income-families-harder-than-any-other-group-9996470.html>

8. Clár Ní Chonghaile Migrant workers in Irish fishing industry to get permits and minimum wage [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/global-development/2015/nov/20/migrant-workers-irish-fishing-industry-to-get-permits-minimum-wage>

9. Harish V Nair Supreme Court asks Centre and states to monitor help for disabled people [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dailymail.co.uk/indiahome/indianews/article-3090053/Supreme-Court-asks-Centre-states-monitor-help-disabled-people.html>

10. Ian Black Arab states under pressure to do more in fight against Isis [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/world/2015/nov/22/arab-states-under-pressure-fight-isis-iran-syria-saudi-arabia>

11. Peter Dreier, Richard D. Kahlenberg Making Top Colleges Less Aristocratic and More Meritocratic [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.nytimes.com/2014/09/13/upshot/making-top-colleges-less-aristocratic-and-more-meritocratic.html?_r=0.

12. Philip Hammond: There are people in UK “who would love to smuggle” a bomb onto an aeroplane [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/news/politics/11982342/Philip-Hammond-There-are-people-in-UK-who-would-love-to-smuggle-a-bomb-onto-an-aeroplane.html>.

13. Reactions of the Wall Street slump [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.economist.com/node/12327393>.

14. Watch out [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.economist.com/news/leaders/21654053-it-only-matter-time-next-recession-strikes-rich-world-not-ready-watch>.

The article deals with the specificity of using euphemisms in the current political discourse. It reveals two main functions of euphemisms in political discourse, namely manipulative and softening. The author gives the peculiarities of different meanings of euphemisms.

Key words: *euphemism, political correctness, political discourse.*

Данилевич Д. И.

*Минский государственный лингвистический университет
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Копытко Н. В.*

Особенности игровой модели культуры в романе Джулиана Барнса “Англия, Англия”

Ничто не стоит на месте, стрела времени движется вперед: меняются эпохи, меняются и их отличительные черты. Последнюю из них, развивающуюся в настоящий момент, принято называть эпохой

постмодернизма. Именно это направление является основополагающим сегодня во всех сферах творчества. Постмодернизм в литературе характеризуется использованием таких приемов и техник, как интертекстуальность, двойное кодирование, пастиш, фрагментарность повествования, метарассказ, языковая игра и т.п. – причем они могут присутствовать все одновременно или произвольно комбинироваться в зависимости от замысла автора.

Одной из характерных черт творчества писателей-постмодернистов стало обращение к богатому и разнообразному наследию мировой культуры. Это проявляется, с одной стороны, в использовании аллюзий на известные сюжеты или явления действительности, с другой – в прямом упоминании тех или иных культурных реалий. Мировая культура, которая включает сверхнациональную историю культуры и литературы, в свою очередь, остается совокупностью множества художественных направлений, которые современный российский культуролог А.В. Месянжинова называет “стержневыми моделями культуры” [3, с. 3]. “Стержневые модели сформированы при помощи национальных культурных моделей (со своей историей и этапами развития), которые в свою очередь включают в себя индивидуальные, авторские (условно “художественные”) модели культуры” [3, с. 3]. Таким образом, “авторская модель культуры” – это культура (универсальная и национальная), переосмысленная писателем определенным образом и отраженная на страницах его произведений. Проза современного британского писателя Джулиана Барнса (род. в 1946 г.) может рассматриваться как пример авторской модели культуры, в которой наряду с составляющими национальной культурной модели находят своеобразное отражение элементы единой (стержневой) постмодернистской культурной модели.

Основные теоретические положения концепции “культурных моделей” были обобщены и систематизированы американским антропологом Альфредом Кребером. Анализируя многочисленные определения понятия “культура”, ученый заключает, что культурные модели являются абстракциями, которые позволяют видеть исследователям все элементы культуры в единстве: политическое устройство, одежду, пищу, произведения искусства, технологию строительства жилищ и т.п. В работах А. Кребера прослеживается идея саморазвития моделей культуры. Они представляют собой своеобразный “каркас”, вдоль определенных “осей” которого могут кристаллизоваться различные культурные элементы. Причем “в разные эпохи содержание этих культурных элементов может быть различным, тогда как сама структура – модель культуры – остается неизменной” [2].

Нидерландский философ Йохан Хейзинга сводит воедино понятия “культура” и “игра” и доказывает, что в истории цивилизации игра возникает гораздо раньше культуры. Размышляя над соотношением этих двух феноменов, Й. Хейзинга замечает, что культура рождается из игры и имеет характер игры. В обществе есть правила, которым люди следуют, таким образом, “без поддержания определенного игрового поведения культура вообще невозможна” [4, с. 105]. Таким образом, игра пронизывает все бытие человека.

В эстетике постмодернизма концепция игры реализуется на уровне взаимодействия писателя и читателя. Автор широко обращается к постмодернистским техникам письма, интригует читателей, заставляя их усомниться в истинности всего сущего, и тем самым вовлекая их в интеллектуальную игру. В основе этой игры лежит активное творческое переосмысление многообразных элементов культуры. Так Умберто Эко пишет, что постмодернизм напоминает ему положение человека, влюбленного в очень умную женщину: он не может просто сказать ей: “Люблю тебя безумно”, потому что понимает, что “она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала”. Выход видится в том, чтобы сказать: “По выражению Лиала – люблю тебя безумно” [5, с. 77]. В этом обороте используется техника двойного кодирования. Особое внимание уделяется здесь знанию культурного контекста (в данном случае, кто такая Лиала). Вместе с тем человек доносит до своей возлюбленной суть того, о чем хотел сказать: “он любит ее, но <...> его любовь живет в эпоху утраченной простоты” [5, с. 77].

Подобная модель развертывания интеллектуальной игры, основанной на знании множества артефактов культуры, используется практически во всех произведениях Джулиана Барнса. Так в романе “История мира в 10 ½ главах” одна из глав представляет собой подробный анализ картины Теодора Жерико “Плот Медузы”. Здесь в контексте ярко выраженной экфрасиичности этой части картина становится одним из главных персонажей произведения.

В романе “Как все было” главные герои часто обсуждают предметы искусства, упоминают фильмы, персонажей литературных произведений, известных людей. Один из персонажей – Оливер – часто произносит такие фразы, как: “Я изящно поклонился, точно Наталья Макарова в “Ромео и Джульетте”, или “затем я легко, как Нуриев, вспорхнул по ступеням крыльца и ускользнул в дверь”. Такие сравнения требуют определенного культурного знания от читателя.

В этой связи особого внимания заслуживает роман Дж. Барнса “Англия, Англия” (1998). Он разделен на три части, вторая из которых, совпадающая по названию с романом, описывает утопический проект сэра Джека Питмена по созданию отдельного острова со всеми достопримечательностями “старой доброй Англии”. Для того чтобы выбрать, что должно находиться в новом развлекательном центре, были опрошены люди со всего мира. В результате получился список, включающий пятьдесят “образцов самого английского” и, по сути, вобравший в себя все существующие стереотипы об Англии и англичанах.

На первом месте в этом списке располагается королевская семья – бесспорный символ Англии. Некоторые другие пункты также связаны с ней. Например, пункт “сословия и лорды”, ведь подобная стратификация возможна только при монархическом строе. Далее упоминается гимн “Боже, храни Короля/Королеву!”. В первую тройку входят Биг Бен со зданием парламента и футбольный клуб “Манчестер Юнайтед”.

В целом, все пункты можно разделить на большие группы: история, достопримечательности, спорт и досуг, гастрономия, литература, черты

национального характера. Наличие в списке характеристик, составляющих последнюю группу, обусловлено тем, что опрашиваемые – граждане всего мира, то есть главным образом не британцы. Ведь туристы – это целевая аудитория проекта сэра Джека – главный потребитель его “культурного продукта”.

В рамках создания игровой модели культуры в романе некоторые истории и персоналии претерпевают значительную трансформацию. Историк проекта по созданию парка аттракционов по просьбе шефа проводит детальное исследование баллад о Робине Гуде и его шайке. В угоду феминисткам рассматривается версия, согласно которой Робин может быть сокращенным вариантом как имени Роберт, так и Роберта. Ведь в Англии и раньше встречались женщины-разбойницы: Мэри Рил или Грейс О’Мэлли. Сын Мельника, еще один представитель шайки Робина Гуда, в некоторых текстах именуется Муком, а в других – Миджем. Мидж, в свою очередь, – это ласкательное прозвище невысоких женщин. Однако эти выводы преподнесены в романе комичным, шутливым тоном, тем самым подчеркивая игровой характер произведения, и могут дополнительно рассматриваться как критика гипертрофированной политкорректности.

Кроме этого, сотрудниками Джека Питмена был переосмыслен и изменен образ Нелл Гвин – любовницы английского короля Карла II. Образ Нелл появился, когда обсуждали культуру сексуальности. Для чтящих семейные традиции членов совета компании идея селить Нелл Гвин (точнее, ее копию) в парке развлечений, казалась недостойной. Тогда в облике Нелл ее создатели акцентировали черты “английской Кармен”, которой ее хотели видеть туристы. Этот образ, совершенно не типичный для английской нации, как правильно рассчитал сэр Джек, стал пользоваться огромным успехом, и именно его сочли подлинным, хотя в нем не осталось ничего настоящего. Замена подлинника копией, причем не совсем точной – один из значимых игровых лейтмотивов романа, который тесно связан с художественной реализацией постмодернистского понятия “симулякр”. Таким образом, автор задает читателю провокационный вопрос: что для него важнее, довольствоваться оригиналом или наслаждаться его приукрашенной имитацией, убеждаясь в том, что “оригинал” – это не что иное, как добротный культурный конструктор.

Касаясь такой темы, как национальная культура, писатель часто вынужден находить баланс между широко известными фактами и узкоспециальной информацией. Дж. Барнс уверен в том, что англичане знают “цвет подтяжек Марилебонского крикетного клуба”, кого принимают в Гаррик-клуб и о чем можно прочитать в “Хансарде”. В русскоязычном издании данные британские национальные реалии снабжены примечаниями переводчика. В английском издании не были переведены даже латинские и французские выражения, которыми изобилует речь Джека Питмена.

Наряду с элементами британской модели культуры Дж. Барнс иронически переосмысливает общеевропейские сверхнациональные модели культуры. Сэр Джек является знатоком музыки Людвиг ван Бетховена, но в отношении к композитору еще больше раскрываются стороны его личности, например,

предпринимательская жилка, когда он размышляет о неудачной попытке совместить премьеры Пятой и Пасторальной симфонии, Четвертый концерт и Хоральную фантазию в один вечер: “<...>Четыре часа в неотопливаемом зале. И разумеется, провал. Теперь же с толковым импресарио и шустрым директором – а еще лучше с просвещенным спонсором, исключаящим необходимость в хапугах, которым лишь бы свой процент сорвать... Со сведущим человеком, который проследит, чтобы вещь была как следует отрепетирована” [1, с. 62]. Иногда Джек Питмен чувствует свою духовную близость к Бетховену и отмечает, что недаром газетные журналисты называют его “гением”. А идею, которая способна перевернуть всю его жизнь, он именует своей “Девятой симфонией”.

В рассуждениях другого персонажа – Пола Харрисона – возникает цитата, видимо, услышанная им еще в школьные годы: “None but the brave deserve the fair, according to some stupid poet” [6, с. 101]. Первая часть, ставшая в английском языке поговоркой, – это строка из оды английского поэта XVII века Джона Драйдена, в которой слышатся отголоски далекой эпохи рыцарских турниров, где наградой часто была любовь прекрасной дамы. Со временем многие авторские выражения стали общеупотребительными, и сегодня далеко не каждый может назвать их автора. Кроме того, анонимность вкупе с отрицательными коннотациями эпитета *stupid* в данном случае позволяет Дж. Барнсу подчеркнуть ироничное отношение героя к фразе и его несогласие с ее смыслом.

Таким образом, постмодернистское произведение может не только содержать ссылки на элементы сверхнациональных и национальных моделей культуры, но и целиком базироваться на них. Тогда глубина восприятия романа зависит от степени знакомства с теми или иными культурными явлениями. Упоминание большого числа исторических событий, предметов искусства и ранее созданных произведений может вызывать трудности при чтении и переводе романа. Подобные ссылки могут быть неизвестны читателю, тогда по усмотрению издателей к книге прилагается большой справочный материал. Некоторые современные писатели намеренно отказываются от каких-либо пояснений. В таком случае читателю предлагается самостоятельно восполнять пробелы в знаниях. Тогда роман становится своеобразной загадкой, и его надо не просто читать, но и разгадывать.

Итак, авторская игровая модель культуры Дж. Барнса в романе “Англия, Англия” многокомпонентна. Во-первых, он обращается как к национальной (британской), так и к сверхнациональным моделям культуры. Причем иногда такое обращение ограничивается лишь упоминанием какой-либо детали культурного наследия с целью раскрыть особенности характера персонажа или развернуть сюжет. Во-вторых, в некоторых случаях Дж. Барнс выстраивает свои романы, используя элементы культурного наследия предшествующих эпох. Благодаря этому происходит творческое переосмысление элементов культуры прошлого, а значит, и активное вовлечение читателя в процесс своеобразной высокоинтеллектуальной игры. Теперь только читатель может решить, что лучше: “настоящая” Англия или ее искусная имитация.

Литература

1. Барнс Дж. Англия, Англия / Джулиан Барнс. – М.: Эксмо ; СПб.: Домино, 2012. – 368 с.
2. Возникновение теории моделей культуры. Культурология Кребера [Электронный ресурс]: электрон. данные. – Минск: Белорусская цифровая библиотека LIBRARY.BY, 27 января 2005. – Режим доступа: http://library.by/portalus/modules/psychology/readme.php?subaction=showfull&id=1106850429&archive=1120045821&start_from=&ucat=& (свободный доступ).
3. Месянжинова А.В. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма (Итало Кальвино, Милорад Павич, Джулиан Барнс): автореф. дисс. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / Александра Вадимовна Месянжинова. – М., 2010. – 24 с.
4. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
5. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” / Умберто Эко. – СПб.: “Симпозиум”, 2005. – 92 с.
6. Barnes J. England, England / Julian Barnes. – London: Vintage books, 2008. – 272 p.

The article deals with models of culture, their artistic representation and playful revision in postmodern writings. It illustrates how cultural references of different types contribute to the reader's perception of Julian Barnes' novel "England, England".

Key words: postmodernism, intertextuality, concept of play, model of culture, play element of culture.

Данільченко Т.Ю.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – ст. викл. Рахманова В.А.

Використання методу проектів на уроках англійської мови у старших класах під час вивчення теми “Мистецтво”

У наш час учителі намагаються урізноманітнити процес здобуття учнями знань. Із цією метою у своїй діяльності вони дедалі активніше використовують метод проектів, який виник у 20-х роках ХХ століття внаслідок експериментальної роботи американського філософа і педагога Джона Дьюї.

Учителі, які викладають іноземну мову, зокрема англійську, намагаються зробити урок цікавим і змістовним одночасно, замінюючи “сухий” виклад матеріалу різними видами діяльності, серед яких чільне місце посідає проектна. Вона допомагає втілити головну мету навчання іноземної мови, яка полягає у формуванні й розвитку в учнів комунікативної компетенції на основі соціокультурних і соціолінгвістичних знань, умінь і навичок. За словами Ю.Скоцької, проектна технологія “...дає змогу одночасно і більш ефективно формувати в учнів низку ключових компетентностей, перш за все – “уміння вчитись”, тобто вміння самостійно здобувати знання у будь-якому вимірі “простору навчання” [5, с. 14]. Вони розвивають уміння співпрацювати між собою, а також з учителем; навчаються самостійно організовувати роботу, щоб

досягти поставленої мети й отримати бажаний результат; беруть на себе відповідальність за підготовку, створення і представлення проекту; набувають умінь і навичок самоконтролю, самооцінки, самовдосконалення; вчаться бути терпимими й толерантними один до одного, долаючи різні суперечки, у процесі роботи над проектом тощо.

Стосовно уроку іноземної мови, проект – це спеціально організований вчителем і самостійно виконаний учнями комплекс дій, що завершується створенням творчого продукту [5, с. 15]. Результатом діяльності може бути виготовлення колажів, буклетів, газет, афіш, оголошень, презентацій, проведення інтерв'ю, діалогу літературних персонажів тощо.

Існує декілька типів проектів. Н.В.Бабцева виділяє такі: творчі, ігрові, інформаційні, практико-орієнтовані, дослідницькі [1, с. 14-1]. Учні можуть працювати над проектами індивідуально, у парах, групами. Кількість учасників визначається видом, темою, метою, завданнями, результатом діяльності тощо.

Працюючи над створенням проекту, необхідно дотримуватись певних етапів. Н.В. Бабцева виділяє такі:

– Перший етап – підготовчий. Учні разом з учителем визначають проблеми, обирають тему проекту, формують мету і завдання своєї майбутньої діяльності, планують роботу над пошуком інформації [1, с. 14-2–14-3].

Приклад підготовчого етапу (вибір теми, формування мети і завдань) до уроку-узагальнення з теми “Живопис” (10 клас). На уроці діти будуть виступати в ролі екскурсоводів Полтавського художнього музею.

Тема: “In Poltava Art Museum” (оскільки тема надзвичайно широка, то доцільно сформулювати підтему). Підтема: “The multicoloured Bilokur’s world of flowers”.

Мета: ознайомити дітей з Полтавським художнім музеєм імені Миколи Ярошенка, його експозицією; поглибити знання про життя і творчість Катерини Білокур; розвивати мовленнєву компетенцію; розширити словниковий запас; узагальнити знання з теми “Живопис”; виховувати любов до мистецтва.

Завдання:

- підготувати повідомлення про музей і його експозицію;
- ознайомитися із життєвим і творчим шляхом мисткині;
- розповісти про картини художниці, які знаходяться в галереї мистецтв;
- створити колаж з репродукціями картин Катерини Білокур.

– Другий етап – практично-виконавчий. Він розподіляється на такі розділи: “Збір інформації”, “Аналіз інформації та формування висновків”, “Оформлення результатів діяльності”.

– Третій етап – заключний. Проходить за такою схемою: презентація проекту – захист проекту – оцінка проекту за критеріями – оголошення результатів – реалізація проекту [1, с. 14-3].

Здебільшого робота над створенням проекту здійснюється учнями самостійно, учитель тільки спостерігає, коригує та, якщо потрібно, дає поради. На підготовчому етапі педагог може поставити основні питання, відповідаючи на які, діти зможуть визначити мету й завдання, виконати останні, щоб отримати потрібний результат.

Наведемо приклади тем проектів і творчих продуктів, які можна використовувати у старших класах під час вивчення теми “Мистецтво” (“Живопис” – у 10 класі, “Кіно, театр, телебачення”, “Мистецтво” – в 11 класі):

- *Life is short, art is long.* Результатом діяльності може бути комп’ютерна презентація, буклет, газетна/журнальна стаття (з ілюстраціями);

- *Modern painting in Great Britain/Ukraine.* Створення випуску номера газети/журналу, комп’ютерної презентації, колажу, буклету; проведення своєрідного випуску новин, який познайомив би аудиторію з різноманітними цікавинками зі світу живопису;

- *Arts and artists.* Результатом діяльності може бути комп’ютерна презентація, буклет, колаж, випуск номера газети/журналу;

- *Museums in Great Britain/Ukraine.* Створення колажу, буклету, випуску номера газети/журналу, комп’ютерної презентації;

- *From old to a new art.* Результатом діяльності може бути комп’ютерна презентація, колаж, випуск номера газети/журналу, своєрідна карта, яка продемонструє розвиток мистецтва;

- *In British/Ukrainian art gallery.* Можливе створення колажів, буклетів, комп’ютерних презентацій; відвідування галереї в рідному місті та проведення фрагмента екскурсії (розповідь про 1 – 2 картини);

- *The theatre programme.* Створення буклету;

- *The theatre’s role in modern society.* Творчим продуктом може бути комп’ютерна презентація, випуск номера газети/журналу, проведення ток-шоу;

- *The best playbill.* Створення афіші до фільму чи вистави;

- *A review of a film/play you have seen recently.* Результатом діяльності може бути комп’ютерна презентація, газетна/журнальна стаття (обов’язково з кадрами з фільму);

- *The cinema VS the theatre.* Можна провести в класі (на паралелі) опитування (“Якому виду мистецтва (театру чи кіно) Ви надаєте перевагу”), результати якого використати для створення комп’ютерної презентації, випуску номера газети/журналу, своєрідної “дуелі” між прихильниками кіно й театру;

- *The new films’ review.* Творчим продуктом може бути комп’ютерна презентація, буклет, газетна/журнальна стаття (обов’язково з кадрами з фільму); своєрідний анонс (розповідь учня з використанням трейлерів), який також може бути попередньо знятий на відео;

- *In the marvelous world of cinema.* Результатом діяльності може бути проведення ток-шоу з подібною назвою, на якому кожна група дітей розповість про певний жанр кінематографу, продемонструвавши фрагменти фільмів; створення комп’ютерної презентації, буклету, номера газети/журналу; також доцільно провести в класі опитування (“Які фільми Ви любите дивитися?”), яке стане своєрідним підсумком проведеного ток-шоу або буде вміщене в презентації, буклеті чи газеті, як результат соціологічного дослідження.

Отже, метод проектів перетворює навчально-виховний процес на спільну творчу діяльність педагога й учнів. Він робить урок цікавішим, дозволяє розширити словниковий запас дітей, закріпити вивчений лексико-граматичний

матеріал. Застосування цього методу активізує пізнавальну й дослідницьку діяльність учнів; надає їм можливість збирати й аналізувати інформацію, а також формувати власні висновки. Важливим є й те, що проектна технологія виховує в дітей багато позитивних якостей, а саме: терпимість, толерантність, повагу до чужої думки, вміння працювати в групах і дослухатися один до одного. У процесі роботи над проектом учням надається більша самостійність, можливість виявити власний творчий потенціал і відповідальність за прийняття рішень.

Література

1. Бабцева Н.В. Метод проектів як шлях підвищення мотивації до вивчення німецької мови / Н.В.Бабцева // Німецька мова в школі. – 2013. – №4. – С. 14-1–14-3.
2. Ковальчук В. Розвиток проектної компетентності учнів / Василь Ковальчук, Любов Литвин // Школа. – 2013. – №12. – С. 53–56.
3. Кара О.К. Проектна робота на уроках німецької мови / О.К. Кара // Німецька мова в школі. – 2013. – №4. – С. 14-7–14-8.
4. Часовська В.А. Метод проектів на уроках іноземної мови / В.А. Часовська // Німецька мова в школі. – 2013. – №4. – С. 14-9–14-10.
5. Скоцька Ю. Активізація пізнавальної діяльності учнів засобами проектного навчання / Юлія Скоцька // Іноземні мови в сучасній школі. – 2012. – №6. – С. 14–20.

In this article you can find the information, which helps to understand the project method better. There are some topics of projects in the article. They can be useful for teachers during studying the topic “Art” in senior school.

Key words: language teaching methods, project method, project technology, English, high school, the topic “Art”.

Деркач І.І.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Зуєнко М.О.

Проблематика та поетика візуальних віршів Дж. Герберта та Р. Єлінга

У візуальній поезії (англ. shaped verse, picture poetry) головна тема твору окреслюється за допомогою різних розмірів рядка в межах сторінки. Прихильники візуальної лірики намагаються втілити в слові і малюнку гармонію зображуваного, щоб однаково тішити і слух, і зір реципієнта, який пізнає мистецький твір. Водночас серед представників візуальної поезії є й ті, які нехтують словесним змістовим наповненням художнього твору, оскільки вся семантична вага зміщується на зорове сприйняття художнього образу. Візуальна поезія своїм походженням завдячує Китаю і стародавній Греції. У XVII столітті англійські поети-метафізики почасти зверталися до візуальної лірики, завдяки довжині рядка в межах сторінки репрезентували вірші-малюнки у формі крил, вівтарів, зірок, квадратів, трикутників тощо. У переважній більшості візуальні вірші – це демонстрація винахідливості та оригінальності

автора. Проте існують винятки, коли митці, продукуючи необхідну форму-малюнок вірша, дуже уважні до кореляції ідеї малюнка з його словесним утіленням. До таких письменників належить поет-метафізик Джордж Герберт (1593–1633). Ідеї поетів-метафізиків, їхнє міфопоетичне сприйняття довколишнього світу, віра в людину і силу людського розуму, сповідування Божих законів приваблювали значне коло митців і в ХХ ст. Прихильником метафізичного стилю і візуального вірша є сучасний письменник Роберт Єлінг (1959 –). У вірші “Піднесення” (“Uplifting”) митець відтворює мотив польоту, повернення до культурних первнів. Вірш за своєю формою нагадує малюнок крил, подібний до “Пасхальних крил” Дж. Герберта, спільними ж є і часопросторові образи – сонце, небо, політ та міфологічні образи – Бог-творець, Мати Божа, Небеса, Храм, Дім:

*Upon a glade of sun-sculptured
Pine forest, rooted in stone,
Layers of my bark peel away,
Inviting a softer surface to emerge. I climb
Far into the sky, following an eagle's current
To the sun –
I melt into my sculptor...
Nestled by Her vision, I hear a new call:
“Go back to seed, and I will bring you Home.” [3, с. 10]*

Разом із тим поет-метафізик Дж. Герберт створив яскраві зразки фігурних віршів, у яких художні ідеї і візуальні образи, синтез форми і змісту, увиразнюють тему та провідні мотиви твору, дозволяють “прочитати” значущість для автора написаного слова. Малюнок, створений завдяки довжині рядків, у Дж. Герберта є символом, усвідомлення якого дозволяє розкрити візуально міфологеми, закладені у творі – крила ангела, гріх, спокута. Антологічним став вірш на релігійну тематику Дж. Герберта “Easter Wings” (“Пасхальні крила”, 1633), у якому розкрито біблійну історію гріхопадіння людини, концепти гріха і смерті, спокути зображені контрастно відносно інших біблійних подій, у тому числі і за рахунок довжини рядка. Головною темою твору є гріх і молитва за його спокутування. Тож у першому найдовшому рядку описано творіння людини і її життя в Раю в багатстві і достатку (*in wealth and store*). Духовне падіння людини передане в кожному наступному рядку, відтак рядок стає все коротшим. Малюнок вірша звужується максимально на рядку, де описується духовний стан людини як результат її гріхопадіння (*most poor*). Подібне відбувається і в “другому малюнку”, другій строфі. Максимальне звуження рядка на слові – “*most thin*” (найтонший). У другій строфі розкривається духовне і фізичне зубожіння людини, кара за гріх, якої припала на її юний, ніжний вік (*my tender age*). Хвороба і сором роз’їдали духовно і фізично молоду людину до стану виснаження. Коли її гріх (*sin*) вже став, дослівно за текстом вірша, “найхудішим” (англ. *thin*), слова “худий” і “гріх” вимовляються англійською майже однаково (є омофонами). У рубіжний момент духовного і фізичного безсилля – людина кається у своєму гріху. А в момент, коли людина вже готова розстатися зі своєю фізичною оболонкою, коли земний

тягар стає її не під силу, вона отримує Божу милість. Тоді людина просить злитися з божественним в одне ціле і возвеличувати день Божої перемоги (“*And feel this day thy victory*”). Слово “*victory*” в тексті віршу розкривається у значенні перемоги божественного задуму щодо навернення людини на шлях істинний і осягнення нею раю, що знаходиться в середині кожної людини.

Стан полегшення, відчуття перемоги добра над злом, спокути гріха на синтаксичному рівні тексту вірша мовою оригіналу відтворюється умовним реченням (“*If I imp my wing on thine*” – укр. дослівно: якщо я дам оперення на твоє ж крило з мого), яке відтворює реальну умову, що стосується теперішнього або майбутнього. У день перемоги божественного над тваринним, доброго над лихим у людині, ангел охоронець додасть снаги. Метафора окрилення (передається в тексті вірша дослівно як “оперення” (*imp*), тобто додавання нового пір’я для крил) розкриває щедроти божого милосердя, які уможливлюють новий злет людини, її політ над тягарем минулого і її осяйна нинішня легкість, невагомість, первісна безгріховність. Останній рядок у другій строфі по довжині майже дорівнює першому рядку першої строфи, у такий спосіб автор увиразнює надію на повернення людині раю і її божественної сутності. Мотив польоту розкривається в контексті вірша, як на візуальному рівні (горизонтальний малюнок – крила), так і на мовному (декілька разів у тексті згадується слово політ (*flight*) у найдовших завершальних рядках вірша. Автор увиразнює надію на переможний порятунок людини з метою повернення їй первозданної божої милості.

*Lord, who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost the same,
Decaying more and more
Till he became
Most poor:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Than shall the fall further the flight in me.*

*My tender age in sorrow did I begin:
And still with sickness and shame
Thou didst so punish sin,
That I became
Most thin.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victory;
For, if I imp my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me [2, с. 120].*

Візуально вірш завдяки різній довжині рядка створює два малюнки – горизонтальний і вертикальний. Вертикальний малюнок – це вітварі, що

символізують спокуту земного гріха, сповідування божої істини, молитви, а горизонтальний – це дві пари крил, які увиразнюють уподібнення людини чистій непорочній істоті, ангелу, який гармонійно перебуває у стані легкості, духовного умиротворення, доброти [2, с. 934–935].

Отже, у збірці “Храм” Джорджа Герберта крила ангела є мегаміфологемою, яка розкривається в ряді інших міфологем – церква, дорога; міфологеми, які актуалізують шлях очищення людської душі, звільнення від гріха – спокута, агонія, гнів, любов, паломництво. У вірші Р. Єлінга “Піднесення” відтворено образ крил орла, з яким здіймається душа людини, щоб повернутися до Божого дому, щоб віднайти спокій, гармонію, відчутти себе у великому світі, як вдома, разом з тим піднятися духовно й перебувати в гарному піднесеному настрої. Разом з тим міфологема крил є складовою міфологеми шляху, а саме позначає “центр шляху”, є надією і засобом для людської душі на її шляху до Вічності. Міфопоетична система у бароковій поетичній системі, так і в сучасній поезії, функціонує на всіх формально-змістових рівнях тексту і уможливлює виникнення авторського неоміфу.

Література

1. Herbert G. The Complete English Works / George Herbert. – London: Davis Campbell Publishers Ltd., 1995. – 509 p.
2. Roberts E. V. Literature: an Introduction to Reading and Writing/ Edgar V. Roberts, Henry E. Jacobs. – New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2007. – 2158 p.
3. Yehling R. Shades of Green / Robert Yehling. – Wesley Chapel, Florida: Koboca Publishing, 2006. – 163 p.

The article deals with the analysis of J. Herbert's and R. Yehling's visual poetry. The metaphysical poetry of both writers has some common mythological images such as God, Virgin Mary and Angel. The motif of flight is represented with the visual image of wings.

Key words: visual poetry, mythological images, motif, problem.

Зуб І. В.

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Алексенко С.Ф.

Лексико-семантичні та структурно-синтаксичні особливості мовних засобів вираження гендерної політичної коректності

Демократичний політичний режим, що є пріоритетним у сучасному суспільстві та має на меті підтримку громадянського миру, злагоди та толерантності, вимагає використання специфічних соціально-політичних технологій. Однією із них є політична коректність.

Політична коректність визначається як прагнення знайти нові способи мовного вираження замість тих, які зачіпають почуття і гідність індивіда, пригнічують його права мовною безтактністю, або прямолінійністю стосовно расової та статевої належності, віку, стану здоров'я, соціального статусу, зовнішнього вигляду тощо [4, с. 215–216].

Згідно з В. В. Паніним, політична коректність тлумачиться як сукупність культурно-поведінкових і мовних норм, прийнятих у суспільстві, які направлені

на недопущення дискримінації за національною та расовою належністю, сексуальною орієнтацією, статтю, віком, станом здоров'я, зовнішнім виглядом та іншими ознаками [3, с. 4].

Ще один підхід до визначення політичної коректності базується на припущенні, що політична коректність та евфемізми тотожні, тому що останні є емоційно нейтральними словами чи виразами, що використовуються замість синонімічних їм слів та виразів, які здаються мовцю грубими чи нетактовними [1, с. 36]. Проте, ми вважаємо за доцільне розмежовувати ці два поняття та визначаємо евфемізм як лексико-семантичну особливість політичної коректності. Це зумовлено тим, що, по-перше, політична коректність, на відміну від евфемізмів, впливає не лише на лексичний склад, але й на синтаксичний та морфологічний рівень мови. По-друге, політична коректність є не тільки мовним, але й культурним явищем, у той час як евфемізм визначається лише як мовна характеристика.

Зважаючи на те, що останнє десятиріччя характеризується активним реформуванням словникового складу англійської мови, наслідком якого є впровадження гендерно-нейтральних мовних одиниць на всіх рівнях функціонування мови, вважаємо за доцільне розглянути мовні прояви гендерної політичної коректності та виявити її лексико-семантичні та структурно-синтаксичні особливості.

Ще на початку ХХ століття в англійській мові не існувало слів, що виражали дискримінацію за статевою ознакою. У 1960-х роках активістки жіночого руху стали використовувати слово “шовінізм” як прояв чоловічої переваги, а “сексизм” – як пригнічення жіночої гідності. У 1970-і роки англійську мову було оголошено сексистською на підставі того, що в ній міститься більше форм на позначення чоловічої статі, ніж жіночої. У результаті з'явилося багато мовних змін і нововведень [2].

Наприклад, зазнали змін складні слова з компонентом *-man*. Під впливом феміністського руху і для зняття труднощів перекладу замість традиційних *cameraman, fireman, policeman* в англійську мову увійшли *camera operator, firefighter, police officer*. З метою вирівнювання співвідношення між чоловічою і жіночою статтю компонент *-man* замінюється на *-person*: *chairman – chairperson, congressman – congressperson, spokesman – spokesperson*. Також, більшість слів із суфіксом *-ess / -ette*, що позначають осіб жіночої статі, замінюються на нейтральні, наприклад, замість слова *stewardess* вживається *flight attendant*. У деяких виданнях пропонується ввести суфікс *-ron* замість суфіксів *-or, -er / -ess*, наприклад, слово *actron* замінює слова *actor i actress, waitron – waiter i waitress*; таким чином, стирається обмеження за статевою ознакою [2].

Потреба в дотриманні політичної коректності диктує певні зміни на синтаксичному рівні. Наприклад, речення “*The child is influenced by his peers*” є політично некоректним, тому що вказує лише на одну стать однокласників. Його варто замінити на: “*Children are influenced by their peers*”. Аналогічно “*The average man votes for his own interest*” слід перефразувати на: “*The average person votes according to self interest*” [6, с. 121].

Ф. Френк та Ф. Еншен у праці “Language and the Sexes” розробили рекомендації для тих, хто хоче бути політично коректним та узагальнили зміни у мовному складі, що відбулися під впливом подолання гендерної дискримінації [5, с. 84–109]. До таких змін можна віднести: 1) заміна слова *girl* на слово *woman* при зверненні до повнолітніх осіб жіночої статі, наприклад, *prewoman, young female person*; 2) заміна слів *Miss* і *Mrs*, що носять відбиток сімейного стану, словом *Ms*, яке так само, як і слово *Mr*, не позначає сімейного стану людини; 3) уникання таких слів, як *honey, sweetie* тощо, коли вони вживаються при зверненні до жінок, з якими у мовця немає близьких відносин; 4) обмежене вживання таких слів, як *chick, broad* тощо, по відношенню до жінок; 5) заміна компонента *-man* на *-person* у великій кількості складних слів, наприклад, заміна слова *chairman* на *chairperson, congressman* на *congressperson* і т.д., або використання нейтральних слів, таких як *chair* або *representative*; 6) виключення відмінностей за належністю до тієї чи іншої статі, що виявляються в словах типу *actress* і *waiter*, та їх заміна на відповідники із суфіксом *-ron*: *actron, waitron*; 7) заміна слова *man* на *human being* або на інші слова в контекстах, де маються на увазі всі люди. Наприклад, речення “*Man is a mammal*” змінюється на “*Humans are mammals*”; 8) виключення “помилкового” вживання займенника “*he*” та його заміна на нейтральний по відношенню до третьої особи однини займенник “*thon*” на позначення осіб будь-якої статі, наприклад: “*A doctor should be careful that thon does not misdiagnose*”. Пропонується також замінити займенник “*he*” виразом “*he or she*” або категорію числа в тексті, наприклад: “*Doctors should be careful that they do not misdiagnose*”; 9) виключення займенника “*he*” і визнання правильності вживання займенників “*they*” і “*their*” з невизначеними займенниками *someone* і *everybody*. Прихильники цієї позиції віддають перевагу варіанту “*Everybody should button their coat*” замість “*Everybody should button his coat*”; 10) вилучення з офіційного спілкування привітання *Dear Sir, Gentleman* та використання власного імені *Dear Jack Johns* або посади *Dear Manager*.

Узагальнюючи матеріал, поданий вище, та беручи до уваги, що евфемізми є засобами вираження політичної коректності на лексичному рівні, виділимо наступні лексико-семантичні ознаки гендерної політичної коректності: 1) слова, що позначають сімейний стан жінки: *Miss, Mrs* більш не є релевантними, нині слід використовувати *Ms*, що не вказує на те, одружена жінка чи ні; 2) гендерно нейтральні слова та словосполучення, що вказують на професію людини: *actron* (*actor, actress*); *bartender, mixologist* (*barman, barmaid*); *chairperson* (*chairman*); *firefighter* (*fireman*); *flight attendant* (*steward, stewardess*); *waitron, waitperson, dining room attendant, server* (*waiter, waitress*); 4) евфемізми на позначення родинних зв'язків: *siblingshood* (*brotherhood*); *kin* (*kinsman, kinswoman*); *man and wife* (*husband and wife, partners*); 5) евфемізми на позначення людства та осіб різних статей: *Earth children, humankind* (*mankind*); *person* (*man*); *person of gender, wofen, womban, womon, womyn, woperson* (*woman*); *prewoman, young female person* (*young girl*); 6) евфемізми, що стосуються певної статі та становлять систему поглядів: *misogony* (*hatred of women*); *malism* (*antithesis of feminism*); *ego-tecticle worldview* (*men's point of view*); *efemcipated* (*emancipated*);

7) заміна слів та словосполучень із часткою *-man*: *human resources, personnel, staff, workers, workforce* (manpower); *artificial, handmade, manufactured* (man-made); *skilful* (workmanlike); *snow person, snow creation, snow human, snow icon* (snowman).

Лексеми та словосполучення, що виражають гендерну політичну коректність, мають різну структуру. Розглянемо структурно-синтаксичні особливості мовних одиниць для її вираження:

- Терміни, що утворюються за допомогою суфікса *-on*: *actron, waitron*. Слова із суфіксом *-on* перетворюють гендерно забарвлені назви професій на нейтральні.

- Терміни, що утворюються за допомогою змін в корені слів: *wofen, womban, womon, womyn*.

- Терміни, що утворюються за допомогою складання основ чи заміни однієї із основ слова: *humankind* (mankind); *chairperson* (chairman).

- Вживання “people first” мови (використання іменника, що позначає особу, а потім її характеристики), що виражається структурою **Noun + Modifier**: *a person of gender*.

- Словосполучення, що мають структуру **Modifier + Noun**: *police officer, literary person, flight attendant*.

- Вживання займенника третьої особи множини “*they*”, гендерно нейтральних займенників та словосполучень типу “*everyone, everybody, every person*” замість займенника третьої особи однини чоловічого роду “*he*” на позначення представників обох родів: “*Each person is entitled to their opinion*” [1].

Розглянемо приклади вживання гендерної політичної коректності в англomовній пресі.

У статті “Революція у сфері охорони здоров’я” у газеті “The Times” знаходимо такий приклад: “*Ms Sturgeon said Scotland could learn many lessons from the London experience – a welcome display of open-mindedness from the first minister on a key issue of public concern*” [7]. “*Ms Sturgeon*” вважається політично коректним, тому що за аналогом “*Mr*” не дискримінує жінку, оскільки не вказує на її сімейний стан та не визначає її як заміжню (*Mrs*) чи незаміжню (*Miss*).

У коментарі в газеті “The Guardian” до відео, в якому жінка-поліцейський розіграла групу підлітків під час бійки, запропонувавши одній із дівчат-підлітків взяти участь у змаганнях з вуличного танцю, знаходимо наступне: “*A Washington DC police officer dispersed a crowd of fighting teenagers by challenging one of them to a dance off in the street*” [8]. Зважаючи на вищевказані лексико-семантичні та структурно-синтаксичні ознаки гендерної політичної коректності, зазначимо, що словосполучення “*police officer*” є політично коректним, адже воно замінює лексему “*policeman*”, яка вказує на представників лише чоловічої статі даної професії і дискримінує таким чином жінок-поліцейських, залишаючи їх існування поза увагою. Вжите політично коректне словосполучення має структуру **Modifier + Noun**, що дає змогу

замінити лише іменниковий компонент, залишаючи компонент ознаки представника даної професії.

У статті “What Flight Attendants Are Really Thinking When They Greet You at the Door of a Plane” онлайн-видання британської газети “Dailymail” читаємо наступне: *“Gaea Peregrinor, a flight attendant for 25 years, says that when she’s exchanging pleasantries and checking boarding passes she’s also analysing every traveller to find out if they are intoxicated or ill, if they have a bad attitude or if they can even be helpful during an emergency”*[9]. По-перше, у цьому уривку слід виділити гендерно політично коректне словосполучення *“a flight attendant”*, яке вживається замість гендерно маркованих лексем на позначення професії стюарда чи стюардеси: *“steward / stewardess”*. По-друге, частина речення *“...she’s also analyzing every traveler to find out if they are intoxicated or ill, if they have a bad attitude or if they can even be helpful during an emergency”* вербалізує займенник на позначення кожного подорожуючого з міркувань політичної коректності, а саме, *“every traveller”* узгоджується із займенником третьої особи множини *“they”*, що дає змогу враховувати представників обох статей і не дискримінувати жінок.

Отже, під впливом гендерної політичної коректності відбулися зміни у словниковому складі мови, будові слів та композиції речень. На лексико-семантичному рівні утворилися нові слова за допомогою афіксації, основоскладання, зміни голосних в коренях слів, використання евфемізмів на позначення родинних зв’язків, систему поглядів, людства та осіб різних статей. До структурно-синтаксичних особливостей мовних засобів вираження гендерної політичної коректності відносимо використання *“people first”* мови, конструкції *Modifier + Noun, Noun + Modifier*, заміну займенника третьої особи однини чоловічого роду *“he”* на займенник третьої особи множини *“they”* та віддання переваги безособовим займенникам *“everyone, everybody, each person”*.

Література

1. Гуманова Ю. Л. Политическая корректность как социокультурный процесс: (на прим. США): дисс. ... канд. социол. наук: спец. 22.00.04 / Ю. Л. Гуманова. – М., 1999. – 157 с.
2. Панин В. В. Политическая корректность в текстах mass media [Електронний ресурс] / В. В. Панин // Language and Literature. – 2001. – №14. – Режим доступу: <http://frgf.utmn.ru/last/No14/text05.htm>
3. Панин В. В. Политическая корректность как языковая и культурно-поведенческая категория: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / Виталий Витальевич Панин. – Тюменский государственный университет, 2004. – 19 с.
4. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / Светлана Григорьевна Тер-Минасова. – М.: Слово, 2000. – 624 с.
5. Frank F., Anshen F. Language and the Sexes / F. Frank, F. Anshen. – NY: State University of New York Press, 1983. – 130 p.

6. Nagle S. What is Political Correctness Doing to the English Language / Nagles S., Sanders S., Fain M. – VIEWZ-Vienna English Working Papers 7. – 1998. – 148 p.

Список джерел фактичного матеріалу

1. A Health Service Revolution [Електронний ресурс] / The Times. – 6 August 2015. – Режим доступу:

<http://www.thetimes.co.uk/tto/opinion/article4518699.ece>

2. US police officer breaks up confrontation with dance-off challenge to teenager [Електронний ресурс] / The Guardian. – 30 October, 2015. – Режим доступу:

<http://www.theguardian.com/us-news/video/2015/oct/30/us-police-officer-breaks-up-confrontation-dance-off-challenge-teenager-video>.

3. What flight attendants are really thinking when they greet you at the door of a plane [Електронний ресурс] / Daily Mail Online. – 3 January, 2016. – Режим доступу:

http://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-3382616/What-flight-attendants-REALLY-thinking-greet-passengers.html.

The article deals with lexico-semantic and structural peculiarities of linguistic expression of gender political correctness. The concept “political correctness” is being highlighted in terms of its relations with cultural, behavioral and language norms and euphemisms. The article also dwells on the examples of application of gender political correctness norms taken from the English and American press.

Key words: gender political correctness, euphemisms, gender, gender-neutral lexemes, politically incorrect.

Ищенко І.В.

Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини

Науковий керівник – д. пед. н., проф. Білецька І.О.

Особистість автора як носія афористичного жанру

Особистість автора в афористичному жанрі – важливе питання, яке розглядається з різних ракурсів. Ми, у свою чергу, пропонуємо розглянути особистість автора афоризму з позиції теорії істини і доповнити постулат “буття в сенсі істини”, в тому розумінні, що істина – це не тільки буття, але і володіння. Скористаємося термінологією Е. Фромма, який детально розглянув модуси буття і володіння. На підставі даних антропології та психоаналізу він стверджує, що “володіння і буття – це дві абсолютно різні форми людських переживань: від наявності та інтенсивності тієї чи іншої форми залежать відмінності індивідуальних і колективних характерів” [5, с. 396]. Огляд значень слів “мати” і “бути” дозволив Е. Фромму зробити висновок про два основних типи ціннісних орієнтацій особистості, два способи існування людини у світі, дві різних особистісних складових, переважання яких в індивіді визначає його як цілісність з усіма його думками, почуттями і вчинками [5, с. 405].

Так, людина, що живе в модусі володіння, неусвідомлено прагне підпорядкувати навколишній світ собі, привласнюючи різного роду знання, накопичуючи усередині себе і розширюючи їх запас. Володіти знанням означає

і придбати якусь доступну інформацію, і мати її у своєму розпорядженні [5, с. 419]. Е. Фромм зазначає, що в модусі володіння пам'ять фіксує суто механічні зв'язки: або за принципом частотності вживання слів, або за принципом суто логічних асоціацій на основі протилежних понять, або просторово-часової, або якоїсь іншої спільності [5, с. 411]. Для людини, якій притаманний “тип володіння”, головне – більше знати.

Найважливішою передумовою для виникнення у людини орієнтації на “буття” (модусу буття) є свобода і незалежність, а також наявність критичного розуму. Для людей “екзистенціального типу” головне – поглиблення знань, активне і творче їх сприйняття, продуктивне мислення, особистісна причетність до почутого або побаченого. Пригадування у таких людей – також активна діяльність, при якій людина оживляє в своїй свідомості слова, ідеї, образи і т.д. Цей тип мислення пригадує речі не механічно і не формально логічно, а активно і дуже жваво, коли залучені і розум, і почуття [5, с. 421].

На наш погляд, сучасні люди можуть успішно поєднувати, “екзистенційні” орієнтації та орієнтації “володіння”. При читанні мудрих висловлювань розширюються фонові знання і підвищується рівень культурної грамотності: гіпертекстова побудова різних збірок афоризмів забезпечує високу інформативність їхніх словникових статей, та дозволяє реалізувати не тільки прескриптивну (навчальну), але й дескриптивну функції. Остання полягає в наданні багатоаспектної комплексної інформації про цитати [2, с. 5]. Таким чином, укладачі збірника афоризмів спрямовують читача на модус володіння.

З іншого боку, повчальна література задовольняє потреби читачів у плані їх бажання знову знайти або перевірити ще раз власні моральні установки, знайти одностунця або, навпаки, опонента в пошуках сенсу життя [1, с. 43]. У ході рефлексії з приводу прочитаного людина осягає таємниці буття, тобто наближається до екзистенціального типу.

Кожний афористичний вислів – власне афоризм, максима, сентенція, яка спочатку характеризуються наявністю автора. Відповідно до тенденцій побудови афоризмів, К. Тангір умовно ділить мовні особистості, які породжують останні, на 3 групи [4, с. 44]:

- 1) інтерпретатори – здатні узагальнювати накопичені теоретичні посилення і робити їх доступними широкому колу читачів;
- 2) емпірики – збирачі фактів, але володіють слабкою здатністю до їх узагальнення;
- 3) креатори – ті, хто зорієнтований на створення нових ідей.

Об'єднавши класифікацію К. Тангіра з нашою, ми відносимо авторів власне афоризмів до інтерпретаторів, авторів максим і сентенцій – до емпіриків. Креаторами ж, на наш погляд, є абсолютно всі автори афоризмів, оскільки однією з головних відмінних ознак афоризму є його нетривіальність.

Якщо проаналізувати авторів афоризмів з погляду “володіння” й екзистенціального типу мислення, а також з урахуванням семантичних категорій “узагальнення” і “морально-етична оцінка”, то можна припустити, що власне афоризми, зважаючи на свою непохитність і дефінітивність, мають у собі найвищий ступінь модусу володіння. Особливо це чітко простежується в

дефінітивних афоризмах з яскраво вираженою “аксіоматикою поведінки” [3, с. 944], наприклад, *Not ignorance, but ignorance of ignorance, is the death of knowledge* (A.N. Whitehead). *Life is a series of discoveries of what we were born knowing* (E. Bibesco).

Таким чином, можна зробити висновок, що афористичний жанр є проявом типу мислення “володіння”, тобто, свого роду фіксації набутих знань і демонстрації їх як за власним бажанням, так і за ініціативою упорядника збірки афоризмів у вигляді цитати. Дотик же читача до цього жанру тягне за собою набагато цінніші надбання, бо він не тільки підвищує свій рівень культурної грамотності, отримуючи енциклопедичні знання і тим самим перебуваючи в модусі володіння.

З іншого боку, для нас є цікавою концепція М. Епштейна [6], який у рамках лінгвоцентричного психологічного підходу, а саме на прикладі понять “наратив” і “тезаурус”, розглядає “життя як лінгвокультурну конструкцію, як спосіб нашого опису життя в рамках певної мови”. Наративу – як “тимчасовому проміжку життя в послідовності його подій” – М. Епштейн протиставляє тезаурус як “континуум подій, одночасно майбутніх свідомості, де зміст життя розгорнуто у вигляді всеосяжного “каталогу” людей, місць, книг, почуттів і думок”. Тезаурусне наповнення життя, на його думку, утворює сукупність “імен та образів людей, з якими він був знайомий, – співучасників його життя; назв речей, які становили його матеріальне оточення; тих країн і міст, де він бував; тих письменників, яких він читав; тих емоційних станів, що йому доводилося переживати; тих понять та ідей, яким він надавав цінність і втіленню яких віддавав своє життя або з якими, навпаки, ворогував...”. Одиницю тезауруса Епштейн пропонує назвати біограмою, “кресленням, письмовим знаком життя”. “Біограма – структурна одиниця життєвого цілого, яке може включати, наприклад, такі біограми, як “дружба”, “самотність”, “зустріч”, “розлука”, “навчання”, “хвороба”, “заміжжя”, “пологи” і т.д. Якщо наратив – це біограма в тимчасовому порядку, як послідовно розказана біографія, то тезаурус – це сукупність біограм, організованих системно як опис цілісної картини життя і бачення життя” [6].

Наратив і тезаурус утворюють дві осі мовного уявлення життя, і вони постійно перетинаються в кожній її точці. Але ціннісні орієнтири і цілі людей розташовуються в просторі тезауруса, а не в часі наративу. І людину, що віддає перевагу опису свого життя у формі тезауруса, як постійно зростаючої суми біограм, М. Епштейн відносить до тезаурусної особистості. Він справедливо зауважує, що більшість людей – оповідачі, а не узагальнювачі з часткою оптимізму. Ми схильні вірити, що тезаурусність у наші дні починає знаходити суспільний престиж, про що свідчать величезна популярність Інтернету з його гіпертекстами і читацький інтерес до різного роду енциклопедій та довідкових видань, у тому числі, збірників афористичних висловлювань.

Ми пропонуємо прийняти афоризм за одиницю тезаурусу як “мовлення, яке демонструє свою власну мову, концептуальну модель, що покладена автором в основу його світогляду і самоопису на високому рефлексивному рівні”. Сам автор (чи афорист, чи видавець збірника) виступає при цьому

тезаурусною особистістю. Реципієнт же підвищує свій рівень “життя в тезаурусі”, тобто наближається до вищого статусу за допомогою мудрості автора афоризму, для якої, як зазначають у своїх дослідженнях автори теорії мудрості в психологічному плані, характерні різні ознаки.

У Берлінській парадигмі мудрості, яку представляють Ю. Кунцманн і П. Болті, поняття, яке аналізується, розглядається як сукупність глибоких фактичних і процедурних знань, системний погляд на розвиток і поведінку, ціннісний релятивізм, невпевненість. Відповідно до цієї теорії, мудрість – це компетентність у питаннях сенсу і способу життя, а також в області основної прагматики життя (планування, управління, аналіз) [7, с. 110].

На думку Р. Стернберга, мудрість складається з метакогнітивного стилю і прозорливості, виходить з такого знання, що неможливо знати все, і прагне до істини у відомих межах [8, с. 347]. Автор визначає мудрість як обумовлену ціннісними орієнтаціями реалізацію розуму, творчого потенціалу і досвіду для досягнення загального блага. При цьому, чеснота, виражена за допомогою мудрості, повинна бути поєднанням “етики наполегливого переконання” і “етики відповідальності за наслідки” [8, с. 364]. Очевидно, що в мовному плані йдеться про ознаку бенефактивності як компоненту імперативної ситуації, про які говорилося раніше.

Отже, автор афоризму – це:

- 1) людина з типом мислення “володіння” (термін Е. Фромма);
- 2) “тезаурусна” особистість (термін М. Епштейна);
- 3) “провідник” мудрості, що включає досвід, інтуїцію, творче начало, прагнення до істини, ціннісний релятивізм, метакогнітивну діяльність, і усвідомлює її бенефактивні наслідки.

Література

1. Васечко В. Ю. Моральная максима как феномен познания и культуры / В. Ю. Васечко. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 230 с.
2. Гриднева Н. А. Словарь цитат в парадигме современной английской лексикографии (на материале английских словарей цитат) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 “Германские языки” / Н. А. Гриднева. – Самара, 2008. – 22 с.
3. Мартемьянов Ю. С. Логика ситуаций. Строение текста. Терминологичность слов / Ю. С. Мартемьянов. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 1056 с.
4. Тангир К. М. Русские антиномичные афоризмы : рече-языковые аспекты конфликтности и парадоксальности : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: спец. 10.02.01 “Русский язык” / К. М. Тангир. – Краснодар, 2007. – 55 с.
5. Фромм Э. Человек для себя. Революция надежды. Иметь или Быть [пер с англ. и нем.] / Э. Фромм. – М. : АСТ: АСТМОСКВА, 2007. – 602 с.
6. Эпштейн М. Жизнь как нарратив и тезаурус [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: http://www.emory.edu/INTELNET/Epstein_life_thesaurus.htm – Название с экрана.
7. Kunzmann U., Baltes P. B. The psychology of wisdom. Theoretical and

empirical challenges // A handbook of wisdom : psychological perspectives ; ed. by R. Sternberg, J. Jordan. – Cambridge University Press, 2005. – P. 110–135.

8. Sternberg R. J. A balance theory of wisdom. Review of General Psychology. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – P. 347–365.

The article deals with the personality of the author of aphorism from a position of the theory of truth. The author tries to complement the premise of “objective reality from the standpoint of truth” with the postulate that the truth is not only life, but also possession.

Key words: aphorism, author, creator, empiricist, interpreter, objective reality, possession, thesaurus.

del Campo Ramírez, Elsa
Universidad Complutense de Madrid
Supervisor – Méndez García, Carmen, PhD

Female Agency in Narratives of the Conquest and *Xicoténcatl*

In her essay “Imperial and Postcolonial Desires” (2004) Amanda Nolacea Harris points at a rather recurrent motif in narratives of the conquest, in which the conquered territory tends to adopt a female body or be symbolically represented by a feminine character who subjects herself to the charismatic and charming figure of the conqueror [5, p. 244], thus transforming conflict into a romantic relationship, while suggesting that the natives welcome the advances of the empire (either the Spanish crown, or later on, during the 19th century: U.S. expansionism). This is exactly what happens in the novel *Xicoténcatl*, published anonymously in 1826 in Philadelphia, though perhaps in a more subtle and devious way. A melodrama set in the times of the Spanish Conquest of Mexico, the story delves into the last years of Tlaxcalan war leader and prince Xicoténcatl, and his refusal to ally and help the Spanish army in their invasion. There are only two female figures in the whole novel: one is doña Marina, based on historical figure Malinalli Tenepal,² once a Mexica noblewoman who ended as a slave of the Aztec Empire, and who was ultimately given as a present to Cortés by emperor Moctezuma, eventually serving as his mistress and translator. However, little insight in *Xicoténcatl* is given about her background, remaining instead as the wicked and treacherous antagonist to fictional character Teutila. A princess of the Zocotlan tribe, Teutila is described as a noble and resolute woman, first engaged and later on married to Xicoténcatl, and an invaluable ally in resisting Cortés’ colonizing ambitions, symbolized in her rejection of Cortés’s warped courtship. Thus, because the novel’s female protagonist, Teutila, resists amorous advances of the colonizer, the reader could easily imply that there is a subversion of the archetype of the Indian princess in love with the *conquistador*. This would sustain the idea provided by later studies which conclude that this work was the result of a partnership among three Cuban authors³ who used the Tlaxcalans’ obstruction to Cortés’s imperial desires to simultaneously encourage Cuban revolution. Consequently, because it portrays the Indigenous’ defeat from the perspective of the

² Also known by the names of Malintzin and Malinche.

³ Following Anna Brickhouse, Jesse Alemán comments that, though the exact authorship remains open for discussion, the most likely authors were probably the Cuban poet José María Heredia, the priest Félix Varela, and the political revolutionary Vincente Rocafrute, who was at that time exiled in the U.S., and might have helped publishing this work [1, p. 420].

subaltern, perhaps it would be logical to expect the female characters operating in it to possess an agency traditionally denied to them in this kind of literature. However, even if this agency is present in the story, as I will try to show, this does not come from Teutila, but from her evil counterpart: doña Marina; though not devoid of criticism by the narrator. Indeed, because doña Marina's self-sufficiency is manifested uniquely in sexual terms, she is ultimately vilified by the author(s), and introduced to the reader as the treacherous and corrupted villain of the melodrama. Still, she manages to challenge traditional narrations of the conquest in which the female native behaves submissively, and helplessly surrenders to the figure of the *conquistador*.

The contrast between Teutila and doña Marina is easy to establish because, as previously mentioned, they are the only two female characters appearing in *Xicoténcatl*, and though both are Indigenous noblewomen, they soon occupy opposite positions. Anna Brickhouse (2004) claims that they follow Walter Scott's two archetypes for the "Indian lady:" the one gentle and solicitous; the other mischievous and tainted [3, p. 37]. Thus, whereas doña Marina is described as a deceitful, manipulative, and opportunistic woman, Teutila seems the ideal of dignity, loyalty, and mercy. The narrator's worshiping of the good, noble woman that Teutila represents is clear from her first appearance in the story: "they found an extraordinarily beautiful Indian maiden who awaited them, as still as a statue, with one hand leaning on her bow" [2, p. 18–19]. Not only is Teutila extremely attractive; she is also virtuous (as proved by the fact that she is still a virgin), and demonstrates her courage by threatening don Diego de Ordaz and Fray Bartolomé de Olmedo with a weapon that she, presumably, knows how to use. The first time doña Marina enters the picture, on the other hand, she is in the bed and already trying to manipulate someone. In fact, she pretends to feel sick so that she can enjoy don Diego's company, and, probably taking advantage that she is already in bed, seduce him: "Doña Marina remained in bed under the pretext of being indisposed and had Diego de Ordaz summoned, implying that she had matters of great importance to communicate to him" [2, p. 39]. Conversely, the description that the novel provides regarding their origins is also revealing. Teutila has the opportunity to speak for herself, and over six pages she takes control of the narration in order to explain her story, showing both initiative and abilities for oratory. There is no explanation, however, as to what doña Marina is doing with the Spanish army. The only description of her background is provided by the narrator, and it occupies less than a paragraph: "Doña Marina was an American, a native of Guazacoalco, who after several accidents of fate came to be a slave of the *cacique* of Tabasco. He gave her to Hernán Cortés... along with other slaves" [2, p. 37].

Because of this, some authors, such as Anna Brickhouse, have claimed that the female characters in *Xicoténcatl*, particularly Teutila, possess an agency unexpected in this kind of works: "Teutila's narrative offers an autobiographical corrective...to the refusal of female agency (much less indigenous female agency)" [3, p. 67]. However, the truth is that a closer look to the text shows that, rather than autonomous and determined, both women are, actually, victims of the conquest, though in different terms. In the case of doña Marina this submission to the foreign empire is

clear because Cortés, right from the beginning, takes the role of the enemy from distant lands, greedy and violent, who has come to destroy the powerful Indigenous empire and kill its culture together with its inhabitants. However, Teutila has also been subjected by another conqueror: Xicoténcatl. In fact, she introduces herself as the princess of Zocotlan, and narrates how, to carry out a vengeance, the Tlaxcalan leader attacked her tribe, enslaving her in the process: “the laws of war condemned me to the fate of a slave” [2, p. 25]. Yet, because Teutila consents to the Indigenous conqueror, but not to the European one, she appears as the honest, righteous woman; the one who refuses to serve foreign patterns of government, even if she has still amorously surrendered to a different kind of captor [4, p. 195]. Besides, Xicoténcatl is not just any “Indigenous conqueror:” he is the leader and ultimate embodiment of an ideal republican tribe the narrator so much praises for their efficient government and patriotism. However, this image is deceitful, for it makes Teutila look as a determined woman who refuses to exemplify the female native in love with the *conquistador* so common in narratives of the conquest, when in fact she is reinscribing the same patterns of passivity and fascination by foreign rule. The only difference is that this time the conqueror is also a native.

In contrast, because doña Marina not only willingly subjects herself to the conqueror from overseas, but also consciously chooses whom to seduce afterwards (thus taking an active control of her body), she becomes the “treacherous Indian,” a traitor to her roots, but also disloyal in her affections. Interestingly, the only real agency that doña Marina shows is exclusively expressed in sexual terms: even if she is Cortés’ mistress, still she desires another man, don Diego de Ordaz, and tries to win his heart; namely: she chooses whom she wants to “conquer”. Thus, there seems to be a metaphorical subversion of the roles played by males and females in those traditional depictions of the conquest in terms of romance. Here the symbolical romanticization of colonization becomes a romantic affair metaphorically understood as a “conquest” in which the conventionally subaltern subject, the indigenous woman, takes the reigns and becomes the active pursuer of her goal. Doña Marina’s agency, hence, is entirely articulated upon her sexual preferences. In that sense at the beginning of the story she does appear as a strong-minded character, being the owner of her own body and adopting the role of the conqueror in the romantic battle that is taking place, which she even transforms into an act of rebellion: “not being able, in her condition as slave, to proceed according to her free will, she wished at least to steal from her tyrant any moments that she could, thus taking revenge against his oppression” [2, p. 40].

Yet, doña Marina is not the only ‘sexual’ character in the story. In fact, both female protagonists in *Xicoténcatl* are strikingly sexualized, but in dissimilar ways: whereas doña Marina is conscious of her sexual preferences and uses her agency to try to seduce (or erotically conquest) captain don Diego, Teutila’s body is sexualized by the rest of the male characters. However, because doña Marina’s agency could be problematic for the developing of the novel, which prefers to stress, rather, the value of passivity in women, she forcefully needs to undergo repentance and religious conversion once her conquering goals have proved utterly unsuccessful or, namely: once she has given birth to her son, thus implying that women must never have the

initiative in these matters. Thus, doña Marina's firmness is limited to her sexual freedom, and when she has to give this up to accomplish her duties as a mother, her repentance takes place and her agency is over.

Before this transformation occurs, however, the narrator highlights her treacherous nature through several formal as well as linguistic strategies. First, she tries to seduce don Diego with artifices and lies, rather than with her natural charm. She fakes repentance when Ordaz does not receive her declaration of love as she had hoped, but she uses this pretended embarrassment to earn don Diego's trust and eventually confine him in her chamber under the pretext that Cortés should not discover them together. Pointing out at doña Marina's sneaky arts, the narrator describes her as an enchanting, but still dangerous animal, and describes her ritual of seduction as if she was a predator chasing her prey: "Doña Marina took care to tell the servants to retire; she put out the lights and returned to look for the little bird that she had trapped in her net" [2, p. 47]. The fact that her tricks are successful and eventually lead to sexual intercourse, though, seem to derive only from her misdeeds, and not from don Diego's compliance, who not only remains inactive, but actually seems completely unaware of what has just happened: "Doña Marina was beautiful and kind, and –too late did the honest Ordaz come out of his lethargy and he was covered with shame" [2, p. 48].

Not only that: despite her sensuality, Jayson González Sae-Saue (2005) observes that doña Marina's function and abilities, and, consequently, all her potentiality for an agency disengaged from carnality, are strikingly absent from the text: she does not work as a translator in any moment, making the reader wonder what her real purpose exactly is [4, p. 196]. Rather, she just stays there to illustrate the disloyal Indian princess fascinated by the foreign oppressor, the one who embodies the havocs of assimilation to European rule, and how this results in the loss of virtue and dignity. Remarkably, all the positive features of doña Marina's biography, such as her ability as a strategist and her gift for languages, are transplanted into Teutila [4, p. 200]. Hence, it is Teutila (a completely fictional character), and not doña Marina (who is based on a historical figure), the one who acts at the beginning of the story as a mediator between the Tlaxcalans and the Spanish empire: "Let us go immediately. Let us go to see your leader. I shall speak to him; I shall be his ambassador" [2, p. 22]. Moreover, Malintzin does no longer work as a translator for Cortés, who seems not to need her for anything other than obtaining sexual pleasure and progeny. All the characters perfectly understand each other as if they spoke the same language, even if they belong to different tribes or even different continents [4, p. 196].

The fact that doña Marina lacks in all her talents for politics, which are projected into the heroine of the novel, could drive the reader into believing that it is Teutila, and not Cortés' mistress, the real female agent of the story, when the narration actually proves otherwise. Although Teutila at first seems to show initiative and determination, she still is the victim of a conquest, even if in her case it is local and carried out by people of her own race. Thus, *Xicoténcatl* also makes use of the archetype of the Indian princess in order to transform subjugation into a romantic relationship, regardless of how much the book actually praises the wonders of the Republic that its hero supposedly embodies. Doña Marina, on the other hand, is the

only one who shows real agency despite her submission to Spanish rule, but because this agency is limited to her sexuality, she becomes the ‘bad woman’ in the story, who refuses to be docile. Spurned because of her treason against her race, doña Marina can only find redemption when repenting from all her sins, and eventually comes to be as passive and compassionate as sweet Teutilla. In other words: the text soon eliminates female agency, and even if this work theoretically criticizes the evils of colonization, still it follows literary conventions proper from narratives of the conquest, such as the archetype of the good (and bad) Indian princess, and the depiction of colonization through the metaphor of romance, regardless of what kind of government, either monarchy or republic, this colonization symbolizes.

References

1. Alemán J. The Other Country: Mexico, the United States, and the Gothic History of the Conquest / Jesse Alemán // *American Literary History* 18. 3, 2006. – P. 406–442.
2. Anonymous. *Xicoténcatl* / Anonymous. – Austin: University of Texas Press, 1999. – 166 p.
3. Brickhouse A. Transamerican Literary Relations and the Nineteenth-Century Public Sphere / Anna Brickhouse. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 344 p.
4. Gonzalez Sae-Saue J.T. Gendered Nationalism in *Xicoténcatl* / Jayson T. Gonzalez Sae-Saue // *MELUS* 30. 1, 2005. – P. 189–204.
5. Harris A. N. Imperial and Postcolonial Desires: Sonata de Estío and the Malinche Paradigm / Amanda Nolacea Harris // *Discourse* 26. 1&2, 2004. – P. 235–257.

This paper analyzes the role and representation of the only two female characters from the 1826 melodrama Xicoténcatl, trying to prove that it is Doña Marina, and not young Teutilla as many people believe, the only one two who shows some instances of female and sexual agency, though these are utterly rejected and criticized by the author/s of the novel.

Key words: *female agency, conquest, Doña Marina, Xicoténcatl, submission.*

Кісіль А.С.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Луньова Т.В.

Лексико-семантичні властивості тематичної групи “Дозвілля” англійського студентського сленгу

Лексичний склад мови містить велику кількість сленгових утворень, що відповідають певним соціальним та професійним групам людей [4, с. 160]. Вивчення структури сленгу англomовних країн стало одним із актуальних факторів розвитку філологічної науки [1, с. 164].

В.Г. Вілюман [див.: 10, с. 88] та В.А. Хомяков [10, с. 88], які присвятили значну увагу вивченню сленгу, визначили ряд його важливих особливостей. Дослідники запропонували розрізняти: 1) **загальний сленг**, тобто той, що знаходиться за межами літературної мови, загальнозрозумілі та широко розповсюджені в розмовній мові образні слова та словосполучення емоційно-

оцінного відтінку. Ці слова претендують на новизну та оригінальність і виступають синонімами слів та словосполучень літературної мови; 2) **спеціальний сленг**, тобто слова та словосполучення того чи іншого професійного чи класового жаргону [10, с. 89–90].

“Сленг вбирає у себе новітні хвилі змін, змінюючись одночасно із світом навколо, зазнаючи перетворень” [10, с. 111]. Молодіжне суспільство з одного боку є надзвичайно чутливим до усіх змін, а з другого боку саме виступає джерелом цих змін. Відповідно молодіжний сленг є динамічним явищем, яке потребує окремого дослідження.

Актуальність статті полягає в необхідності дослідити такий динамічний аспект сленгу сучасної англійської мови як молодіжний студентський сленг.

У процесі роботи над вивченням сучасного молодіжного сленгу нами було досліджено 6 тематичних підгруп англійського студентського сленгу тематичної групи “навчання в університеті”, а саме: “характер людини”, “негативні почуття людини”, “емоції”, “стан людини”, “позначення будівель, навчальних закладів”, “сфера дозвілля”. Кожна з цих підгруп заслуговує на поглиблений лексико-семантичний та стилістичний аналіз.

Мета даної статті – з’ясувати лексико-семантичні особливості тематичної групи “сфера дозвілля” англійського студентського сленгу. **Об’єкт дослідження** – лексеми тематичної групи “сфера дозвілля” англійського студентського сленгу.

Фактичний матеріал становлять 18 лексичних одиниць, відібраних з англомовних словників: Cambridge Dictionaries [11], Dictionary.com [12], Oxford dictionary [14], The Longman Dictionary [13].

Для дослідження фактичного матеріалу були застосовані такі **методи**: метод лексико-семантичного аналізу, метод аналізу словникових дефініцій, метод компонентного аналізу.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. *Сленг* – нестандартний лексикон певної соціальної групи, який може складатися зі стилістично різноманітної нестандартної лексики [10, с. 90]. *Сленг* – живий, рухливий шар мови, який йде в ногу з часом і реагує на будь-які зміни в житті країни і суспільства [5, с. 47].

Отже, метафорично розкрити явище сленгу можна так. Якщо уявити англійську мову у вигляді великого міста, а слова – у вигляді людей, то сленгом буде бідний район міста. Люди можуть потрапити в більш престижний район, досягти успіху. Так і слова сленгу: вчора були словами суспільства нижчого класу, а тепер – є престижними і модними [1, с. 242].

Сленг – це слова, що розглядаються як порушення норм стандартної мови. Це дуже виразні, іронічні слова, що слугують для позначення предметів, про які говорять в повсякденному житті [7, с. 132].

Склад англійського сленгу постійно поповнюється новими видами, але й досі зберігає в собі історично-сформовані типи сленгу. Сленг є тим засобом, за допомогою якого мова постійно оновлюється, додає до себе нові аспекти старих понять, полегшує спілкування, а головне – удосконалюється [9, с. 78].

В.Г. Вілюман [5, с. 58–59] виділив такі семантичні особливості загального сленгу:

- 1) сленг широко розповсюджений і зрозумілий для всіх соціальних верств населення;
- 2) має яскраво виражений характер з домінуванням експресивної функції над номінативною (проста назва предметів та явищ);
- 3) відносно стійкий для визначеного періоду, хоча сленгізми переходять легко в колоквіалізми, а також зникають з вжитку;
- 4) не однорідний за складом, будучи створеним із різноманітних джерел (*жаргони, кент, професіоналізми, варваризми тощо*);
- 5) неоднорідний за ступенем наближення до фамільярно-розмовної мови, хоча в цілому він протистоїть їй як компонент просторіччя;
- 6) іноді має фонетичні, морфологічні та синтаксичні особливості;
- 7) відрізняється генетично та функціонально від спеціального сленгу (*кента, жаргону, близьких до кенту мовних утворень*) [5, с. 45].

До лексичного складу мови належать певні групи повнозначних слів з однаковою семантикою, їх прийнято називати лексико-семантичними [8]. *Лексико-семантична група* – це сукупність слів, що відносяться до однієї і тієї ж частини мови, об'єднаних внутрішньомовними зв'язками на основі взаємообумовлених і взаємозалежних елементів значення. Усередині лексико-семантичних груп виділяють тематичні групи [8]. *Тематична група* – це сукупність слів, пов'язаних на основі спільності, що поза мовою охоплюють предмети або поняття [8]. Підставою для виділення тематичної групи є сукупність предметів або явищ зовнішнього світу, об'єднаних за певною ознакою і виражених різними словами.

Саме за означеними вище критеріями нами було виділено **тематичну підгрупу “сфера дозвілля”**. Дозвілля є найголовнішою складовою студентського життя. Адже після тяжкої навчальної неділі студентам потрібен відпочинок. Кожен із студентів полюбить різний відпочинок. Хтось надає перевагу перегляду фільмам, хтось читає книги, хтось полюбить проводити час із друзями чи в колі найближчих і найрідніших людей, а хтось розважається в клубах, на дискотеках. Дозвілля студентів – це важлива складова студентського життя, оскільки саме у цій сфері молоді люди більше, ніж де-небудь, виступають вільними індивідами.

Англійський молодіжний сленг має багато сленгових одиниць на позначення різних аспектів сфери дозвілля студентів. До цієї тематичної підгрупи належать, зокрема, такі слова: *Blaw* – музика; *Rapper* – діджей, ведучий в нічному клубі; *to horse around* – відриватися; *drink* – спиртні напої; *MTV* – пофіг, фіолетово; *Photo* – сфотографуватися, зробити селфі; *Alco* – спиртні напої, коктейлі; *Disco* – туса, вечірка, дискотека; *Ding dong* – музика, плейлист; *Vera Lynns* – сигарети; *Barney* – бійка; *Fruit* – бар, клуб, ресторан; *Lilly* – поліція; *Lol* – сміятися; *Cash down* – гроші.

Експресивність – семантично-стилістична властивість мовних одиниць, котра створює певний стилістичний ефект [8]. За цією ознакою сленгізми тематичної підгрупи “сфера дозвілля” можна розподілити на два типи:

1) лексика, що виражає позитивні судження, пов'язані з позитивною оцінкою певного явища чи приємними емоціями. Ця група найменш наповнена і представлена такими лексемами: *blaw – chime* [11], *rapper – someone who performs music* [11], *ding dong – used to represent the sound* [11], *disco – an event where people dance for entertainment* [11], *lol – to laugh* [11];

2) лексика, яка виражає негативну оцінку чи передає негативні емоції. Група, яка виражає негативне ставлення чи судження, є найбільш наповненою молодіжними сленгізмами і представлена, зокрема, такими словами: *drink – a strong alcoholic drink* [11], *lilly – police* [11], *alco – alcoholic drink* [11], *Vera Lynns – cigarette* [12], *barney – fight* [11], *fruit – bar, cafe* [11].

Окрім експресивності, ряд слів із розглянутих вище характеризується яскравим образним компонентом. Зокрема, це такі слова, як: *photo, alco, disco, fruit, rapper*. Вони позначають реалії, котрі мають характерні впізнавані риси, і ці риси передаються відповідною семною структурою слів.

Підбиваючи підсумки проведеного дослідження, вкажемо на основні риси молодіжного сленгу:

- для слів цієї групи, як і для сленгу в цілому, характерне домінування експресивної функції над номінативною;
- ця група не однорідна за складом, оскільки до неї входять лексичні одиниці, котрі мають своїм походженням різні джерела;
- ця група відбиває динаміку життя молоді, її уподобання та ставлення;

До основних лексико-семантичних особливостей тематичної групи “сфера дозвілля” англійського студентського сленгу належить наявність експресивного компонента у їхній семантичній структурі. При цьому кількісно домінують лексичні одиниці, котрі виражають негативну оцінку чи емоції.

Перспективою подальшого дослідження може стати вивчення дискурсивних особливостей студентського сленгу.

Література

1. Арустамова А.А. Современный молодежный сленг и особенности его функционирования: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Майкоп, 2006. – 263 с.
2. Арнольд И. В. Лексикология современного английского языка. – 3-е изд., перераб. и доп. / И. В. Арнольд. – М. : Высш. шк., 1986. – 295 с.
3. Вендіна Т. І. Вступ до мовознавства / Т. І. Вендіна. – М. : Вища школа, 2001. – 176 с.
4. Борисенко Н.Д. Гендерний аналіз у лінгвістиці/ Н.Д. Борисенко. – Житомир : Поліграфічний центр ЖДПУ, 2000. – 260 с.
5. Виллюман В.Г. О способах образования слов сленга в современном английском языке / В.Г. Виллюман // Учен. записки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 1955. – №111. – С. 56–61.
6. Верба Л. Г. Порівняльна лексикологія англійської та української мов / Л. Г. Верба. – В. : Нова книга, 2003. – 160 с.

7. Гриценко Т. Б. Культура мовлення як компонент комунікації студентів // Науковий вісник Національного аграрного університету / Т.Б.Гриценко. – К., 2003. – Вип. 65. – С. 127–134.

8. Довідник з української мови [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – К., 2007. – Режим доступу: <http://javot.net/mova/lex.htm> (дата звернення: 09.11.2015). – Назва з екрана.

9. Коршук Т.Л. Сленг та близькі до нього явища / Т.Л.Коршук. – Одеса : Південноукраїнська організація “Центр філологічних досліджень”, 2013. – 104 с.

10. Хомяков В.А. Введение в изучение сленга – основного компонента английского просторечия / В.А. Хомяков. – Вологда : ВГПИ, 1971. – 176 с.

Джерела фактичного матеріалу

11. Cambridge Dictionaries [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – Режим доступу: <http://dictionary.cambridge.org/ru> (дата звернення: 12.01.16). – Назва з екрана.

12. Dictionary.com [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – Режим доступу: <http://dictionary.reference.com/> (дата звернення: 12.01.16). – Назва з екрана.

13. The Longman Dictionary [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – Режим доступу: <http://www.ldoceonline.com/> (дата звернення: 12.01.16). – Назва з екрана.

14. Oxford dictionary [Електронний ресурс] : [сайт]. – Текст. і граф. дані. – Режим доступу: <http://www.ldoceonline.com/> (дата звернення: 12.01.16). – Назва з екрана.

The article is devoted to study of lexical and semantic features of the thematic group “Leisure” of English student slang. It outlines the main features of slang, lists the most important peculiarities of student slang and provides semantic analysis of the slang words referring to leisure.

Key words: vocabulary, word, slang, lexical meaning, semantics.

Компанієць В.В.

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Віт Ю.В.

Лінгвостилістичні засоби вираження іронії у новелістиці Уільяма Сомерсета Моема

Дослідження іронії є одним із найцікавіших у лінгвістиці, бо воно здатне гармонійно поєднати в собі особливості літературознавчої та мовознавчої наук. Іронія, як стилістичний прийом зображення дійсності у літературі, потребує відповідних лінгвістичних засобів, які допомагають читачеві віднайти його у тексті та впіймати передбачувану ідею автора. Цікаво те, що це явище не лише розкриває глузливо-критичне ставлення людини до певних предмета, особи або ситуації, а й показує певну філософську доктрину, займає велике місце у формуванні мовленнєвої картини світу.

Іронія – це фігура-“антифразис”, явище, коли висловлювання у певному контексті набуває іншого значення. Іншими словами, “іронія – це замаскована

насмійка, яка виражена зовнішньою благопристойною формою” [1, с. 321]. Сам англійський письменник Уільям Сомерсет Моєм бачив її як “дарунок богів, найбільш витончений стиль розмови; це щит та зброя, філософія та вічна розвага, їжа для голодного розуму та напій для сміху” [3, с. 218].

Творчість Уільяма Сомерсета Моєма є однією зі найдискутованіших серед англійської літератури ХХ сторіччя. Проблема постала в тому, чи дійсно новелістика письменника заслуговує почесне місце серед найвизначніших творів британських митців, бо до наших днів не має єдиної думки щодо його геніальності. У роки II Світової Війни Уільям Сомерсет Моєм завойовує все більшу популярність у Сполучених Штатах Америки, тим самим започатковуючи позитивні зміни у ставленні до його особи та митецького доробку у Великій Британії. Останнє двадцятиліття життя письменника відзначилося високими оцінками його творчості. В цей час дослідники активно проводять аналіз його творів, щоб визначити їх місце і роль у англійській літературі (Дж. Брофі, К.Пфейфер, Р.Корделл, М.Тюнер, Б. Кларк, Г. Фрідл), створюються наукові центри вивчення постаті у англомовних країнах.

Але попри всі гарні відгуки, у середині ХХ сторіччя склалася думка, що “його творам бракує текстури і глибини, незграбність його символізму є очевидною, сюжети – надуманими, а мова – хоч і вишукана, але тяжіє до кліше” (критика сучасного дослідника творчості Моєма Філіпа Холдена) [2, с. 11]. Незадовільну оцінку творчість письменника отримала і у працях Едмунда Вілсона, який наділяє її епітетами “банальна”, “аматорська”, “позбавлена уяви”, називає письменника “колишнім школярем, що не має жодного таланту до літератури, а проте продовжує писати, не дбаючи про розвиток стилю і техніки” [6, с. 19].

З нашої точки зору, творчість Уільяма Сомерсета Моєма є унікальною та сміливою, бо саме за допомогою іронії відкриваються такі діалектичні категорії як надія та розчарування, ілюзія та реальність, обов’язок та спокуса. Аналізуючи твори письменника, ми звернули увагу на те, для чого слугує іронія та якими засобами вона реалізується у тексті.

В англійського письменника найбільш вживаними є такі засоби, як стилістично невідповідні конструкції, наприклад, *“It was their fat that had brought them together and bridge that had cemented their alliance”* [4, 129], а також *“How very kind of you, said Frank, with a look that sought to quell the indignation that she saw on the faces of her two friends. But we never eat cream”* [4, с. 133]. Особливо для створення комічного ефекту Сомерсет Моєм використовує звертання, підкреслені прикметником “poor” у наступних випадках: *“Poor Jim, sighed Lena, thinking of her husband, he loved French cooking”* [4, с. 134], *“Poor George, only a year older than his scapegrace brother, looked sixty”* [4, с. 80] та *“Poor George! I sympathised with him. I wondered now as I sat down beside him what infamous thing Tom had done”* [4, с. 80].

Розкриття людських вад, лицемірства та справжніх намірів у англійського письменника майже завжди супроводжується гіперболами: *“The grossest indecency would not have fallen on the ears of those three women with such a shock”* [4, с. 131], *“You have a very sweet tooth, said Arrow in a tone which she struggled to*

keep friendly” [4, с. 132], а також *“But when she turned away from the departing train she heaved such a vast sigh of relief that the platform shook beneath her”* [4, с. 135]. Сомерсет Моєм завжди не лише влучно та справедливо підкреслює заздрість та незадоволення, вживаючи притаманні йому метафори: *“Frank thrust one whole into her huge mouth, swallowed it and seized another, but before she ate it she looked at the other two and plunged a vindictive dagger into the heart of the monstrous Lena”* [4, с. 137], а ще показує читачеві, до яких руйнівних наслідків вони приводять.

Дієвими в іронічному зображенні дійсності для англійського письменника стають повтори слів та конструкцій: *“They ate grilled fish while Lena ate macaroni sizzling with cheese and butter; they ate grilled cutlets and boiled spinach while Lena ate pâté de foie gras; twice a week they ate hard-boiled eggs and raw tomatoes, while Lena ate peas swimming in cream and potatoes cooked in all sorts of delicious ways”* [4, с. 134], та *“What were you doing in the summer time? – Saving your presence, I sang, I sang all day, all night. – You sang. Why, then go and dance”* [4, с. 78], які передають одноплановість, слугують інтенсифікаторами дії та встановлюють смисловий зв’язок між реченнями.

Варто відмітити те, що проаналізовані нами випадки використання іронії є контекстуальними, адже вони реалізуються лише у певному контексті, наприклад: *“Dearest Mabel, I have been suddenly called away on business and do not know when I shall be back. I think it would be much wiser if you returned to England. My plans are very uncertain. Your loving George”* [5, с. 208] – цей вислів герой використовує у листі до своєї нареченої, від якої тікає вже немало часу, коли сама дружина іронізує над цим: *“Men can go off so dreadfully in seven years and I was afraid you’d go fat and bald. I’ve been so nervous. It would have been so terrible if after all these years I simply hadn’t been able to bring myself to marry you after all”* [5, с. 209–210].

Стиль Сомерсета Моєма критикує велика кількість учених-дослідників, але його здатність так просто й завуальовано передати всі примхи, вади, правду життя, розкрити справжні наміри та почуття, показати слабкість та убогість людської натури не може не вражати. І саме іронія стає потужною зброєю у його руках для досягнення бажаного ефекту.

Література

1. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
2. Holden P. Orienting Masculinity, Orienting Nation: W. Somerset Maugham’s Exotic Fiction / P. Holden. Westport, Greenwood Press, 1996. – 170 p.
3. Maugham W. S. Mrs. Craddock / William Somerset Maugham. – London: Penguin Classics, 1992. – 256 p.
4. Maugham W. S. Sixty-five short stories / William Somerset Maugham. – London: Octopus / Heinemann, 1998. – 937 p.
5. Maugham W. S. The Complete Short Stories of W. Somerset Maugham. / William Somerset Maugham. – Octopus / Heinemann, 1952. – 681 p.

6. Wilson E. Somerset Maugham and an Antidote / E.Wilson // New Yorker XXII, 8 June 1946, P. 96-99.

The article deals with usage of irony in different cases with diverse stylistic devices in Modern English Literature (on the basis of short stories by W. S. Maugham).

Key words: irony, stylistic device, metaphor, intensifier, context, hyperbole, realization, lexical repetition.

Корінєва О.В.

Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Алексенко С.Ф.

Структурні особливості формульних композиційних засобів англійських народних казок про тварин

Фольклор є найважливішою складовою народної культури, у якій певною мірою відображені життя та духовний образ народу. Цей термін був уведений до ужитку в 1846 році англійським ученим В. Томсом (*folk* – народ, *lore* – мудрість, знання). Термін “фольклор” отримав міжнародне визнання. “В Англії, Франції, США ним позначають усі види народної творчості, навіть вірування та звичаї” [1, с. 11]. Поряд з терміном “фольклор” існує термін “народна творчість”, яким окреслюється вся творча діяльність народу: поезія, музика, театр, танець, архітектура, художнє і декоративно-прикладне мистецтво – усе, що несе відбиток побуту, а також є втіленням поглядів, ідеалів та прагнень людей [2, с. 17]. Одним із жанрів фольклору є казка. Згідно зі Словником літературознавчих термінів, казка – це “фольклорний розповідний твір про вигадані, а часто й фантастичні події” [3, с. 177]. Традиційно казки поділяються на чарівні, побутові та казки про тварин. У даній науковій вибірці розглядатимуться структурні особливості формульних композиційних засобів англійських народних казок про тварин.

Загальновідомим є той факт, що найбільш значимою характеристикою мови фольклору є традиційність. Народні казки вирізняються сталими законами побудови сюжету. У них ця особливість знаходить вираження, в першу чергу, у використанні численних та різноманітних композиційних маркерів, котрі використовуються як у мовленні персонажів, так і в описах окремих ситуацій та зовнішності героїв. Слідом за румунським фольклористом Н. Рошияну [5], ми називаємо такі маркери формулами. Традиційні формули глибоко самотутні, сприяють створенню яскравого національного колориту та є джерелом пізнання культури народу.

Н. Рошияну поділяє всі властиві народній казці формули на три види (відповідно до їх прагматичних функцій та розташування в тексті): ініціальні (початкові), медіальні та фінальні [5]. Формульними засобами казкового тексту можна також уважати складні імена героїв, назви чарівних предметів, повторювані епітети, порівняння, сталі вирази, які зустрічаються в певних місцях тексту казки, а також інші лексичні, семасіологічні та синтаксичні стилістичні засоби (повтори, інверсії, паралельні конструкції, метафори, гіперболи тощо).

Традиційні формули надзвичайно різноманітні. Вони переходять із казки до казки, передаючи при цьому сталі уявлення про красу, час, пейзаж тощо; зображують різноманітні явища чи аспекти казкової дійсності, підкреслюють основні властивості, функції персонажів; надають оповіді колорит, своєрідно відтінюють фантастику та епічну побудову сюжету. Очевидно, що традиційні формули не могли виникнути, відшліфуватися та стати загальноприйнятими в народі за короткий проміжок часу. Будучи зображальним засобом, формули демонструють переваги типового над індивідуальним. Це означає, що походження формул є невіддільним від генезису жанру в цілому.

Казки про тварин з історичного погляду є найдавнішими. Їх виникнення тісно пов'язане з тотемічними віруваннями, культом тварини як покровителя і захисника роду. Головними дійовими особами у цих казках є тварини, однак така казка зображає тварин подібними до людей – звірі товаришують між собою, ходять один до одного в гості, спілкуються, живуть у певному суспільному ладі, мають певні інтереси та інститути захисту цих інтересів [2].

Ініціальні та фінальні формули утворюють композиційну рамку, сигналізують про те, що починається та закінчується казкова оповідь. Проте саме ініціальні формули вважаються найбільш значимими. Вони налаштовують читача на прийняття казки за її законами, знайомлять з героями, вказують на часові проміжки їх існування (у казках про тварин часто використовуються формули недостовірності, які наголошують на тому, що події відбувалися дуже давно). Виділяють два типи ініціальних формул [4]:

- формули часу (хронологічні): *Once upon a time there were Three Bears...* (“The Story of the Three Bears”) [7], *Once there was a cat, and a parrot...* (“The Cat and the Parrot”) [6], *Once there was a little furry rabbit ...* (“Raggylug”) [6];

- формули простору (топографічні): *Titty Mouse and Tatty Mouse both lived in a house...* (“Titty Mouse and Tatty Mouse”) [7], *Once upon a time there were Three Bears, who lived together in a house of their own, in a wood...* (“The Story of the Three Bears”) [7], *Once there was a little furry rabbit, who lived with his mother deep down in a nest under the long grass* (“Raggylug”) [6], *The cat and the mouse played in the malt-house...* (“The Cat and the Mouse”) [7], *The Mouse went to visit the Cat, and found her sitting behind the hall door...* (“Mouse and Mouser”) [7].

Фінальні формули використовуються для розрядки уваги читача (слухача) та нагадування йому про існування реальності. Кінцівка часто представлена традиційними маркерами завершення казкової оповіді, що інформують читача про щасливий кінець: *...so the little pig put on the cover again in an instant, boiled him up, and ate him for supper, and lived happy ever afterwards.* (“The Story of the Three Little Pigs”) [7]. Казки не завжди закінчуються сталими формулами. Дуже часто вони закінчуються подіями, в яких актуалізуються різні ментальні концепти: СПРАВЕДЛИВІСТЬ – *But the poor cat had to spend the whole day sewing up the hole in his coat!* (“The Cat and the Parrot”) [6] (кіт карається за жадібність та ненажерливість), *A clever Gnat – and what overcame him? A Spider’s web! He who had beaten the strong lion had been overcome by the subtle snare of a spider’s thread.* (“The Lion and the Gnat”) [6] (комаха потрапив до павутиння через свою жадобу до слави, лев був переможений комахою через

зарозумілість); РАЦІОНАЛІЗМ – *Far, far away she led him, through the long grass, to a place where the big snake could not find him, and there she made a new nest. And this time, when she told Raggylug to lie low you'd better believe he minded!* (“Raggylug”) [6] (кроленятко не слухало маминих порад допоки не зіткнулося зі змією, це послужило уроком у подальшому житті). Оскільки тварини в казках дуже часто є уособленнями певних людських рис, нетрадиційні кінцівки несуть повчальний характер.

Медіальні формули зустрічаються в межах казкової оповіді для того, щоб:

- додати тексту виразності;
- позначити протяжність події;
- привернути увагу читача.

Ці формули слугують засобом надання оповіді особливого колориту, “казковості” та своєрідної побудови казкового сюжету. В англійських казках таких формул небагато. Для виявлення цих сталих конструкцій ми послуговувалися комплексом критеріїв їх виділення: відповідні сталі конструкції характеризуються семантичною та граматичною цілісністю, несуть додаткове смислове навантаження та зустрічаються в казках з різними сюжетами при описуванні певної ситуації, крім того вони повторюються в казках по кілька разів.

У казках про тварин часто зустрічаються просторово-часові формули, використання яких слугує для характеристики шляху героя, опису його зустрічі з новими персонажами, позначення протяжності казкової дії в часі і просторі: *“And then she tasted the porridge of the Middle Bear, and that was too cold for her; and she said a bad word about that too. And then she went to the porridge of the Little, Small, Wee Bear, and tasted that...”* (“The Story of the Three Bears”) [7], *“Then the cat started down the street/ started down the road again/ walked on down the road/ went on...”* (“The Cat and the Parrot”) [6].

При створенні казки оповідач свідомо чи підсвідомо орієнтується на визначену групу читачів, особливості якої зумовлені віковими і національними ознаками, тобто враховує фактор адресата. Вдале формулювання заголовка може підказувати читачеві про що йтиметься в ній або створювати певну інтригу. Так, назва казки служить для встановлення контакту з читачем (адресатом). Головними героями казок про тварин виступають відомі з дитинства істоти, зазначення яких дозволяє адресатові, залучаючи власні знання і життєвий досвід, зробити деякі попередні припущення стосовно подальшого перебігу подій, тому дескриптивний елемент у них відсутній (“The Three Bears”, “Titty Mouse and Tatty Mouse”, “The Cat and the Mouse”, “The Three Little Pigs”, “The Fox and the Geese”).

Отже, специфічна структура англійської народної казки репрезентована усталеними складовими сюжету і знаходить своє відображення навіть у найдавнішому виді казок (казки про тварин). Традиційність, притаманна фольклору, є властивою і жанру казки. Це виражається у притаманних їй ініціальних, медіальних та фінальних формулах. Ініціальні формули відіграють найважливішу роль в композиції казки, адже саме вони налаштовують читача на сприйняття подій, висвітлених у ній. Медіальні формули не є яскраво

вираженими, як, наприклад, у російських чи українських казках, і використовуються найчастіше для опису шляху героя. Кінцівка казки може бути представлена як традиційними маркерами, так і бути вираженою певною подією, що змушує читача замислитися над образами героїв, проаналізувати їх вчинки та зробити певні висновки для себе.

Література

1. Кравченко А. И. Культурология : учебное пособие для вузов / А. И. Кравченко. – М.: Академический проект, Трикста, 2003. – 496 с.
2. Лановик М. Б. Українська усна народна творчість Навчальний посібник / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. – К.: Знання-Прес, 2006. – 591 с.
3. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К.: Радянська школа, 1971. – 485 с.
4. Петрова Е.Е. Способы лингво-прагматической репрезентации фантазийных концептов (на материале английских волшебных сказок): автореферат дисс. ... канд. филол. наук: специальность 10.02.04 “германские языки” / Е. Е. Петрова. – С-Пб, 2011. – 26 с.
5. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки / Н. Рошияну. – М., 1974. – 216 с.

Список джерел фактичного матеріалу

1. Fairy Tales and Other Traditional Stories [Електронний ресурс] / Lit2Go. – Режим доступу: <http://etc.usf.edu/lit2go/68/fairy-tales-and-other-traditional-stories>.
2. Jacobs Joseph English Fairy Tales [Електронний ресурс] / Jacobs Joseph. – London: David Nutt, 1890. – Режим доступу: <http://www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs.html>.

The article deals with the structural peculiarities of the English folk tales. It has been found out that conventionality peculiar to folklore is also inherent in tales. Folk tales are distinguished by stable rules of the plot construction expressed through the compositional markers which are used both in the characters' speech and in the descriptions of their appearance and certain situations. These markers are called traditional formulae. The emphasis in the article is made on the initial, medial and final formulae used in the English folk tales about animals.

Key words: *folklore, English folk tale, animal tale, traditional formula.*

Корнет А.В.

*Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка
Науковий керівник – к. пед. н., доц. Сологуб Л.О.*

Слова іншомовного походження у романі Володимира Лиса “Століття Якова”

Найбільше багатство кожного суспільства – його мова, а в мові – її словниковий склад. Лексика української мови формувалася протягом тисячоліть. Вона і зараз перебуває в постійному процесі оновлення, поліпшення й удосконалення.

Основну частину лексики української мови становлять незапозичені українські слова. Їх у мові приблизно дев'яносто відсотків. До них належать успадковані найдавніші індоєвропейські слова, спільні для багатьох

індоєвропейських мов (санскриту, грецької, латинської, германських, романських, слов'янських та ін.); праслов'янські слова, спільні для всіх або більшості слов'янських мов; і власне українські слова, утворені безпосередньо тією частиною слов'янської людності, яка сформувала українську націю [4, с. 25].

Широко використовують іншомовні слова українські письменники. У їхніх творах запозичена лексика виступає засобом створення образності, контрасту, гумористичних, сатиричних та інших ефектів. Дослідженням цих лексем у творах художньої літератури займалися такі науковці: О. Лапінська, С. Руденко, Н. Попова, А. Ломовцева, О. Стишов та ін. Іншомовні слова зустрічаються у творчому спадку багатьох українських прозаїків (І. Соколян, І. Карпа) та поетів (О. Забужко, Ю. Андрухович, В. Недоступ, І. Жиленко, Леся Степовичка, Володимир Лис та ін.) [1, с. 54].

Роман “Століття Якова” – своєрідний епос-біографія одного поліського українця, який за свій столітній вік пережив п'ять держав: Російську імперію, УНР, Польщу, гітлерівську Німеччину, сталінський СРСР. Доживши до держави Україна, він опинився перед лицем і родинної, і національної драми, яка була запрограмована катастрофами ХХ століття. Це історія українського села, історія Полісся, перепущена через людську долю. З мовознавчої точки зору книга цікава вживанням справжнього західнополіського діалекту, який досі активно вживають у тих краях [2, с. 3].

Полонізми мовно-поетичної картини світу Володимира Лиса – це слова, які належать до різних частин мови. Переважають лексеми самотійних частин мови, а саме:

– іменники: *камізелька* – *n. kamizelka*, *жолнежі* – *n. żołnierzy*, *мнєсо* – *n. mięso*, *кубіта* – *n. kobieta*, *мілосць* – *n. miłość*, *менщизна і коб'єта* – *n. męszczyzna i kobieta*, *гербата* – *n. herbata*, *жонка* – *n. żona*, *валізкі* – *n. walizkę*, *блужка* – *n. bluzka*, *щєнстє* – *n. szczęście*, *на свєтє* – *n. świat*, *жицця* – *n. życie*, *отчизна* – *n. ojczyzna*, *к'яти* – *n. kwiaty*, *памнєть* – *n. pamięć*, *джєті* – *n. dzieci*, *цурка* – *n. córka*, *візитівка* – *n. wizytówka*;

– прикметники: *уродзона* – *n. urodzony*, *аліганська* – *n. elegancki*, *бялим* – *n. biały*, *добжі* – *n. dobry*, *щєнслівєго* – *n. szczęśliwe*;

– дієслова: *мувите* – *n. mówić*, *не позостає* – *n. niepozostawiać*, *єстєм* – *n. jestem*, *беже* – *n. bierze*, *розмавяць* – *n. rozmawia*, *хє* – *n. chce*, *спаліць* – *n. palić*;

– займенники: *муй* – *n. my*;

– прислівники: *завше* – *n. zawsze*, *ліпше* – *n. lepiej*, *вечором* – *n. wieczorem*;

– числівники: *їден* – *n. jeden*, *штіри* – *n. cztery*.

Зустрічаються і службові частини мови: *альбо* – *n. albo*, *юж* – *n. już*, *нєх* – *n. niech*.

У романі “Століття Якова” письменник використовує слово *люстро* “дзеркало”, пор.: *Наче втікаючи од думок, він став вдивлятися в люстро*, що належить до полонізмів, пор. польське *lustro* “дзеркало”. В.С. Лис уживає слово *к'яти* “квіти”, пор.: *Щоденно ішла на лужок, приносила звідти квіти (к'яти, як казали в їхньому селі ще на польський манір)*. Сам автор зауважив, що це виразний полонізм, пор. польське *kwiaty*. У романі представлено місцеву назву

лелеки – *боцюн*, пор.: *Неїна печаль схожа на довгоногого боцюна, що нияк не може жаби вполювати*. Це слово за походженням також належить до полонізмів, пор. польське *bosian*, діалектне *bosciu*.

Очевидним є той факт, що у ХІХ ст. польська мова виступала активним посередником у запозиченні великої кількості слів, особливо побутового рівня.

Польські лексеми у романі Володимира Лиса “Століття Якова” – це показ особливостей народної мови західноукраїнського поліського села ХХ століття. Автор уживає полонізми у діалогах загорян. Крім того, письменник навмисно вдається до польських запозичень задля характеристики персонажа, щоб яскравіше підкреслити польське походження певної особи, зокрема: у мові Зосі, а також у розділі II “Червоний кінь”, де йдеться про службу головного героя у польському війську.

Володимир Лис у романі “Століття Якова” використовує запозичення з грецької мови, грецизми: *Платон, філософ, спазм, целофановий, наркоманія, церква, ангел, телефон, церква, ангел, телефон, Артем, ревматизм, Федір, музики, ікона, пророк, апостол, ностальгія, пан* та інші.

Грецькі запозичення можна розпізнати за наявністю буквосполучень *пс, кс* (*психологія, ксерокс, скелет*), кореневих частин *бібліо-, гео-, біо-, лог-, фон-* (*бібліотека, філософ*). Такі слова є термінами з різних сфер суспільного та наукового життя: *ідея, метод, аналіз, історія, діалог*.

В. Лис використовує такі слова, запозичені з англійської мови: *мобільник, черга, джинси, прислуга, свати, ковбой, Константин* (такий правопис поданий автором) та інші.

Французькі запозичення відрізняються такими фонетичними й граматичними рисами:

- сполучення голосних *уа*: *тротуар, вуаль, будуар, репертуар, фіксауар*;
- вживання *ю* після губних: *бюро, бюретка, бюлетень, бюст*;
- сполучення *ам, ан* у положенні перед приголосними: *ампула, конференсьє, пансіон, пікантний, аванс*;
- невідмінювані форми з кінцевими голосними *є, і, о*: *пенсне, плісе, фата, портмоне, драпрі, жабо*;
- суфіксами *-але, -ант, -анс, -ер, -он*: *масаж, корсаж, фураж, сержант, лейтенант, реверанс, преферанс, режисер, костюмер, сапер, батальйон, бульйон*.

Слова, запозичені з французької мови, у лексиконі Володимира Лиса: *кум, Антуан, каструля, валіза, жакет, купе, барак* та інші.

Також виявлені запозичення з німецької мови: *граф, штраф, штаб, Едмунд, солтис, кнопка* та інші. Серед цих лексем є чимало складних без сполучного голосного: *бутерброд, ландшафт, бухгалтер, камертон, циферблат*. До них також належать слова зі звукосполученням *шт* на початку слова та *ей, ай* після приголосного: *штамп, штаб, штраф, крейда, клейстер, шлейф*.

Значна частина іншомовної лексики роману “Століття Якова” – запозичення з італійської мови: назви одягу й взуття (*сорочка, шапка, хустка, чоботи*), знарядь і процесів праці (*сокира, ніж, лопата, граблі, копати, орати*),

основних почуттів і станів людини (*радість, гнів, сон*), кольорів (*зелений, синій, жовтий*), дій і станів (*ходити, думати, сміятися, радіти*), обставин місця, часу, способу дії (*вгорі, тут, вчора, тоді, швидко*), числівники (*один, два*), займенники (*я, він, такий, стільки*), прийменники (*в, на, з, біля*), сполучники (*та, але, або*) тощо.

Невелика група іншомовної лексики твору – слова, запозичені з іспанської мови: *кава, Марина, мачо* та інші.

Отже, В.С. Лис у романі “Століття Якова” з метою відтворення регіонального колориту та для мовної характеристики персонажів органічно і вдало використав чимало волинсько-поліських лексем, причому не тільки в діалогах героїв, але й в авторському мовленні. Також уживає грецизми, англіцизми, запозичення з німецької, французької, італійської, іспанської мов. Це, без сумніву, вдалий художній прийом, що створює ефект суб’єктивної оповіді-сповіді й дозволяє сприймати роман як індивідуалізовану версію історії України ХХ ст.

Література

1. Літературознавча енциклопедія/ Автор-укладач Юрій Ковалів. – Т. 2. – К. : Академія, 2007.
2. Лис. В.С. Століття Якова [Текст] / передм. О. Забужко. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. – 240 с.
3. Нечволод Л. І. Сучасний словник іншомовних слів / Любов Іванівна Нечволод. – Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2007. – 768 с.
4. Русанівський В. М. Історія української літературної мови. Підручник / Віталій Макарович Русанівський. – К. : АртЕк, 2002. – 424 с.
5. Янченко К. Інтерв’ю з Володимиром Лисом [Електронний ресурс] / – Режим доступу: <http://www.wz.lviv.ua/interview/125261>

The article is devoted to the study of the loan words used in the novel Yakiv's Century by Volodymyr Lys. It is revealed that the writer employed Volyn-Polissya lexemes as well as borrowings from Greek, English, German, French, Spanish and Italian.

Keywords: vocabulary, borrowing, borrowings into Ukrainian from Polish, Greek, English

Крупка А.А.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. пед. н., ст. викл. Венєвцева Є.В.

Структурні, семантичні та стилістичні особливості фразеологізмів, що містять назви кольорів в англійській мові

Мета статті: проаналізувати фразеологічні одиниці (далі ФО) англійської мови з компонентом кольору та виявити і дослідити їх структурні, семантичні та стилістичні особливості.

Об’єкт: фразеологізми сучасної англійської мови, у структурі яких присутні назви кольорів.

Матеріал дослідження: 180 ФО з компонентом найменування кольору взяті з словника А. В. Куніна “Большой англо-русский фразеологический словарь” і Lingvo resources.

Процес зародження та становлення фразеології як самостійної лінгвістичної дисципліни, що вивчає фразеологічну систему мови, стійкі вислови, їх семантику, структуру, походження, роль у мові, взаємозв'язок з іншими мовними одиницями, зокрема словом і реченням, припадає на початок ХХ ст.

Розробкою питань теорії фразеології займалися Л. Г. Авксентьєв, М. Ф. Алефіренко, Л. А. Булаховський, В. В. Виноградов, В. Г. Гак, М. Т. Демський, О. М. Мелерович, В. М. Мокієнко, Є. Д. Поливанов, Л. Г. Скрипник та ін. Серед мовознавців, які досліджували фразеологію англійської мови, слід відзначити А. І. Альохіну, Н. М. Амосова, Ш. Баллі, О. В. Куніна, О. І. Смирницького, Л. П. Сміта та ін. Фразеологізми з колірним компонентом вивчали у своїх працях О. М. Дзівак, О. А. Зубач, В. І. Крепель, Т. Б. Парфьонова, О. П. Пророченко та ін.

Філологічні дослідження колористики мають тривалу історію та представлені різними підходами, методами і завданнями. Аналіз лексико-семантичної групи кольору проводиться на матеріалі багатьох мов у таких напрямках: зв'язок і взаємодія між концептуалізацією кольору носіями мови і розвитком словника кольороназв у мові (Б. Берлін, П. Кей та ін.), колір у світлі психолінгвістики (О. П. Василевич, Р. М. Фрумкіна та ін.), структурний і семантичний аналіз кольоропозначень (А. П. Кириченко, Т. В. Пастушенко та ін.), історія виникнення та розвитку колірних лексем (О. М. Дзівак, М. І. Чикало та ін.), кольоропозначення у художньому мовленні (Д. Ален, Г. Еліс, А. П. Критенко, І. М. Бабій та ін.), колоративи-компоненти ФО та їх семантична парадигма (Т. В. Білохата, Т. Б. Парфьонова та ін.).

Фразеологізми – це семантично зв'язані сполучення слів, стійкі синтаксичні одиниці, неподільної та цілісної конструкції. Фразеологічні одиниці надають об'єктам дійсності ознаки, які асоціюються із картиною світу, оцінюють її та виражають ставлення до неї [1; 2, с. 6]. Фразеологізми є справжньою оздобою мови, одним з невичерпних джерел створення образності. ФО – це носії життєвого досвіду нації, що відображають спостереження над навколишнім світом. Це безпосередньо зумовлює особливості вживання фразем у мовленні.

Образ, який породжує фраза з назвою кольору, дуже легко уявити. А здібність щось зорово уявляти позитивно впливає на запам'ятовування. Не можна переоцінити процес мислення в ході навчання, в якому матеріалом для розв'язання завдань є образи; ними знову-таки можуть слугувати ФО з колоронімами. Вони є засобами образного змалювання явищ навколишньої дійсності, які збагачують інтелект та духовний світ людини. При вивченні таких фразем педагог повинен наголошувати на тому, що будь-яку фразу треба вживати точно і влучно, а відчуття доречності в мовленні можна розвивати, використовуючи фразеологізми-порівняння з назвами кольорів.

Проблема кольорової символіки є актуальною для багатьох наук, зокрема, як зауважує Н. В. Серов, “вона становить як теоретичний, так і практичний інтерес для естетики, мистецтвознавства, етнології, психології”. ФО, до складу яких входить назва кольору, мають особливе психологічне значення, адже сприймання кольору пов'язане із зоровими відчуттями, вивчення фразеологізмів із колоронімами створює підґрунтя для розвитку уяви.

Колороніми – один із найдавніших шарів лексики, чітко окреслена в мові група прикметників, які означають кольори. Вони характеризуються місткою семантичною структурою та великою стильовою активністю в художньому тексті. Дослідження колоронімів, зокрема англійської мови, посідає важливе місце у контексті художньої літератури, адже колороніми займають значний прошарок у лексичному складі мов та активно використовуються в літературі.

З метою виявлення та дослідження структурних, семантичних та стилістичних особливостей фразеологізмів із колоронімами вважаємо доцільним взяти класифікації В. В. Виноградова, І. В. Корунця та А. В. Куніна, відомих у сучасному мовознавстві. Дослідження семантики слова – актуальна проблема сучасної лінгвістики і пропонована розвідка стосується спроби дослідити семантичні можливості колоронімів в англійській мові. Колороніми як окрема група словника мови – відкрита система, яка характеризується історичною стійкістю, відзначається різноманітністю словотвірної структури лексем, має містку семантичну структуру, зумовлену, з одного боку, багатством хроматичної гама об'єктивної дійсності, з іншого – соціокультурною сутністю кольору, що втілюється в його експресивній, асоціативній та символічній значущості. Зокрема за семантичною злитістю компонентів розрізняють: а) фразеологічні зрощення; б) фразеологічні єдності; в) фразеологічні сполучення [4].

Згідно аналізу 180 карток з ФО, що містять назви кольорів, можна стверджувати, що за класифікацією В. В. Виноградова фразеологічні зрощення становлять 27,8% від загальної кількості, фразеологічні сполучення – 39,4%, фразеологічні єдності – 32,8%. Визначення системних зв'язків між ФО, до складу яких входять колороніми, дає змогу виявити семантичні можливості даних лексем: загальна кількість виявлених ФО-метафор складає 72,2%, перифраз – 18,4% та евфемізмів – 9,4% відповідно.

Фразеологічні одиниці можна також класифікувати відповідно до способів творення (А. В. Кунін), ступеня мотивації, структури, належності до певної частини мови. І. В. Корунець наводить класифікацію, що пов'язана з частинами мови, до яких належать компоненти ФО, і розподіляє фразеологізми за масштабом їх використання. 3-поміж ФО, які містять колороніми, в англійській мові є такі структурні типи: субстантивні, дієслівні, ад'єктивні, адвербіальні, вигуківі фразеологічні одиниці та ФО зі структурою речення. За результатами аналізу стає очевидним, що найбільшу кількість становлять субстантивні (60%), дієслівні – (31,7%) та ад'єктивні ФО – (8,3%).

Оскільки символіка кольору тісно пов'язана із національною специфікою, менталітетом і охоплює різні сфери життя, існує різна кількість назв на позначення кольору. Тож психологічне тлумачення кольорів, які зустрічаються у компонентному складі фразеологізмів тієї чи іншої мови, має свої особливості. Відповідно до опрацьованого матеріалу, можна припустити, що найбільш вживаними є ФО з чорним (28,2%), блакитним (17,8%), білим (15,6%) і червоним (15,6%) кольорами. Водночас найменш вживаними є ФО з жовтим (3,9%), коричневим (3,3%), сірим (2,8%) і рожевим (1,7%) кольорами.

У ході проведеного дослідження виявлено, що фразеологічні одиниці з компонентом кольору мають суттєві номінативні особливості, оскільки їх

властивості торкаються системи ціннісних орієнтацій людини і слугують для більш влучного висловлювання думки з усіма нюансами оточуючої дійсності. Так, в англійській мові існує одна лексема (*blue*) на позначення синього та блакитного кольорів [5, с. 113]. Наприклад, ФО а *blue stocking* – *синя панчоха* та французька *bas-bleu* збігаються в обох мовах і вживаються на позначення незаміжніх жінок [3, с. 169]. Жовтий колір асоціюється із легкодухістю: ФО *yellow streak* – *схильність до боягузтва, зради*, *yellow dog* – *підступна, боягузлива людина* [6, с. 271].

За результатами аналізу, можна стверджувати, що за семантичною злитістю компонентів найбільш вживаними є фразеологічні сполучення; за структурними особливостями найпоширенішими є субстантивні ФО, а менш поширеними – ад'єктивні. При цьому, найчастіше зустрічаються ФО, які містять чорний колір.

Таким чином, колороніми є повноправними складовими терміносистеми англійської мови. Лексеми на позначення кольорів потребують подальшого дослідження, оскільки колороніми становлять психологічний, емоційний і культурний аспект, за допомогою якого в художній літературі передається емоційний стан людини, риси її характеру, різні соціальні та культурні явища.

Література

1. Алефіренко Н. Ф. Принципи дослідження фразеологічної семантики. / Н. Ф. Алефіренко // Фразеологія – 2000. – Тула, 2002. – С. 17–39.
2. Амосова Н. Н. Основы английской фразеологии. / Н. Н. Амосова – Л. : 1963. – 216 с.
3. Англо-український фразеологічний словник / уклад. К. Баранцев. – К. : Знання, 2005. – 1056 с.
4. Виноградов В. В. Лексикология и лексикография: Избранные труды. / В. В. Виноградов – М.: Наука, 1977. – 312 с.
5. Кунин А. В. Английская фразеология. / А. В. Кунин – М.: Международные отношения, 1970. – 289 с.
6. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка / А. В. Кунин – М.: Высшая школа, 1996. – 381 с.

This article deals with phraseological units of contemporary English containing colour names. As the result of the analysis the structural, semantic and stylistic peculiarities of the English phraseological units with the component “colouronym” are revealed.

Key words: *phraseological unit, peculiarities of phraseological units, “colouronym” component.*

Кузьменко А.О.

Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини

Науковий керівник – д. пед. н., проф. Білецька І.О.

Теоретичні засади дослідження метафори в англійському прислів'ї

У мовознавстві термін *метафора* пройшов тривалий шлях формування та становлення і продовжує викликати інтерес серед сучасних дослідників різних галузей лінгвістики. Будучи фігурою як літературної, так і розмовної мови, метафора є об'єктом багатьох дискусій, обговорень, дефініцій та класифікацій.

І. Гальперін, наприклад, визначає метафору як “відношення предметно-логічного та контекстуального значення, яке базується на суміжності ознак двох понять ” [3, с. 125]. Автор розрізняє поняття метафори та порівняння: “метафора – це спосіб ототожнення двох понять за допомогою окремих ознак, які є подібними. Порівняння, у свою чергу, співставляє поняття та предмети в ізольованому порядку, не ототожнюючи їх” [3, с. 125]. І. Арнольд зазначає про метафору, що “вона містить приховане порівняння, здійснюване шляхом застосування назви одного предмета до іншого і виявляє таким чином якусь важливу рису другого” [1, с. 58].

Вивчаючи процес метафоризації, необхідно зазначити, що прислів'я виступають як найбільш цікавий об'єкт із точки зору цього дослідження, оскільки вони є образною формулою, яка базується на порівнянні і яка несе у собі важливі життєві спостереження та узагальнення. Актуальність вивчення такого питання зумовлена тим, що прислів'я виражає народну мудрість, передаючись із покоління в покоління, вони несуть в собі так званий кодекс “законів”, у якому закладено моральні та етнічні норми, що сприяють формуванню особистості, а також відображають світогляд народу, його картину світу. Вивчення принципів метафоризації прислів'я дає загальне уявлення про ставлення народу до того чи іншого концепту.

Зарубіжні дослідники, розглядаючи метафоричність як обов'язкову характеристику прислів'я, не мають єдиної думки. Так, У. Мідер, Дж. Обелкевіч, Т. Роджерс вважають, що метафора – характерна і невід'ємна риса прислів'я [5, с. 10; 6, с. 213; 7, с. 162].

К. Янка вважає, що прислів'я, в основному, метафоричні, а до неметафоричних одиниць він відносить афоризми [8, с. 139]. Н. Барлі дотримується думки, що прислів'я метафоричні і мають як власні, так і загальні твердження [2, с. 129–130].

Метафорична структура прислів'я включає в себе :

- порівняльний концепт;
- концепт, із яким порівнюють;
- аналогію;
- домінуючу ознаку.

Можна навести наступні приклади англійських прислів'їв, у яких висвітленні всі компоненти метафоричної структури:

1. *A young maid married to an old man is like a new house thatched with old straw* [9, с. 171].

2. *A whore in a fine dress is like a clean entry to a dirty house* [9, с. 12].

3. *As fire is kindled by bellows, so is anger by words* [3, с. 8].

У першому прислів'ї порівняльний концепт A YOUNG MAID порівнюється з концептом A NEW HOUSE THATCHED WITH OLD STROW. У якості основи для порівняння виступає вік нареченого, що підтверджується домінуючою ознакою an old man. Прийменник like вживається в якості аналогії. У другому прислів'ї порівняльний концепт виражений іменником A WHORE, а структура A CLEAN ENTRY TO A DIRTY HOUSE виражає концепт, з яким порівнюють. Домінуюча ознака висвітлена словосполученням in a fine dress, що

вказує на те, що основою для порівняння двох концептів є поняття “зовнішність”. Особливість метафоричної структури третього прислів’я полягає в тому, що в ньому називається не лише концепт, із яким порівнюють, а й пояснюється ознака.

Існують певні концепції метафори загального лінгвістичного характеру, які можна використати для тлумачення метафорики в прислів’ях. Серед них можна виокремити такі теорії:

1. Емотивна теорія метафори. Вона відхиляє будь-який когнітивний зміст метафори, зосереджуючи увагу лише на її емоційному характері; розглядає метафору як поняття, відхилене від мовної форми і позбавлене будь-якого сенсу [4, с. 27].

2. Теорія заміщення, яка базується на тому, що будь-який метафоричний вислів використовується замість буквального і може бути ним замінений. Наприклад: *Birds of a feather flock together* може бути повністю заміненим виразом *People with the same tastes become friends*. Або *curiosity killed a cat* може замінюватись *Don't be so curious! A leopard cannot change its spots* замінюється *you are incorrigible!* Або ж *one cannot change his personal features*. Теорія заміщення надає метафорі статусу простого орнаментального засобу. Тобто, це той випадок, коли автор надає перевагу буквальному смислу лише з причин стилізації [4, с. 29].

3. Порівняльна теорія. Метафора розглядається з точки зору порівняння двох предметів чи явищ, для того, щоб знайти між ними схожість, а не заміщення одного терміна на інший. Таким чином метафора стає еліптичним порівнянням, в якому відсутні елементи типу “подібно”, “як” [4, с. 30]. При вживанні прислів’я *A good dog deserves a good bone* (Хороша собака заслуговує на хороший обід) стосовно людини, ми порівнюємо риси характеру з найкращими якостями собаки.

Отже, зі сказаного вище можна зробити висновок, що метафора є важливим елементом сприйняття та розуміння прислів’я. За допомогою метафори різні концептуальні сфери об’єднуються в єдиний ментальний простір, у якому на основі порівняння двох різних явищ, предметів, ознак тощо виформовується смисл прислів’я.

Література

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – М., 2003. – 384 с.
2. Барли Н. Структурный подход к пословице и максиме / Н. Барли // Паремнологические исследования. Сб. статей. – М. : Гл. ред. восточной л-ры, 1984. – 214 с.
3. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / А.И. Гальперин. – М., 1995. – 459 с.
4. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры / Э. Маккормак ; под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990. – 386 с.
5. Mieder W., Litovkina T. A. Twisted Wisdom. Modern Anti-Proverbs. / W. Mieder, T. A. Litovkina. – Burlington : The University of Vermont, 1999. – 254 p.

6. Obelkevich J. Proverbs and social history / J. Obelkevich // Wise words. Essays on the proverb, ed. by W. Mieder. – N.Y. : Garland Publishing, Inc, 1994, – 252 p.

7. Rogers T. B. Psychological approaches to proverbs. A treatise on the import of context / T. B. Rogers // Wise words. Essays on the proverb ; ed. by W. Mieder. – N.Y. : Garland, 1994. – 182 p.

8. Yankah K. Do proverbs contradict? // Wise words. Essays on the proverb; ed. by W. Mieder. – N.Y., 1994. – 303 p.

9. The Penguin dictionary of proverbs ; Comp.: R. Fergusson. L. : Bloomsbury Book, 1991. – 365 p.

The article presents the results of studying the role of metaphor in the formation and understanding of English proverbs. It gives a review of the theories of metaphors with their relation to the analysis of proverbs and explains the metaphorical structure of proverbs.

Key words: metaphor, proverb, metaphorical structure, theories of metaphors, concept, determination, English.

Кулеш Л. В.

Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Буренко Т. М.

Прагматичні характеристики мовленнєвого акту наказу в романі

Ш. Бронте “Джейн Ейр”

Одним із актуальних напрямів сучасної лінгвістики є опрацювання теорії мовленнєвих актів (МА). Згідно з цією теорією, мовленнєвий акт прийнято розглядати як мінімальну одиницю дискурсу, яка являє собою комунікативну взаємодію продуцента й реципієнта повідомлення, що функціонує як послідовність трьох етапів: локуції, іллокуції й перлокуції. Локуція – етап лінгвістичного вираження одиниці мовлення, іллокуція – етап дії інформації на одержувача, перлокуція – етап цілеспрямованого впливу іллокутивного акту на конкретного адресата чи аудиторію [1]. **Метою** статті є аналіз мовленнєвого акту наказу в романі Ш. Бронте “Джейн Ейр”.

Вивчення мовлення людини як діяльності, спрямованої на досягнення мовцем певної комунікативної мети або процес спілкування, розглядається як інтеракція, що здійснюється за допомогою поодиноких комунікативних дій, виконаних учасниками комунікації в певних обставинах і з певного приводу. Акти комунікації відбуваються в умовах відповідного комунікативно-прагматичного простору, контексту, який створює мовець навколо себе в кожному комунікативному акті [3]. Дж. Серль виділяє у своїй класифікації п'ять основних типів іллокутивних актів: репрезентативи, директиви, комісиви, експресиви, декларативи [4, с. 197]. Мовленнєві акти директивного типу мають на меті змусити слухача втілити у життя певну дію, яка відповідає інтересам і бажанням мовця. Директивні висловлення в залежності від комунікативної мети поділяються на декілька видів: накази, настійні вимоги, прохання, поради, висловлення бажання, застереження, пропозиції [2].

Віддаючи наказ, мовець не впевнений у виконанні свого волевиявлення: реалізація дії, про яку йде мова, можлива, але не має бути виконана безумовно. Зазвичай наказ виражається в спонукальних реченнях за допомогою дієслів у наказовому способі. Комунікативний намір мовця у мовленнєвих таких актах стає зрозумілим із контексту та ситуації, як побутової (1), так і ділової (2). Наприклад:

(1) Мати Джека категорично не хоче, щоб її син спілкувався з Джейн.

Don't talk to me about her, John. (Ch. Bronte, *Jane Eyre*)

(2) Учителька вимагає зібрати зошити:

Monitors, collect the lesson-books and put them away! (Ch. Bronte, *Jane Eyre*)

Інтенсифікатором наказу зазвичай є інтонація: наказ вимовляється з більшою силою, напруженістю, що в письмовому дискурсі реалізується окличною структурою речення. Наприклад:

Monitors, fetch the supper-trays! (Ch. Bronte, *Jane Eyre*)

Ситуативною характеристикою мовленнєвого акту наказу, за нашими даними, є те, що соціальний / комунікативний статус адресанта завжди вищий за статус адресата, наприклад:

Тітка вимагає від Джейн щоб вона не заважала їй своєю присутністю:

Go out of the room; return to the nursery. (Ch. Bronte, *Jane Eyre*)

Існує думка, що МА наказу тісно пов'язані з соціальними характеристиками комунікації, насамперед із принципом ввічливості. Дж. Ліч, зокрема, підкреслює, що більшість таких мовленнєвих актів наказу характеризуються негативною ввічливістю, тому іллокутивна мета суперечить соціальній. Дослідник розглядає поняття ввічливості як шкалу, на якій залежно від їхньої більшої / меншої ввічливості розташовуються такі висловлення [5].

Отже, мовленнєвий акт наказу характеризується високим ступенем облігаторності виконання дії. Важливою особливістю такого МА є здійснення адресантом волевиявлення.

Література

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : Підручник / Ф.С. Бацевич. – К. : Видавничий центр “ Академія”, 2004. – 344 с.
2. Казарцева О. М. Культура речевого общения : теория и практика общения / О.М. Казарцева. – М. : Наука, 2001. – 496 с.
3. Кобозева И. М. Теория речевых актов как один из вариантов теории речевых деятельности / И. М. Кобозева // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 12. – С. 7–22.
4. Серль Дж. Косвенные речевые акты / Дж. Серль // Новое в зарубежной лингвистике: теория речевых актов. – Вып. XVII. – М. : Прогресс, 1986. – С. 195–283.
5. Leech G. Principles of Pragmatics / G. Leech – London, N.Y.: Longman, 1983. – 250 p.

Список джерел ілюстративного матеріалу

6. Bronte Ch. Jane Eyer // Bronte Ch. : Pengiun Popular Classics, 1994. – 447 p.

The article deals with the features of the speech act of order from the point of view of pragmatics and peculiarities of the directive speech act. The hallmark of the article is the analysis of the speech act of order in the novel Jane Eyre by Ch. Bronte.

Key words: directive speech act, the speech act of order, pragmatics, politeness principle.

Kurban Guzelay

Kazakh Ablai khan University of International Relations and World Languages

Supervisor – Ten, Yana, PhD

The Elements of Romanticism and Realism in the Novel *Wuthering Heights* by E. Bronte

Romanticism is considered to be the brightest movement of the eighteenth and nineteenth centuries in English literature. No other period has more variety in styles, themes and content. The best way to describe Romanticism is as a big network of competing philosophies, agendas and points of interest. In England, it had its greatest influence from the end of eighteenth century (1870). Romanticism was considered as an age of changes, in the context dominated by reason and common sense during the age of Enlightenment. It was the age of poetry when the poets had a mighty power, like prophets, and their mission was to help people in experiencing various states of mind and imagination. To do it, they wrote down the feelings they had felt and meditated, with the aim that also other people can feel them through reading. The language became simple, like the spoken language of common people.

It is commonly believed that the Romanticism as a method and trend in art was the phenomenon difficult and contradictory. In each country it had bright national expression. It is hard to find the lines uniting F. R. Chateaubriand (1768–1848) and E Delacroix (1798–1863), A Mickiewicz (1798–1855) and F Chopin (1810–1849), M Lermontov (1814–1841) and O. Kiprensky (1782–1836) in literature, music, painting and theater. Romantics owned different public and political positions in society. All of them revolted against results of bourgeois revolution, but revolted differently as everyone had own ideal. But at all richness and variety the Romanticism has steady lines.

All of Romantics proceeded from denial of Enlightenment and rationalistic canons of Classicism which held down a creative initiative of the artist. And if classicism divides everything only into bad and good, into black and white, branching, ambiguity is peculiar to Romanticism. Classicism is a system, and Romanticism is not. Romanticism promoted advance of modern times that followed from classicism to sentimentalism, the last one shows internal human life in harmony with the huge world. From Romanticism the real psychologism starts appearing – not only external acts of heroes, but also their internal states of mind were shown to the readers. The image of an inner world, sincere internal life were the main objectives of Romanticism, and it could be done on the material of stories full of mysticism. It was necessary to show paradox of this internal life, its irrationality. The imagination of Romanticism changed the unattractive reality. A gap between dream and reality, opposition of the ideal image to objective reality was the cornerstone of all Romantic movement.

The development of Romanticism in England is closely connected with its history of development in Europe at the beginning of the 19th century. The big influence to English literature was made certainly by the French Revolution, by the war between England and Napoleon and by inner socio-politic relations. The characteristics of English Romanticism are the concentration on problems of social and human development, the feeling of inconsistency, catastrophic nature of historical process, whereas, in German literature the Romanticism was mainly connected with the field of philosophy, ethics and aesthetics.

Characters in Romantic-era stories and poems experience deep, emotional and passionate love. They do not typically marry out of convenience or involve themselves in stagnant romantic relationships and are extremely unhappy if they choose to do so. Romantic love is intensely wistful and amorous. For example, Heathcliff – the primary male protagonist in *Wuthering Heights* by Emily Bronte – tears open his deceased lover's casket so he can lie beside her. This heart-wrenching display of love and devotion demonstrates the unbridled passion of Romantic characters [2].

The first stage of English Romanticism (the 1790s) is most fully presented by the so-called Lake School. The term arose in 1800 when in one of English literary magazines Wordsworth was declared by the head of Lake School, and in 1802 S. Coleridge and R. Southey were called its members. Life and works of these three poets are connected with the Lake-land, the northern counties of England where there are a lot of lakes. They were associated with several other poets and writers, including D. Wordsworth, Ch. Lamb, Ch. Lloyd, H. Coleridge, J. Wilson, and T. Quincey.

The next not less significant trend of literature is Realism. Realism is a literary movement that started in France in the 1850s as a reaction against Romanticism and which tried to show “life as it was” in literature all over Europe. Although the concept is also questioned by some critics, it is a useful term to understand the general spirit of the second half of the 19th century: a reaction to Romanticism, a stress on reason and positivism, and a faith in the power of the artist to show reality.

In England, this movement coincided approximately with the “Victorian era”, a period ruled by Queen Victoria (1837–1901) who contributed to the height of the British Empire and the Industrial Revolution. The United Kingdom expanded its borders into America, Africa, Asia, and Oceania and became the first economic and political world power. Many critics prefer to talk about the “Victorian Age”, since many of the best English novelists of the period are not “realistic” in the same sense as their French or Russian counterparts. But whether more or less realistic, novels are certainly the most important literary form of the period, excellent novels read by an expanding educated middle class that had developed with economic prosperity.

Developing traditions of the Enlightenment realistic novel, literature of the 19th century not only expanded and deepened them, but also enriched with the new tendencies which were outlined in spiritual life of society. Development of English literature was followed by bitter ideological struggle of Christians and feudal lords.

The novel *Wuthering Heights* (1847) written by E. Bronte is the phenomenon absolutely unique in English literature. There are felt the influences of D. Defoe and

S. Richardson, V. Scott and P. Shelley. We can speak about brilliant continuation of the realistic tradition going from depth of English literature of the 18th century. However, moralizing is not peculiar to Emily Bronte; as this writer is distinguished by philosophical thinking and bright poetic imagination. In her work the romantic tradition lives merging with realism, penetration in immemorial and human, and thereby, modern collisions: skill of the writer is shown in the depth of psychological characteristics and romantic features.

Charlotte used all the eloquence, passion and richness of style to express simple things: “I love”, “I hate”, “I suffer”. In *Wuthering Heights* “I” in general is absent. The spirit of Romanticism is embodied in this work as a huge emotional pressure. It was called “the most romantic novel” (V. Peyter), “the devil book which united all strongest female bents”, one of the best novels “on force and feeling” (D. G Rossetti), “one of manifestos of the English genius [...] the novel which develops into poetry” (R. Fox). Virginia Woolf noted: *Wuthering Heights* as the book is heavier, than “Jane Eyre” like as Emily is more the poet, than Charlotte [1; 3].

Wuthering Heights is a brutal history of the grievances that people tolerate in a society based on greed and lies. The sad life of English countryside, full of prejudice and secret crimes committed in the name of profit, is reflected in the novel.

Thus, the main material for the novel *Wuthering Heights* was the life and violence, unlike the Victorian idyll reality that watched a simple teacher, the daughter of a pastor. The author refers to the events of the late 18th – early 19th centuries. Nevertheless, it shows the more modern era. The novel of E. Bronte was accepted very hostilely by the criticism of that time, because the writer openly criticized the moral principles and foundations of Victorian England, revealed a ghostly idyllic English countryside, where the men acted very greedily and pragmatically. The oppressive influence of social environment is shown in almost all the characters of the novel.

In order to understand properly the specific and alien to the romance essence of E. Bronte’s novel, it is necessary to recall the nature of the mentioned riot. Heathcliff, a found waif, taken in the slums of Liverpool, enjoys benevolence of old Mr. Earnshaw, but is insulted and humiliated by Hindley. After his father’s death, Hindley dooms the boy on slavish existence: “He removed him from his eyes, sent to the servants and stopped his studies with the priest, insisting that instead of the teachings he worked – and not at home, but in the field; and even allowing that the work he was given was not easier than any other worker’s duty on the farm” [3].

Thus, the novel *Wuthering Heights* tells us about the strained situation, internal and spiritual conflicts and contradictions of capitalist society of the 19th century. There is no idealism and false consolation in the novel. Pictures of nature, drawn with great artistic power: the vast moorland, where the wind blows, the stars, the seasons – play a crucial role in turning the image of life. The heroes of *Wuthering Heights* are not the prisoners of nature; they try to change the society, every time overcoming endless difficulties and making new mistakes.

References

1. <http://www.myuniversity.ru>

2. Tucker Kristine Characteristics of Romanticism in English Literature: http://www.ehow.com/list_6646393_characteristics-romanticism-english-literature.html http://www.ehow.com/list_6646393_characteristics-romanticism-english-literature.html

3. Brontë E. *Wuthering Heights*. – Penguin Books Ltd, Middlesex, 1964.

Маркович А. О.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Галаур С. П.

Комп'ютерний сленг як засіб спілкування в Інтернеті

Попри той факт, що віртуальним спілкуванням цікавилися багато науковців, з-поміж яких Г. І. Остапенко [2], В. В. Різун [3], С. Г. Чемеркін [5] та ін., система мови Інтернет сьогодні залишається недостатньо дослідженою. Більшість учених вважають її такою, що перебуває під креативним впливом молодіжної субкультури, а це свідчить про унікальність об'єкта лінгвістичного дослідження.

Скрупульозно проаналізувавши Інтернет-тексти, можемо зацентувати увагу на виокремленні нового мовного явища – Інтернет-стилю. Він характеризується окремими рисами розмовного, художнього, публіцистичного, офіційно-ділового і наукового стилів. Крім того, у мережі зникає різниця між усним і писемним мовленням (див. про це: [4]). Як відомо, одиницею усного мовлення є діалогічна єдність, для якої притаманні ситуативність, контекстуальність, спонтанність. Одиницею писемного мовлення слід вважати монологічний текст, який має бути уніфікованим, стандартизованим і нейтральним. На екрані ж монітора межа між діалогом і монологом розмивається, додається емоційна забарвленість. Уніфікувати Інтернет-спілкування неможливо, перешкодою є різний мовний рівень користувачів глобальної мережі. Як наслідок – жодному стилю такі тексти не відповідають.

Оцінивши тексти знайомих користувачів Інтернету, ми помітили такі особливості:

- скорочення слів (довгі слова для Інтернет-спілкування є вкрай незручними, що пов'язано зі швидкістю набору повідомлень);
- метаплазм (різні види змін у межах слова, його форм – протези, епентези, метатези, стягнення тощо);
- іншомовні слова (Інтернет стартував як американський проект, а отже, був розрахований на англійську мову та латинські символи; володіння англійською мовою нині вважається престижним);
- лексеми, утворені внаслідок помилкового чи запланованого непереключення української / англійської клавіатури;
- універсальні підсилювальні слова, що уможливлюють передачу залежно від контексту безлічі емоцій;
- смайлики – ідентифікатори емоцій.

Інтернет активізує увагу користувачів до тих мовних засобів, якими вони щоденно послуговуються. Крім цього, співрозмовники в мережі стають

творцями вербальних і невербальних засобів висловлення, творять не лише віртуальний простір, а й мову, якою цей соціум спілкується. Віртуальні особистості можуть здійснювати комунікацію лише за допомогою письмових текстів, які з'являються в умовах режиму реального часу і підвладні впливу спонтанного усного розмовного мовлення [1, с. 103–105]. Зі сказаним пов'язаний факт “лінгвістичної байдужості”, про який, власне, свідчить Наомі С. Байрон. На думку вченої, ця лінгвістична байдужість спричинена глобалізованістю, а отже, специфічним розумінням мови молодим поколінням користувачів соціальних мереж. Для них мова – це лише засіб комунікації, механізм досягнення змісту інформації, вони не опікуються знанням орфографічних правил чи дотриманням граматичних норм [6, с. 168–171].

Характерною рисою сучасного Інтернет-спілкування є жаргонізація. Найпопулярнішими жаргонами в мережевих текстах є сленгізми. Як відомо, український сленг утворюється під впливом англійської мови, яка останнім часом набуває неабиякої популярності серед молоді. Сленгові притаманна емоційність, неофіційність, невимушеність, а тому він повною мірою підходить для кіберспілкування. Основна мета сленгізмів – не лише поінформувати, але й висловити свої почуття, виявити свій характер, продемонструвати власне “Я”.

В Інтернет-спілкуванні чи не найактивніше використовується комп'ютерний сленг. З погляду утворення він є неоднорідним.

Превалюють лексеми, що являють собою кальки. Специфіка їх полягає в запозиченні з англійської мови зі збереженням вимови, значення. Наведемо приклади таких кальок: *меседж, девайс, бровзер, геймер, ерор, конект, лаймер, онлайн, офлайн, юзер, гестбук, апдейт*.

Складнішими утвореннями є напівкальки. В основу цих сленгових одиниць покладено англійські слова, однак вони пристосовані певним чином до граматики української мови. Неологічні мовні одиниці мають яскраво виражені українськомовні закінчення, суфікси: *аплікуха, сідіромка, конектитися, програмити, айпішка, аська, вінда, дрова, ервешка, Рама, юзати*.

Ще одним типом словотворення комп'ютерних сленгізмів є кальки-складноскорочення: *нет, контра, ноут, проги, вінди*.

Цікавим лінгвальним фактом можна назвати фонетичну мімікрію. Це мовне явище базується на фонетичній схожості англійських слів та українських загальноновживаних назв. Наслідком фонетичної мімікрії можуть бути такі новоутворення: *батон (button), шаровари (shareware)*. Фонетична мімікрія буває повна, як у наведених прикладах, і часткова. Остання демонструє фонетичний збіг частини мовної одиниці, інший її складник оформлюється за законами української граматики: *віндовоз (Windows), брякпоінт (break point), хом'як (Home Page)*.

Досить часто сленгова лексика утворюється способом перекладу. Один із його підвидів – використання загальноновживаних слів, при цьому останні набувають зниженої конотації: *живність (virus), кватирки (Windows), буквар (user's manual)*. Асоціативний переклад базується на метафоричному перенесенні (здебільшого схожості за формою, принципом роботи): *млинець (диск), вжикалка (матричний принтер), карлсон (кулер)*.

Ще одним способом творення сленгізмів є абревіація: *IMHO* = *на мою думку* (*in my honest opinion*), *ТС* = *монікстартер* (*той, хто розпочав тему на форумі*), *FYI* = *до твого відома* (*for your information*), *L8* (*late*). Абревіатури здебільшого використовують з метою збереження часу та місця для написання тексту.

Комп'ютерний сленг, як і загальноновживана лексика, охоплює багатозначні та однозначні слова. Однозначними є більшість комп'ютерних сленгізмів. Однозначними вважають, наприклад, слова *гаг*, *вирубати*, *вбити*, *думер* та ін. Багатозначних комп'ютерних сленгізмів небагато: *тварина* – 1) програма Animator Pro, 2) будь-яка програма величезних розмірів, що ставить непомірні вимоги до конфігурації комп'ютера. На наш погляд, такий факт засвідчує функціонування жаргону з метою спрощення спілкування. Відсутність багатозначних сленгізмів зумовлено ще й тим, що аналізовані слова з'явилися нещодавно, а багатозначність – ознака тривалого існування в мові.

Система комп'ютерного сленгу фіксує омонімічні відношення, поява яких вочевидь зумовлена різним способом творення таких лексичних одиниць: *жук* – 1) помилка в програмі (*bug*), 2) вентилятор у блоці живлення комп'ютера; 3) комп'ютерний вірус.

Явище антонімії також має спорадичний характер, синонімічні ж зв'язки, навпаки, активно вияскравлюються: комп'ютерний вірус – *живність*, *жук*, *черв'як*, *звір*; комп'ютер – *комп*, *залізо*, *ящик*; жорсткий диск – *хард*, *гвинт*, *важкий драйв*.

Уживання сленгової мови в Інтернеті опитувані користувачі пояснюють так: економно; зручніше; “прикольно”; легше спілкуватися; звичка; традиція; “круто”; без них не цікаво.

До сленгу, особливо молодіжного, у суспільстві ставлення не однозначне. Існує досить поширена думка, що спілкування в Інтернеті сприяло зниженню рівня грамотності писемної мови сучасних молодих людей. Насправді, як вважають дослідники, Інтернет викрив істинну мовну грамотність масової аудиторії [5, с. 363–364].

Зі свого боку, погоджуємося, що комп'ютерний сленг – це штучно сконструйовані слова, які демонструють порушення мовних норм. Однак наголосимо, що він не потворне явище мови, а її стилістично необхідна частина, яка засвідчує прагнення комунікантів до більшої виразності.

Література

1. Изотова Е. И. Особенности виртуального общения современного подростка: предикторы выбора / Е. И. Изотова // Мир психологии. – 2010. – № 3. – С. 102–111.
2. Остапенко Г. І. Особливості віртуального спілкування молоді в комунікаційному середовищі мережі Інтернет / Г. І. Остапенко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kymu.edu.ua/wsc/toms/10/113-117.pdf>
3. Різун В. В. Теорія масової комунікації : підруч. / В. В. Різун. – К. : Просвіта, 2008. – 260 с.

4. Тищенко О. М. Стиль мови Інтернет-спілкування в національному корпусі української мови / О. М. Тищенко // Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка : [зб. наук. праць / за ред. В. Г. Скляренко]. – К. : Ін-т української мови НАН України, 2007. – С. 362–367.

5. Чемеркін С. Г. Українська мова в Інтернеті: позамовні та внутрішньоструктурні процеси : монографія / С. Г. Чемеркін. – К. : НАН України. Інститут української мови, 2009. – 240 с.

6. Baron N. C. Always on: language in an online and mobile world / N. C. Baron. – Oxford : Oxford University Press, 2008. – 134 p.

In this article the concept of youth slang, the preconditions and emergence of the concept of youth slang and computer slang in particular are considered. Also there was made an attempt to find out the forms of explication of Ukrainian youth slang.

Key words: youth slang, computer slang, Internet style, Internet communication.

Марцінковська Ю. В.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Краснящих А. П.

Міфологема Прометея в романі П. Акройда “Журнал Віктора Франкенштейна”

Творчість сучасного англійського письменника-постмодерніста Пітера Акройда (Peter Ackroyd, нар. 1949) навіть на фоні постмодерністських творів виділяється своєю глибокою інтертекстуальністю. Герої його романів: Джон Ді, Чарльз Лем, Джон Мілтон, Томас Чаттерон, Генріх Шліман, Оскар Уайльд – реальні історичні постаті, однак їх життя та діяльність переосмислюється та інтерпретується в романах П. Акройда з постмодерністських позицій.

Інтертекстуальність та постмодерністська проблематика у творах П. Акройда ставали предметом вивчення в роботах Ю. Ахманова [2], С. Онеги [8], О. Петрусь [4], В. Струкова [5], У. Ханнінена [7], А. Шубіної [6] та ін. М. Блінова в статті “Функції інтертексту в біографічних романах П. Акройда” (2013) говорить, що “Звернення до жанру літературної та “альтернативної” біографій у П. Акройда наряду з використанням принципу інтертекстуальності дозволяє поєднати ствердження цінності людської індивідуальності та реалізацію основних положень постмодерністської естетики: відкритість тексту, його смислову децентрацію, розмиття граней, іронію, антидидактизм та гру” [3]. У творчості П. Акройда також досліджувались особливості жанрових форм, культурні тенденції, тематика, специфіка переосмислення історії, проте з боку міфопоетики його твори вивчені ще недостатньо.

Особливий інтерес для досліджень в цьому плані представляє один з останніх романів письменника “Журнал Віктора Франкенштейна” (“The Casebook of Victor Frankenstein”, 2008): в ньому багаторівневий і розвернутий *інтертекст* формує великий і об'ємний *міфопоетичний* пласт. Цей твір ще не ввійшов повною мірою в літературознавчий оборот і не став предметом значних літературознавчих рефлексій.

Актуальність нашого дослідження зумовлена маловивченістю роману “Журнал Віктора Франкенштейна” з точки зору міфопоетики та специфіки побудови образів.

Мета дослідження – вивчити центральну *міфологему* роману “Журнал Віктора Франкенштейна”, визначити її роль у поетиці та сюжеті тексту.

Для досягнення даної мети потрібно вирішити наступні завдання:

- 1) охарактеризувати міфологічний образ Прометея і його інтертекстуальне поле в літературі античності;
- 2) окреслити міфологічний інтертекст роману “Журнал Віктора Франкенштейна”;
- 3) виявити текстуальні та інтертекстуальні функції центральної міфологеми та пов’язаної з нею міфосимволіки.

Об’єкт дослідження – роман П. Акройда “Журнал Віктора Франкенштейна”.

Предмет дослідження – міфопоетика даного роману.

Методами дослідження служать принципи міфокритики й інтертекстуальності, які дали можливість розглянути взаємозв’язок сюжету роману П. Акройда та міфу, прослідкувати відмінності і схожість, символічність образів роману та їх значення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в даній роботі вперше розроблено систему аналізу міфообразу Прометея та міфомотиву вогню в контексті роману П. Акройда – з використанням відомих принципів, які опираються на інструментарій міфокритики.

Як і в романі Мері Шеллі “Франкенштейн, або Сучасний Прометей” (1818), до якого інтертекстуально відсилається роман П. Акройда, міфогенним центром “Журналу Віктора Франкенштейна” є міфологема Прометея, який персоніфіковано в образі Віктора Франкенштейна. Але перед тим, як звертатись до трактування міфосимволіки Прометея в романі “Журнал Віктора Франкенштейна”, варто прослідкувати літературну еволюцію цього міфологічного персонажа. Так в інтерпретації міфу Гесіодом вчинок Прометея представлений як зразок хитрості, а сам титан виявляється зрадником Зевса і злодієм, що поцупив з неба священну стихію – вогонь, за що і був справедливо покараний. Гесіод наголошує на тому, що ця кара є законною. Згодом Есхіл кардинально переосмислив образ Прометея до такого, який увійшов у всю літературу наступних поколінь – давньогрецький драматург дивиться на ситуацію з іншого боку й характеризує титана як позитивного персонажа, який у покірному терпінні своєї кари виявляє непорушну незалежність характеру, непохитну волю і високу моральну силу. Есхіл акцентує увагу на тому, що саме Прометей приніс людству божественні дари – розум, мудрість та знання; в його трактуванні Прометей наділений розвиненим почуттям власної гідності, самосвідомістю, він повністю розуміє відповідальність за свої дії. В інтерпретації міфу Есхілом діяльність Прометея – початок культурного і розумного життя людства, тоді як у розумінні Гесіода – приклад злочинності, зрадництва, початок нещастя і лих смертних. Пізніше Аполлодор Афінський суттєво переосмислив первинний міф про Прометея. Він говорить про те, що

титан – не тільки помічник людей, але і їх творець. Таким чином, у трактуванні Аполлодора Прометей вперше виступає не тільки в ролі благодійника, а й в ролі митця. Незважаючи на досить різні підходи до образу Прометея в античній літературі, саме він став для наступних поколінь утіленням сміливої, вільної творчої особистості, талановитого творця, генія прогресу.

Романтики XIX століття по-своєму інтерпретували образ Прометея і наповнили його новим психологічним змістом. Дж. Байрон та П. Б. Шеллі, використовуючи у своїй творчості міфологему Прометея, зосереджували увагу передусім на його бунтівній непокірності та волелюбності.

Інтертекст роману П. Акройда “Журнал Віктора Франкенштейна” формує як смислове поле посилянь до міфологічного та античного образу Прометея, так і смислове поле, що базується на інтерпретації цього образу в англійському романтизмі. Одна з найважливіших тем роману – трагедія талановитої, приреченої на самотність особистості – Віктора Франкенштейна, – що не знаходить визнання в інших. Через літературні алюзії та ремінісценції в романі створюється загальна атмосфера початку XIX століття, реконструюється доба романтизму з усіма її суперечностями, а також акцентується увага на проблемі етичності наукового експерименту. Важливим є той факт, що Франкенштейн-Прометей у романі П. Акройда, так само, як і міфологічний, передбачає крах своїх намагань і бачить чорну, потойбічну їх природу. Він розуміє, що ступає на заборонену стежку і що його діяння навряд чи призведуть до добра, але підбадьорений внутрішнім вогнем, він усе ж таки прирікає себе на загибель. Усвідомлюючи це, він говорить: “Сумей я поставити эфемерное пламя на службу делам практическим и полезным, я полагал бы себя благодетелем рода человеческого. Более того – меня сочли бы героем. Вдохнуть жизнь в вещество мертвое или спящее, осенить простую глину огнем жизни – то был бы триумф замечательный и достойный восхищения! Так я устремился навстречу своей гибели” [1, с. 15].

Бунтівний норов Прометея проявлений в обох романах – і у М. Шеллі, і в П. Акройда, але бунт героя роману “Журнал Віктора Франкенштейна” показується через його внутрішній конфлікт. З самого початку роману внутрішній світ акройдівського Прометея перебуває в хаосі. У нього трапляються напади паніки, відчувається хвороба його розуму, його свідомість балансує між сновидіннями та дійсністю, він весь час відчуває необґрунтований страх: “Я почувствовал, что меня душит. Шел я быстро, однако вскоре пустился бежать. Я знал, что должен выбраться за пределы города. Это было страннейшее из побуждений, какие мне когда-либо приходилось испытывать, до того пугающее и неотложное, что сердце мое, казалось, с каждым шагом билось все сильнее. Я словно бежал от кого-то или от чего-то, но природа моего преследователя была мне неизвестна. Был ли то момент безумия? Один или два раза я, возможно, даже оглянулся через плечо. Не помню. <...> И тут, миновав питейное заведение и заставу на краю поля, я испытал престраннейшее чувство, будто рядом со мной бежит некто другой. Я не видел и не слышал его, но, летя по неровной дороге, всем существом своим осознавал его присутствие. Тенью моей это быть не могло, ибо луна скрывалась за облаками. Что это было, я не

знал – некое видение, некий фантазм, никак не желавший отставать от меня, невзирая на мой спорый шаг. <...> Я все не сбавлял шага, а тот, другой, все бежал бок о бок со мной. <...> Тогда мне пришло в голову, что у меня началось подобие нервной лихорадки” [1, с. 30–31].

До кінця оповіді стан Віктора Франкенштейна лише погіршується. Те ж саме можна сказати й про чудовисько Франкенштейна в романі П. Акройда. Воно не проходить той важкий шлях, який здійснило чудовисько роману М. Шеллі, не розвивається духовно. У романі М. Шеллі гомункул займався самоосвітою та прагнув асимілюватися в соціумі, він хотів спілкування та духовної близькості з людьми, проте творіння Франкенштейна роману П. Акройда жадає лише помсти та несе в собі зло. У кінці роману П. Акройда чудовисько та творець “зливаються” воєдино, розкриваючи всю правду злочинів, що ними були скоєні. Виявляється, що Віктор Франкенштейн страждає на роздвоєння особистості.

Тим не менше, зберігаючи свою міфологемну сутність, Прометей у романі П. Акройда постає і в ролі творця. Як міфологічний Прометей виліпив людей із глини, так і Віктор Франкенштейн творить свою істоту. При цьому суттєву роль грає міфосимволіка вогню, оскільки блискавка є знаряддям Віктора Франкенштейна в оживленні чудовиська. Дуже важливо зазначити збірність та двоїстість образу вогню в романі П. Акройда, оскільки образ Прометея (як і вогню) включає в собі абсолютно протилежні риси, вбирає антонімічні поняття: життя і смерть, народження і крах, мудрість і забуття, розум і почуття, владу і покірність, смиренність і волю. Міфосимволіка вогню є амбівалентною: з одного боку, він породжує і дає життя, з іншого – демонічний і смертельний. Вогонь несе як силу творця, так і силу руйнівника. Він викликає стійку асоціацію з царством Аїда, де душі померлих вічно згорають у забутті. Міфи, пов’язані з вогнем, відносяться до ранніх пластів міфологічної творчості: людина стала людиною лише завдяки прирученню найнебезпечнішої та найчистішої стихії. Добування й використання вогню є найбільш явною ознакою перетворення протолюдини на людину розумну. Саме тому образ вогню асоціюється зі знаннями, більш того, з сакральними знаннями, за допомогою яких можна приблизитися до світу богів. Блискавка, яка грає важливу роль у сюжеті роману П. Акройда, вбирає в собі всі якості, притаманні міфосимволіці вогню: “Возьмите вспышку молнии, – продолжал он. – Изو всех сил Природы эта – наиболее потрясающая. В свете ее видно огненное дыхание вселенной!” [1, с. 12]

Саме з електрикою як штучним відтворенням блискавки, тобто вогню, має справу Прометей-Франкенштейн у творі П. Акройда. У романі описується спосіб створення чудовиська за допомогою електрики, яскраво зображується кожна деталь цього процесу. Віктор Франкенштейн одержимий ідеєю внутрішнього вогню: “Электрический ток был <...> воплощением гипотезы греческих философов о том, что внутри каждой вещи заключен огонь. Он называл его искрой жизни, прометеевым пламенем и светом мира” [1, с. 28]. Як із землі міфологічний Прометей виліпив людину за подобою богів, вдихнув у своє творіння божественну іскру і тим самим став творцем людства, а його

дітище стало рівним йому самому, так і Віктор Франкенштейн створив гомункула, подібного йому самому.

Міфологічний образ Прометей став літературним архетипом саме завдяки своїй універсальності та трагічності. Він наділений рисами благодійника, мудреця та бога, водночас із тим, Прометей постає і в іпостасі бунтівника. Цей бунт бога-титана проти богів містить і внутрішній конфлікт самого Прометей із собою. Усвідомлення свого злочину, а також передбачення його наслідків змушують Прометей сперечатись самому з собою. Конфлікт Прометей із собі подібними виражений у романі П. Акройда конфліктом чудовиська та Віктора Франкенштейна, що переростає в його внутрішній конфлікт, який стає способом розкриття ряду філософських і моральних проблем: що є життя людини і де межа, що відокремлює її від смерті, чи може людина стати творцем, що є реальність і уява, чи є божевілля і геніальність тотожними поняттями.

Отже, міфологема Прометей в романі “Журнал Віктора Франкенштейна” пов’язана з явищем постмодерністської чутливості, оскільки вся міфопоетика цього твору будується на конфлікті внутрішнього світу головного героя, який перебуває в хаосі. Суперечливість, дискретність, “криза авторитетів” та “епістемологічна невпевненість” ілюструються через міфологему Прометей в романі як ознаки постмодернізму.

Напрямок подальших досліджень полягає в більш детальному вивченні міфологічної інтертекстуальності інших творів П. Акройда.

Література

1. Акройд П. Журнал Виктора Франкенштейна / Питер Акройд ; [пер. с англ. А. Асланяна]. – М. : Астрель, 2010. – 310 с.
2. Ахманов О. Ю. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ахманов Олег Юрьевич. – Казань, 2011. – 161 с.
3. Блинова М. Функции интертекста в биографических романах П. Акройда [Электронный ресурс] / М. Блинова // Электронный научный журнал КубГАУ. – 2013. – № 93(09). – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2013/09/pdf/110.pdf>.
4. Петрусь О. В. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / О. В. Петрусь. – Д., 2008. – 20 с.
5. Струков В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда / В. Струков. – Воронеж : Полиграф, 2000. – 182 с.
6. Шубина А. В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Шубина Александра Владимировна. – СПб., 2009. – 145 с.
7. Hanninen U. Rewriting Literary History : Peter Ackroyd and Intertextuality / Ukko Hanninen. – Helsinki : University of Helsinki, 1997. – 79 p.
8. Onega S. Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd / S. Onega. – Columbia, S. C. ; Woodbridge : Camden House, 1999. – 214 p.

The analysis of the mythological intertext functions in novel "The Casebook of Victor Frankenstein" by P. Ackroyd has been reviewed in the article. The composition shows a rethinking of functions of the ancient image of Prometheus in the postmodern manner.

Key words: *intertextuality, mythologem, mythopoetics, Peter Ackroyd, postmodern, Prometheus, Frankenstein.*

Меркунова Т. С.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Артюх В. М.

Функції та функціонування термінів в англійській субмові економіки

Інтенсивний розвиток економіки країни є рушійною силою прогресу, розширення економічних відносин, розбудови терміносистеми, яка обслуговує потреби вузокспеціальних фахівців, науковців та кожної людини, залученої у процес економічного буття. У цьому процесі вклад у термінотворення є значущим і визначальним для розвитку як мови загалом, так і субмови економіки, зокрема. Кожен термін, що виникає й залишається в економічному соціумі, несе на собі відбиток часу, прогресу чи регресу, осмислення чи переосмислення актуальної наукової думки, теорії й практики.

Створені людським соціумом, терміни утворюють цілісну систему, що відображає всі економічні поняття, які утворилися на певному етапі становлення чи розвитку економіки країн і яку можна вважати провідною серед всіх інших терміносистем. Так, наприклад, такі англійські терміни як *market* – ринок, *sales* – продаж відображають найбільш важливі поняття, які міцно увійшли в термінообіг людського суспільства з давніх давен.

Терміни є визначальними для лексики наукової мови, оскільки саме вони передають найбільш важливу інформацію у тексті. Вони є відмінною рисою лексичного фонду мови науки, що [2, с. 30–32]:

- мають семантичні й формальні ознаки слів і словосполучень природної мови;

- служать засобом позначення спеціальних понять;

- функціонують у лексиці мови для спеціальних цілей;

- є елементами терміносистем, що відображають (моделюють) теорії, якими описуються спеціальні сфери – об'єкти мови для спеціальних цілей;

У субмові економіки функціонують англійські терміни різної структури. Вони поділяються на прості (складаються із одного слова: *assets* – активи; засоби; капітал; фонди; майно, власність [1, с. 45]); складні (складаються з двох основ слів і пишуться разом або через дефіс: *price-list* – прейскурант, *price-nursing* – підтримання стабільності курсу цінного паперу шляхом ринкових операцій, *price-fixing* – встановлення цін [1, с. 542], *balance-sheet* – баланс, балансовий звіт [1, с. 57]), *stockbroker* – біржовий брокер [1, с. 699]; терміни-словосполучення (складаються із декількох компонентів: *day trade* – бірж. денна операція (купівля і продаж протягом одного дня) [1, с. 742], *consolidated profit* – консолідований прибуток [1, с. 557], *export credit* – експортний кредит [1, с. 178].

Використання термінів у фаховій мові продиктовано тим, що вони виконують комплекс функцій, необхідних для реалізації професійних потреб. Розглянемо функції терміну із врахуванням того факту, що більшість із них є похідними від лексичних одиниць загальноживаної мови. До загальноприйнятих функцій термінів відносять [2, с. 63–69]:

- номінативну (репрезентативну);
- семасіологічну (сигніфікативну);
- комунікативну.

Номінативна функція терміна полягає у тому, що він означає спеціальне поняття [2, с. 63–64] певної економічної сфери діяльності, наприклад, *ринок* (market) – це сфера взаємовідносин між споживачами та виробниками, в якій в процесі обміну товарами через коливання ринкових цін здійснюється узгодження та реалізація їх економічних інтересів [4, с. 223].

Термін також виконує семасіологічну функцію, передає змістовне поняття про певний клас предметів, його відмінні риси. Саме ця функція відрізняє термін від звичайного слова, оскільки існують відмінності між планом змісту наукового та побутового поняття [3, с. 109]. Так, наприклад, у побуті *ринком* прийнято називати простір (територію, місце або зону), на якому здійснюється купівля-продаж товарів.

Лише термін має здатність називати та виражати поняття, яке відбивається у його дефінітивності, тому, він виконує дефінітивну функцію. Наявність дефініції у терміна фіксується у лексикографічних джерелах. Наприклад, термін *revolving credit* – кредит-револьвер має таку дефініцію: “багатократний кредит, що поновлюється після кожного відповідного погашення” [5, с. 58].

Термін виконує свою комунікативну функцію безпосередньо у процесі комунікації між фахівцями, науковцями для обміну інформацією і здійснення теоретичної й науково-практичної діяльності у сфері економіки, що власне і сприяє активному застосуванню вже існуючих термінів й за потреби утворенню нових термінологічних одиниць.

Отже, кожен економічний термін виконує низку функцій у субмові економіки. Формування понять, закріплених у терміні, відбувається в процесі становлення та розвитку економіки країн, в процесі науково-технічної й економічної діяльності. Сукупність термінів, характерна для сучасної субмови економіки, має змістовну й функціональну насиченість у сфері спілкування фахівців конкретної галузі науки й практики. Оскільки англомовні терміни є необхідними складниками сучасного економічного буття, їх виникнення, фіксація й функціонування завжди будуть викликати інтерес й спонукати науковців до їх подальшого дослідження.

Література

1. Жданова И. Ф. Англо-русский экономический словарь / И. Ф. Жданова, Э. Л. Вартумян. – 4-е изд. – М. : Рус. Яз., 2001. – 800 с.
2. Лейчик В.М. Терминоведение: Предмет, методы, структура / Изд. 2-е, испр. и доп. / В. М. Лейчик. – М.: Ком книга, 2006. – 256 с.

3. Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка / [ред. Б. А. Серебренников]. – М.: Наука, 1970. – 599с.

4. Примак Т. О. Маркетинг: Навч. посіб. / Т. О. Примак. – К.: МАУП, 2004. – 228 с.

5. Черноситова Т.Л. Толковый англо-русский, русско-английский экономический словарь / Т. Л. Черноситова. – Ростов н/Д: “Феникс”, 2002. – 256 с.

The article deals with functioning of terms in the English sublanguage of economics. The author considers diverse structure of the terms and their particular functions.

Key words: term, functions, sublanguage, definition, communication.

Михальчук Д.С.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Тимінська І.М.

Особенности антонимичного перекладу (на матеріалі перекладів казки Л.Керрола “Аліса в Країні Чудес”)

Антонімічний переклад є широкоживаним прийомом, одним з різновидів лексичних перекладацьких трансформацій. Сутність прийому антонімічного перекладу, за визначенням В. Комісарова, полягає у використанні в перекладі слова або словосполучення, що має значення, протилежне значенню відповідного англійського слова або словосполучення, вжитого в оригіналі [2, с. 357].

Як зазначає І.В. Корунець, антонімічний переклад є крайньою точкою прийому смислового розвитку, представляє собою заміну якогось поняття мови-джерела протилежним поняттям у мові перекладу. Цей прийом супроводжується перебудовою усього висловлювання з метою зберігання незмінного плану змісту. [3, с. 86].

Метою статті є дослідження використання прийому антонімічного перекладу при перекладі казки Льюїса Керрола “Аліса в Країні Чудес” Валентином Корнієнком.

Антонімічний переклад активно застосовувався при адаптації тексту “Аліси в Країні Чудес” для україномовного читача. Часто ця лексична трансформація використовується при перекладі речень типу “*I wish...*”, коли замість прямого перекладу “*Я хотів би...*”, використовується антонімічний еквівалент “*Шкода, що я не...*”. До речі, у зв’язку з цим у другій частині речення також застосовується антонімічний переклад. Крім того, слова Аліси “*I wish you were here down with me.*” [4, с. 4] перекладені “*Як жаль, що ти не зі мною.*” [1, с. 9]. Іноді “*I wish...*” взагалі не перекладається, залишається лише друга частина, перекладена антонімічно – “*I wish I hadn’t cried so much*” [4, с. 8] – “*І чого було так ридати*” [1, с. 14].

Антонімічний переклад застосовується також при перекладі речень зі словом *like*, наприклад: “*She didn’t like to drop the jar*” [4, с. 3] – “*Викидати її було лачно*” [1, с. 8]. Виконати буквальний переклад українською мовою у цьому випадку неможливо через вживання конструкції “*didn’t like to*”, оскільки

такий переклад буде некоректним. Саме тому перекладач вдається до лексичної трансформації.

Антонімічний переклад зазвичай використовується при перекладі заперечних речень із заперечною частиною *not*: “*Won’t she be savage?*” [4, с. 7] – “Вона оскаженіє.” [1, с. 12].

Речення “*The Mouse didn’t notice this question*” [4, с. 10], перекладено як “Миша пропустила це запитання повз вуха” [1, с. 16]. Автор перекладу міг би не використовувати лексичну трансформацію з використанням антонімів, проте в такому випадку прямий переклад “не помітила” виявиться не зовсім коректним.

Наступний приклад: “*I don’t keep the same size for ten minutes together!*” [4, с. 20] – вигукує Аліса, що в українському варіанті звучить “Я що десять хвилин міняю свій зріст.” [1, с. 26]. В цьому випадку також необхідно вживати антонімічні трансформації, інакше отриманий результат буде мати відхилення від літературних норм української мови.

Використання протилежного поняття при перекладі часто веде до заміни стверджувального речення заперечним і навпаки [3, с. 16]: “*Oh, don’t bother me*” [4, с. 27] – “О, дай мені спокій” [1, с. 32], “*YOU’D better not talk*” [4, с. 36] – “Ти б краще помовчав” [1, с. 42].

При перекладі речення “*You were not to talk nonsense*” [4, с. 40] – “*Годі молоти дурниці*” [1, с. 46] антонімічна трансформація дозволяє досягти ще більшого ефекту завдяки використанню наказового способу.

Антонімічний переклад широко використовується у випадках, коли в реченні оригіналу використані лексеми *no* або *nothing*. Наприклад, у реченнях “*Had no clear notion*” [4, с. 9] – “Вона плуталась” [1, с. 14] і “*It’s no use speaking to it*” [4, с. 39] – “Тепер до нього озиватися марно” [1, с. 45] версії перекладу значною мірою трансформовані, оскільки оригінальні конструкції з *no* неможливо прямо передати українською мовою. Пор. з: “*Alice said nothing*” [4, с. 50] – “Аліса сиділа мовчки” [1, с. 55], коли переклад без зміни конструкції можливий, але перекладач скористався антонімічним перекладом.

Перекладачі часто звертаються до лексичних трансформацій, до антонімічного перекладу, коли в мові перекладу відсутні необхідні лексичні конструкції та еквіваленти. Такі випадки зафіксовані при перекладі тексту казки “Аліса в Країні Чудес”.

Наприклад, “*She remained the same size*” [4, с. 6] перекладено як “Її зріст не змінився” [1, с. 11]. Оскільки прямий переклад “Вона залишилась такого ж розміру” не відповідає нормам української мови, не передає в повній мірі семантику висловлювання.

“*Alice kept her eyes anxiously fixed on it*” [4, с. 10] – “Аліса не зводила з неї очей” [1, с. 16]. В цьому випадку використаний оптимальний антонімічний еквівалент, який у повній мірі передає семантику висловлювання та не порушує літературних норм мови перекладу.

У випадку з “*It matters a good deal to ME*” [4, с. 24] перекладач також був змушений використати найбільш оптимальний антонімічний еквівалент, і в

якості аналогу англійського виразу маємо речення “Зате мені – не байдуже” [1, с. 30].

При перекладі слова *remember* українською мовою перекладачі використовують не прямий відповідник *пам'ятати*, а антонімічним – *не забути*. Відповідний приклад має місце і в перекладі твору “Аліса в Країні Чудес”: “*I hope they'll remember her sauce of milk at tea-time*” [4, с. 40] – “*Хоч би не забули, як питимуть чай, поставити їй блюдечко з молоком*” [1, с. 9].

Отже, застосування такого виду лексичної трансформації, як антонімічний переклад, у перекладацькій практиці має розповсюджений характер. Його широке використання обумовлено тим фактом, що у багатьох випадках антонімічний переклад надає можливість більш влучно передати семантику та стилістичні особливості твору, ніж прямий переклад. В певних ситуаціях саме антонімічний переклад виявляється єдиним засобом передачі змісту речення.

Література

1. Керрол Льюїс. Аліса в Країні Чудес / Льюїс Керрол. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2001 – 66 с.
2. Комиссаров В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров – М.: Наука, 1973. – 216 с.
3. Корунець І.В. Вступ до перекладознавства. / І. В. Корунець – Вінниця, Нова Книга, 2008. – 512 с.
4. Lewis Carroll. Alice's adventures in Wonderland / Lewis Carroll. – New York : Cosimo Classics, 2003. – 61 с.

The article deals with the antonymous method of translation. The author has compared the Ukrainian translation of L. Carrolls's book “Alice's Adventures in Wonderland” with the original version and considered the examples of different types of antonymous ways of translating used by the translator.

Key words: translation transformation, antonymous method of translating, negative sentence, affirmative sentence.

Mohammed, Ahmed Hashim

College of Education for Humanities, Thiqr University, Iraq

Supervisor – Dawood, Imad Ibrahim, PhD, Head of the English Dept.

The Quest for a Feminist Identity in “The Office” by the Canadian Alice Munro

Feminist Ideology:

Gender inequality is a very problematic issue in the 20th century. In many different societies, women's freedom and life have not been improved. Legislations do not give women their rights that fit their needs. Such prejudicial life and discrimination urged women to react to gain their legal rights for equality [1, p. 1]. With the advent of the 20th century, a sense of inequality and unjust treatment against women started to be intensified. Women were imprisoned in their old stereotypical image in which they were pictured as obedient housewives and submissive mothers. That made them feel frustrated and downgraded. The discrimination against women's individuality pushed them to take an action which was earlier identified by a revolt to express themselves

and their needs firmly. As gender inequality was an important issue in politics and economics, feminists succeeded in international conferences such as the official conference of “Gender Mainstreaming” which was adopted by the UN at the 1995 World Conference on Women in Beijing. Although it did not solve the issue of gender discrimination against women completely, yet it helped raise their voice internationally to gain their rights.

The feminists’ long struggle did not get the expected fruit of their hard endeavor, but it conveyed messages, taught lessons, and raised the first slogans that “Women are the poorest of the poor” and that “Educating girls leads to economic development...” to enlightened others of the condition of women in a male-dominated society [1, p. 3]. Intellectual circles started using a new term; The New Women concept offered a new challenge for womanhood that replaced the Victorian expectations of domesticity with a new vision of social, political, and economic autonomy and capacity [10, p. 1]. The New Women Concept which was originally coined by Sarah Grand in her article “The New Aspect of the Woman Question,” was further popularized by Henry James to describe the growth in the number of feminists, educated, independent career women in Europe and USA. The Concept influenced the early feminists of the 20th century as it pushed the limits set by male-dominated societies which the Norwegian Henrik Ibsen’s *A Doll’s House* (1879) uncovers. The New Woman Concept enforced women’s rights for free choices in life and getting higher education, suffrage, and fair decent living [4, p. 1]. A new generation of feminist female authors also appeared to write about the most critical concerns of women. That meant challenging the previous mainstream literature which spotted women according to men’s perspective and fantasies [9, p. xiv]. The feminist authors in Britain went through different stages starting with male pseudonyms such as George Eliot and culminating in a female protest in the 1820s [9, p. xiv].

It is worth mentioning that the feminist movement in Canada went through continuous levels of struggle to establish equal rights between men and women. The most important was the Quebec feminist movement which proved very important during the 1970s. According to Sherry Simon, a literary critic, that movement enhanced a historical and conceptual study of all types of discrimination and differences within the society: that movement was an attempt to defeat the historical incapacitation and alienation of women. It adhered to a modern image of feminist communication and existence [8, p. 436]. The other movement was the Revolution Tranquille, (the quiet movement), which highlighted a period of intense socio-political and socio-cultural changes in the Canadian Quebec. It also brought changes in women’s self-understanding as it encouraged women to deconstruct the traditional and stereotypical role assigned to them by their society. The mid 1970s witnessed an important development in women’s literature as feminist publishing houses were established. Louky Bersianiks, a French-Canadian author, wrote *L’Euguelionne* (1976), a novel with a very remarkable story about a female alien who lands on earth and befriends some earthy women. The novel views women’s social life and their relationships with the other sex. It describes the programmed discrimination conducted against women with sharp and witty comments by criticizing the Canadian government legislations and the inherent sex discrimination in its laws [8, p. 438].

Alice Munro's life:

Munro was born in Wingham, Ontario, Canada in 1931. She was brought up in a rural environment. Wingham was a farming community populated by the descendants of Scottish-Irish immigrants [5, p. X]. Munro grew up in a poultry and silver fox breeding farm. Her family expected her to be a mere farmer wife, but, as an independent personality, she had a great passion for reading. Munro's life was not an easy one. She struggled to support herself financially. Once she had to sell her blood to get living, and to read and enhance her knowledge about literature. She started writing at the times of World War II [12, p. 385]. In 1950, she wrote short stories on a regular basis, and she won a great popularity among American readers. Her stories gradually got national and international recognition. Because the short story genre was her major field of writing, she succeeded in perfecting the profile of the Canadian short story related to women's concerns [8, p. 205]. Her reading of the works of Southern authors, such as, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Katherine Anne Porter, and Eudora Welty made her shape her literary style. However, the clarity and accuracy of her characterization are often attributed by several critics to Anton Chekhov's [12, p. 385]. In most of her stories, Munro explored the psychological development of her female characters not only as women but also as female artists. Her stories concentrated on the process in which a woman can trigger a quest for freedom and individuality [6, p. 32]. The themes she tackles in her stories are those of women's perceptions, self-recognitions, and betrayal, that affect friends, lovers, and family members alike [2, p. 74]. However, the major themes remain as they are; how a woman develop her self-confidence to force her way forward for the attainment of a proper position in society. Munro exposes in her fiction the different barriers women face as females. She centers her concerns on the sexual as well as the economic liberation of women. As a female artist, she opposes the cultural domination of males and wanted women, as individuals, to get what they want [3, p. 70]. Munro is empowered by a great capacity to write about the things she observes in her life. Her talent lies in her ability to portray complex ideas about women's life in simply written stories.

"The Office" by Alice Munro:

This story is the fifth in a collection of short stories entitled *Dance of the Happy Shade*. Its framing and weaving is very simple and straightforward. Munro applies Virginia Woolf's essay "A Room of One's Own" in this story. In that essay, Woolf asserts that women should be independent financially and should have a room of their own to be able to write properly. As Woolf celebrates such writers as Jane Austen, George Eliot and the Bronte sisters, Munro does similarly. Women must have some sort of independence to achieve their goal especially as fiction writers [13, p. 6]. "The office" is about a wife who rents an office from Mr. Malley, seemingly a neurasthenic person who ironically plays just against the protagonist's privacy. In order to be able to write fiction, she believes that "the solution to my life occurred to me one evening while I was ironing a shirt" [7, p. 1]. The narrator feels herself different from her husband who with Mr. Malley represents a microcosm of male hegemony. She describes her husband saying "[he] is not like me, he does not really want explanations" [7, p. 61]. He is an indocile person. By renting an office of her own, the narrator thinks that she will be free and out of any other responsibilities. She decides to have a private place to find her inner

peace and individuality. Renting an office will put an end to all her frustration concerning writing and being a creative person. She needs to enhance her real identity, and her inner self rather than playing only a supplement to a house and a husband. Munro does not give her reader a good insight to understand the eccentric behavior of Mr. Malley. The reason of the conflict is not that clear, but what she wants to convey is the difficulty that women writers have to face who to be free and real participants in their societies. The narrator thinks the landlord is either insane or he is spying on her. He always annoys her by offering things that she does not need and sits there talking very proudly about his well understanding of almost everything in life. Mr. Malley begins gradually misjudging her presence in the office. He thinks that writing literary works and lewdness are connected together; "There's laws obscenity laws. Applies to this sort of thing and literature too as I believe." [7, p. 74]. In front of such baseness of human irrationality, the protagonist feels that she is paralyzed and unable to accomplish her mission. Mr. Malley distrusts her because of his prejudice against women and often accuses her of unknown hidden purposes. He does not believe that she is writing "Locking yourself in and refusing to answer your door. That's not a normal way for a person to behave. Not if they got nothing to hide" [7, p. 71]. One day, she captures Mr. Malley spying on her and checking her papers. He becomes like a judge to evaluate her behavior. He accuses her of writing nasty words in the water closet and takes her by hand to the lavatory showing her the walls which are filled with nasty words. He goes into extreme when he accuses her of doing sex parties in the office. The innocent lady gives up the office because she feels it is useless to stay there with Mr. Malley who turns every stone to enforce his male views on her.

The closing paragraph of the short story shows us how difficult it is when a woman challenges the ideology of traditional motherhood through indulging themselves in workforce to support themselves outside their homes [11, p. 227]. Simultaneously this paragraph allows us to feel much sorrow than the narrator herself has felt. Nonetheless, as the narrator "carried the bag" [7, p. 74] in which she randomly packed each and everything hurriedly, we make sure that she does not surrender in the midst of this first sign of presumable defeat: "I have not yet found another office" [7, p. 74]. Her final verdict is that she, as a creative woman, has the investigative spirit of an unrelenting traveler who should reach her destination like her author, Alice Munro.

Personal results:

- Alice Munro deserves the Nobel Prize which she got in 2013 for her heartfelt stand towards the challenges facing women even in the most developed countries.
- Women are representatives of their own sex and therefore must be given chance to tell us who they are and what role they can play in society.
- The world so far ruled, directed, and designed by and for men has not yielded that much confidence, beauty, or future ambitions. It is time women were to lead their societies and put into practice their vision of community building.

References

1. Cornwall, Andrea, Harrison-Elizabeth and Whitehead Ann. Eds. *Feminism diction: Contradiction, Contestation and challenge in development*. – New York: Zed Books, 2007.

2. Djwa, Sandra. "Canada: In The Oxford Guide to Contemporary Writing" edited by John Sturrock. – Oxford University Press, 1996. – P. 66–88.
3. Fawcett, Brian. Unusual Circumstances, Interesting Times: And Other Impolite Intervention. – Vancouver: New Star Book, 1991.
4. Heilman, Anne, and Becham Margaret. Eds. New Women Hybridities: Femininity, Feminism and International Consumer Culture. – New York: Routledge, 2004.
5. Hooper, Brad. The Fiction of Alice Munro: An Appreciation. London: Greenwood, 2008. – x p.
6. Martin W. R. Alice Munro: Paradox and Parallel. – Alberta: University of Alberta Press, 1987.
7. Munro, Alice. "The office" in Dance of the Happy Shade. – Toronto: The Ryerson Press, 1968. – P. 59–74 .
8. Nischik, M.Reingard. Ed. The Canadian Short Story: Interpretations. – New York: Camden House, 2007.
9. Rasporich, J. Bevely. Dance of the Sexes: Art and Gender in the Fiction of Alice Munro. Alberta. University of Alberta Press. 1990. –
10. Rich, Charlotte J. Transcending the New Woman: Multiethnic Narratives In The Progressive Era. Missouri: University of Missouri. 2009.
11. Rosser, Vihauer. Women, Science, and Myth: Gender Believes from Antiquity To the Present. – California: ABC.CLIO, 2008.
12. Snodgrass, Mary Ellen. Encyclopaedia of Feminist Literature. – New York: InfoBase Publishing, 2009.
13. Woolf, Virginia. "A Room of One's Own". – Ontario: Broadview Press, 2001.

This article deals with the feminist ideology presented in the literary work of the Canadian short story writer Alice Munro. It shows how Munro stood against her male-dominated society in her writings. The paper selects "The Office" to represent Munro's feminist argument above.

Key words: *feminist ideology, feminism, male dominated society, Alice Munro, women's freedom, "The Office", female artists.*

Назаренко Д.С.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Ніколашина Т.І.

Роль гри у формуванні комунікативних навичок учнів на уроках англійської мови

На початковому етапі навчання дітей англійській мові одна з основних задач вчителя – зробити цей процес цікавим, а предмет – улюбленим. У молодшому шкільному віці діти дуже емоційні і рухливі, тому їхня увага досить нестійка. У процесі навчання важливо враховувати психологічні особливості дітей цього віку. Як правило, молодші школярі звертають увагу в першу чергу на те, що викликає в них інтерес. Використання різноманітних ігрових прийомів і ситуацій на уроках сприяє формуванню дружнього колективу в класі, виховує відповідальність і взаємоповагу, допомагає учням

побачити в іноземній мові реальний спосіб спілкування. Ігрова діяльність на уроках англійської мови не лише організовує процес спілкування іноземною мовою, але й максимально наближує його до природньої комунікації. Про навчальні можливості ігор відомо давно, тому видатні педагоги справедливо наголошували на ефективності використання щодо використання ігор в навчальному процесі, Ю. Азаров, Г. Ващенко, А. Макаренко, А. Співаковська, В. Шаталов, П. Щербань, С. Шмаков [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7] та інші були одноставними щодо важливості гри у навчанні та вихованні учнів.

Мета наукової розвідки полягає в обґрунтуванні доцільності використання гри на уроках англійської мови.

Відомо, що існує організація ALTE (The Association of Language Testers in Europe), яка розробила загальну шкалу рівня володіння іноземними мовами. Така шкала має шість рівнів: A1 (Break through Level), A2 (Level 1), B1 (Level 2), B2 (Level 3), C1 (level 4), C2 (Level 5), охоплюючи проміжок від базового до практично досконалого володіння мовою. До такої класифікації прив'язані кембриджські екзамени, британські видавці словників, довідників, збірників вправ з граматики, лексичного запасу теж опираються на цю шкалу рівнів. Загалом її використовують майже для всіх типів навчальних посібників, крім однієї великої групи: базових курсів із вивчення англійської мови.

Базові навчальні курси із вивчення англійської мови – Top Notch, True Colors, Headway, Cutting Edge, Streamline English, True to Life, Reward, Solutions, New Opportunities та інші. Ці серії підручників використовують шкалу рівнів англійської мови British Council. Складається вона також з шести рівнів: Beginner або Basic, Elementary, Pre-Intermediate, Intermediate, Upper-Intermediate, Advanced. На цю шкалу орієнтуються майже всі курси англійської мови, які використовують комунікативний підхід. Якщо ми говоримо про рівень володіння мовою серед учнів молодшої школи, то за основу беремо рівні Beginner та Elementary.

Під навчальною грою розуміємо “довільний самовияв людини, яка передбачає реальну відкритість світу можливого й розгортається або у вигляді змагання, або у вигляді якихось ситуацій, смислів, станів” [4, с. 73]. Існує два види ігор: конкурентні ігри, у яких учасники команд змагаються за першість у досяганні певної мети, і спільні ігри, у яких учасники команд працюють разом для досягання спільної мети. Ігри мають бути побудовані як цілісна частина уроку, а не як захоплююча розвага, оскільки в більшості випадків використання лінгвокомунікативних ігор сприяє швидкому формуванню й удосконаленню комунікативних навичок учнів. Крім того, використання ігор під час навчання дітей іноземної мови, допомагає учням розслабитися і не думати про оцінку, яку вони можуть отримати. Учні під час гри поведуться досить розкуто і вільно, тому вчитель на уроці може помітити проблемні моменти і знайти шляхи щодо їхнього розв'язання.

Гра може мати різні варіації та методи. Варіації – є дуже важливим моментом у навчанні. Успіх ігор також базується на тих самих принципах, хоча будь-які інновації із часом приживаються і необхідно щоразу вигадувати щось нове для урізноманітнення навчального процесу. Можна використовувати

різноманітні методики: зіставлення, метод моделювання, ролеві ігри, складання пазлів, відгадування загадок, карткові ігри, комбінування, пошук, інформаційні блоки, використання проєктів тощо. Виділяємо два способи створення комунікативних ігор: інформаційний аспект і аспект власної думки. Вправи, які пов'язані із першим аспектом, – це вправи, які змушують учасників обмінюватися інформацією для пошуку шляху вирішення (відтворення тексту, розв'язати лінгвістичні рівняння, написати резюме чи статтю). Вправи аспекту власної думки пов'язані із включенням полемічних текстів, запитань, ідей, які потребують обговорення, опису чи, можливо, захисту тієї чи тієї думки. Інший вид проведення аспекту власної думки полягає в тому, що учням дозволяється висловити власну думку та почути відповідь стосовно поставленого раніше запитання. Викладання англійської мови відіграє важливу роль у формуванні не лише високого рівня освіченості, але й певних людських якостей таких, як дружба, толерантність, взаємодопомога, колективність, людяність, любов.

На уроці під час гри важливу роль відіграє вчитель англійської мови. Якщо вчитель сам включається в роботу як повноцінний гравець або залишається у стороні для допомоги в дослідженні, то психологічний бар'єр між учителем і учнем зменшується. У такому випадку слід забути про сувору критику та зауваження, а використовувати лише дружні поради для покращення результатів. Якщо часто перебивати та виправляти помилки, то можна ввести дитину в стан сумніву та страху. Виправлення мають вживатися у ввічливій формі: “Я вважаю, що...”, “Я не згоден...”, “Не зовсім так...” тощо.

У наш час в методичній літературі існує достатньо великий вибір навчальних ігор [8, 9, 10].

Граматичні ігри. Мета таких ігор: навчити дітей уживанню мовних виразів, які містять певні граматичні труднощі, створити природню ситуацію для вживання поданого мовного зразка, розвивати мовну активність і самостійність учнів. Наприклад: “Puzzle Time”, “Bargain hunting”, “The Wheel of Fortune”.

Лексичні ігри. Мета: навчити учнів використовувати лексику в ситуаціях, наближених до реальності, активізувати мовну діяльність, розвивати мовну реакцію учнів, познайомити учнів із синонімією, антонімією, проблемними питаннями англійської лексикології тощо. Наприклад: “Shopping basket”, “Desert Island”, “Happy families”, “Roses are red, violets are blue”.

Фонетичні ігри. Мета: тренувати учнів вимовляти слова правильно згідно із встановленими правилами британського акценту, навчити учнів чітко і гучно говорити англійською мовою, сприяти формуванню навичок фонетичного слуху. Це можуть бути різноманітні скоромовки, вірші, пісні тощо.

Орфографічні ігри. Мета: навчити писати правильно англійською мовою, сприяти покращенню лексичного запасу слів. До таких ігор відносяться кросворди, чайнворди, ребуси, головоломки.

Аудитивні ігри. Мета: розвивати слухову пам'ять і реакцію, навчити розпізнавати окремі мовні зразки і сполучення слів, навчити виділяти головне в потоці інформації.

Отже, гра є одним із найбільш ефектних засобів реалізації комунікативного принципу у вивченні іноземної мови, уможливорює активізацію умінь, навичок комунікативної діяльності, активізує творче мислення, пізнавальну діяльність на уроці англійської мови. Навчальна гра не лише сприяє кращому засвоєнню матеріалу, але й викладає інтерес до вивчення англійської мови.

Література

1. Азаров Ю. П. Радость учить и учиться / Ю. П. Азаров. – М. : Политиздат, 1989. – 335 с.
2. Ващенко Г. Твори : в 4-х томах / Г. Ващенко. – К. : Школяр – Фада ЛТД, 2000. – Т. 4. – 416 с.
3. Макаренко А. С. Книга для батьків / А. С. Макаренко. – К. : Радянська школа, 1972. – 335 с.
4. Спиваковская А. С. Игра – это серьёзно / А. С. Спиваковская. – М. : Педагогика, 1981. – 141 с.
5. Шаталов В. Ф. Педагогическая проза : Из опыта работы школ г. Донецка/ В. Ф. Шаталов. – М. : Педагогика, 1980. – С. 64–65.
6. Шмаков С. А. Игры учащихся – феномен культуры / С. А. Шмаков. – М. : Новая школа, 1994. – 240 с.
7. Щербань П. М. Навчально-педагогічні ігри : Навчальний посібник / П. М. Щербань. – К. : Вища школа, 1993. – 120 с.
8. Klippel F. Keep talking. Communicative fluency activities for language teaching. United Kingdom: Cambridge University Press, 1984. – 245 p.
9. Hadfield J. Elementary Communication Games. England: Addison Wesley Longman Ltd, 1996. – 43 p.
10. Barnes A., Hines J., Weldon J. Have Fun with Vocabulary! Quizzes for English classes. England: Penguin Books, 1996. – 153 p.

The article reveals the analyses and review and typology of didactic games, also their use at the English language classes. The game is one of the most effective ways of teaching English. At English classes different types of games are used, such as grammar, lexical, phonetic, spelling games and games for listening

Key words: a game, communicative skills, the model of learning in the game, the didactic game.

Ніколенко К.С.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Зуєнко М.О.

Концепт ТУГА в поемі “Паломництво Чайльд Гарольда” Дж. Г. Байрона

Романтизм – відкрита й динамічна художня система, яка сформувалася в Європі наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Індивідуальні відкриття митців різних країн збагатили палітру європейського романтизму. Серед них особливе місце належить Джорджу Гордону Байронові (George Gordon Byron, 1788–1824), у творчості якого оформилися концептуальні засади напряму. Серед провідних концептів романтизму (кохання, життя, воля та ін.), що активно розробляв поет, велику роль у його творах відіграє концепт ТУГА.

Творчість Дж. Г. Байрона глибоко вивчали І. О. Дубашинський [6], Н. Я. Дьяконова [7], А. А. Єлістратова [8], С. Д. Павличко [11], О. М. Ніколенко [10] та ін. Науковий дискурс романтизму напрочуд широкий, проте концептосфера творчості Дж. Г. Байрона розглядалася рідко і не системно.

Актуальність наукової роботи зумовлена відсутністю ґрунтовних досліджень творчості Дж. Г. Байрона в аспекті художніх концептів; потребою поглиблення уявлень про національний варіант англійського романтизму; необхідністю вивчення індивідуальних відкриттів митця у парадигмі європейського романтизму. Мета статті полягає у виявленні специфіки концепту ТУГА в поемі “Паломництво Чайльд Гарольда” (“*Childe Harold’s Pilgrimage*”, 1812–1818) Дж. Г. Байрона. Для досягнення поставленої мети слід уточнити теоретичне визначення концепту та методику концепт-аналізу художнього твору. На підставі оригіналу поеми Дж. Г. Байрона “Паломництво Чайльд-Гарольда” необхідно розглянути провідні теми, мотиви, образи, символи, обумовлені концептом ТУГА; визначити його роль у формуванні національного варіанту англійського романтизму; встановити вплив концепту ТУГА на образи ліричного героя та автора, а також картину світу письменника.

Термін “концепт” увійшов у широкий обіг у другій половині ХХ ст., що зумовлено активним розвитком міждисциплінарного підходу. Концепт є предметом дослідження в лінгвістиці, психології, філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві та ін. Щодо визначення концепту і його провідних ознак у науці наразі тривають гострі дискусії.

Слово “концепт” походить з латини (*conceptus* – “поняття”, *concupere* – “зачинати”, “починати”). У лінгвістиці термін “концепт” розглядається як “поняття”, “сконцентрований смисл знаку” або “предметне значення”. Н. Ю. Шведова вважає, що концепт – це “змістовна сторона словесного знаку (значення або комплекс взаємопов’язаних значень), що концентрує в собі поняття (ідею, яка фіксує найістотніші властивості реалій і явищ, а також відносини між ними)” [13, с. 611]. Ю.С. Степанов розглядає концепт як вербалізований зміст, що утворює лексико-семантичну парадигму [12]. У філософії концепт трактується як думка, ідея, міркування, погляд, розуміння. В англійських словниках термін “концепт” трактують як “ідею, покладену в основу цілого класу речей”, “загальноприйнятту думку, точку зору” (*general notion*), “узагальнену ідею”, “центральне” чи “об’єднуюче” поняття [15, с. 301].

На підставі здобутків науковців уточнимо визначення терміна. Концепт у художній літературі (або художній концепт) – це провідна ідея або комплекс ідей (понять, уявлень, почуттів), сконцентрований у словесній (знаковій) формі зміст, що відображає розуміння автором дійсності в її національно-культурній самобутності та індивідуальному сприйнятті.

На нашу думку, художній концепт має такі конститутивні ознаки:

- 1) відображає найважливіші аспекти існування людини (соціальні, духовні, природні та ін.);
- 2) закріплює суспільний досвід народу, має історичне коріння й ментальне підґрунтя;

3) має індивідуально-авторську основу, але відтворює і загальне (у тому числі міфи, традиції, усталені уявлення і поняття);

4) у сконденсованому вигляді утілює думки, почуття, прагнення, ідеали не тільки окремої особистості, а й значної групи людей (народу, нації, країни, покоління);

5) йому притаманні образність, емоційність, асоціативність;

6) породжує різні смисли і з часом нарощує нові.

Вивчення концептів у художній літературі передбачає здійснення концепт-аналізу творів словесного мистецтва. Ми визначили кілька етапів концепт-аналізу. 1 етап – первинне накопичення матеріалу. На підставі оригіналу твору Дж. Г. Байрона англійською мовою було виявлено ключові слова та вислови, пов'язані з концептом ТУГА. 2 етап – визначення контексту ключових слів і висловів. На 1 і 2 етапі ми спиралися на знання іноземної мови, а також на здобутки українських перекладачів (П. Куліша, В. Богуславської, Д. Паламарчука). 3 етап – систематизація і класифікація літературного матеріалу. 4 етап – узагальнення і висновки. Автором статті розроблено спеціальну форму для аплікації ключових слів і висловів. За цією формою створено 101 картку з творчості Дж. Г. Байрона (“Паломництво Чайльд Гарольда”).

Віднайдені в тексті ключові слова й вислови, семантично пов'язані з концептом ТУГА, було дослівно перекладено автором і класифіковано. Це дозволило виявити змістове наповнення концепту ТУГА, а також дослідити коло провідних тем, мотивів, образів і символів, які обумовлені ним. Мікроаналіз художніх творів (окремих засобів, прийомів) поєднується із макроаналізом (тем, мотивів, образів). Дослідження семантики, функцій і поетики концепту ТУГА у поемі Дж. Г. Байрона дало можливість зробити висновки про особливості індивідуального стилю митця та англійського романтизму загалом.

У поемі “Паломництво Чайльд Гарольда” (“Childe Harold’s Pilgrimage”, 1812–1818) Дж. Г. Байрон створив яскравий образ свого сучасника в контексті доби початку ХІХ ст. Вибір імені героя є не випадковим. Чайльд – найменування дворянина, ще не посвяченого в лицарі. Відомо, що Байрон хотів спочатку назвати свого героя Чайльд Бурун (від *Byron*), але потім відмовився від цього задуму, підкресливши різницю між героєм і собою. Отже, Чайльд Гарольд став яскравим типом героя-романтика, утіленням рис Байронового покоління, проте він не тотожний особистості самого автора.

На початку поеми Чайльд Гарольд постає сумним і розчарованим. Його туга зображується як тяжка хвороба розуму й серця: *And now Childe Harold was sore sick at heart* [14, р. 8]. (“А зараз Чайльд Гарольд був тяжко хворий на серце...” – тут і далі дослівний переклад К. Ніколенко). Поет акцентує увагу на тому, що Чайльд Гарольд відчув “повноту ситості” (*he felt the fulness of satiety*). Він змушував кохати багатьох, проте сам не кохав. Він мав достатньо грошей, але вони не давали йому розради. Він був “отруений задоволенням” (*with pleasure drugg’d*) у розкошах, любовних пригодах, веселощах. Це виразно відтворив П. Куліш у перекладі 1888–1894 рр. (вид. 1905 р.):

“Переситу дознав у тім, чим веселився;
Всі забавки йому остигли і обридли.
Тоді вже рідний край чужим йому здавався,
Сумнішим став йому, ніж келія чернеча” [4, с. 2].

Туга головного героя поеми згодом перетворюється на нездоланий “біль”: *Strange pangs would flash along Childe Harold's brow* [14, р. 9] (“Дивний біль пробігав обличчям Чайльд Гарольда...”). Його душа “не була тою відкритою, наївною душею, котра відчувала полегшення, виливаючи свої печалі”, пише Дж. Г. Байрон.

У перших двох піснях поеми в образі Чайльд Гарольда домінує концепт ТУГА, що визначає мотиви нудьги, розчарування, самотності, втоми, хвороби “розуму й серця”, невимовного болю й навіть смерті. Концепт ТУГА характеризує внутрішній стан ліричного героя і водночас поширюється на все Байронове покоління, втілюючи духовний занепад тогочасного суспільства.

Увиразнюють концепт ТУГА образи темряви (сутінок), занедбаного вогнища, покинутого дому. Про них ідеться у прощальній пісні Чайльд Гарольда. Прийом контрасту прекрасної природи й “померлої душі” героя також посилює тугу останнього: *Sweet was the scene, yet soon he thought to flee* [14, р. 17] (“Краєвид був прекрасним, але він уже хотів бігти...”).

Поступово в образі ліричного героя поеми яскраво виявляється мотив втечі зі звичного простору до невідомих країв, у яких він прагне знайти розраду: *For pleasures past I do not grieve, / Nor perils gathering near; / My greatest grief is that I leave / No thing that claims a tear* [14, р. 13] (“Я не жалкую за минулими задоволеннями і не боюся небезпек; моє найбільше горе – те, що я полишаю речі, не варті сліз...”). Із мотивом втечі пов’язані образи-символи: бурхливе море, самотній човен, навісні хвилі, “немилосердний потік Часу”. Прощальна пісня Чайльд Гарольда – це прощання не тільки з Англією, а й із усім тим, що його не влаштовувало.

У перекладі прощальної пісні, здійсненої Д. Паламарчуком, увиразнено мотив боротьби за волю: “До битви стати час наспів, / В борні сконай! / За волю в гордім цім краю / Борися всупір долі злій. / Знайди в бою і смерть свою, / І супокій” [1]. Герой вітає морський простір, далекі землі, де сподівається знайти те, чого немає на батьківщині. Однак реальність, із якою зустрівся герой в інших країнах, виявилася так само похмурою. Далекі землі, про які мріяв Чайльд Гарольд, постають гіршими за Англію. Прекрасна панорама Лісабона, що вразив його здалеку, зблизька виявилася жахливою картиною смороду, бруду й вікового рабства. Іспанія, дивний край екзотичної природи й сильних пристрастей, вразила героя тим, що тут панують розбрат і деспотизм.

Чайльд Гарольд у наступних піснях поеми змальований як вигнанець і невтішний герой-мандрівник. Його велика туга не минає. Прийом подорожі головного героя різними країнами дає можливість Дж. Г. Байронові розкрити не тільки внутрішній світ Чайльд Гарольда, але й духовний стан Європи загалом. Отже, результат мандрівок ліричного героя – ще більша туга, ще більші розчарування.

У третій і четвертій піснях на перший план замість Чайльд Гарольда поступово виходить образ автора, на якого Дж. Г. Байрон покладає функцію соціально-філософського осмислення людського буття та виявлення глибинних причин нездоланної туги, що охопила його покоління.

Між образами ліричного героя і автора поеми “Паломництво Чайльд Гарольда” є чимало спільного. Вони обидва невдоволені довколишньою дійсністю, охоплені тугою і розчаруванням у своїх сучасниках, прагнуть іншого, яскравого й насиченого життя. Чайльд Гарольд і автор схильні до рефлексії, вони тонко відчують красу й нюанси почуттів. У перших двох піснях герой і автор зображені як два боки суперечливої людської душі. Але у третій і четвертій піснях, хоча схожість між ними зберігається, автор і Чайльд Гарольд усе ж таки мають більше відмінностей. Нерідко автор навіть вступає у полеміку зі своїм героєм.

Автор у поемі “Паломництво Чайльд Гарольда” відкрито виражає позицію Дж. Г. Байрона-романтика. У зв’язку з уведенням експліцитного образу автора концепт ТУГА перетворюється на “світову скорботу”, набуваючи широкого соціально-філософського змісту. Це вже не тільки особиста туга і навіть не вияв психологічного стану всього покоління, це глибока тривога й біль за той жахливий стан, у якому знаходилася Європа того часу. У авторських відступах порушуються такі важливі проблеми, як свобода і насильство, народ та історія, людина й культура та ін. Від зображення мандрівок і психологічного стану Чайльд Гарольда Дж. Г. Байрон переходить до міркувань про минуле і сучасне європейських країн.

Змальовуючи Грецію, її прекрасну природу і шедеври мистецтва, автор із болем констатує занепад античної культури, втрату ідеалів краси у світі: *...august Athena! where, / Where are thy men of might? Thy grand in soul?* [14, р. 40] (“Велична Афіно! Де, де твої могутні чоловіки? Де твоя велич у душі?”); *Dull is the eye that will not weep to see / Thy walls defaced...* [14, р. 45] (“...тьмянні ті очі, що не заплачуть, побачивши твої зруйновані стіни”). Змальовуючи Францію часів Наполеона, автор розмірковує про насильство, владу, тиранію, що прийшли у Європу на початку XIX ст., засуджуючи війни і чвари. Італія, де раніше панувало мистецтво, тепер у занепаді, і це краєсерце автора: *Italia!.. / On thy sweet brow is sorrow plough'd by shame...* [14, р. 148] (“Італіє!.. На твоєму солодкому чолі печаль, зорана ганьбою...”). Образ Венеції, яка зникає під водою, є своєрідним символом свободи й культури, які, на думку автора, щезають у тогочасному світі: *...Venice, lost and won, / Her thirteen hundred years of freedom done, / Sinks, like a sea-weed, into whence she rose!* [14, р. 139] (“Венеція, програна і виграна, після тринадцяти сотень років свободи знову, як водорості, занурюється туди, звідки піднялася!”).

Хоча Чайльд Гарольд і автор зазнали важких втрат, проте кожен із них по-різному виходить зі своїх випробувань. Душа Чайльд Гарольда так і залишається “хворою”, “омертвілою”, він не “зцілюється” від туги у своїх мандрівках. Автор, на противагу героєві, знаходить у собі сили до життя й духовного оновлення. Якщо Чайльд Гарольд не звертає уваги на красу природи, то автор зачарований її досконалістю. На лоні природи він не відчуває

самотності: *This is not solitude; 'tis but to hold / Converse with Nature's charms, and view her stores unroll'd* [14, р. 48] (“Це не самотність – розмовляти з чарами Природи й дивитися, як розкриваються її багатства”). *Art, Glory, Freedom fail, but Nature still is fair* [14, р. 69] (“Мистецтво, Слава, Свобода зазнають невдачі, але Природа залишається прекрасною”). Чайльд Гарольд зосереджений виключно на своїх внутрішніх проблемах, а автор усім серцем відкритий світові, людям. Чайльд Гарольда не захоплюють криваві сутички й хоробрі битви минулого, а автор намагається проникнути в глибини історії. Прагнучи свободи для сучасної Європи, він шукає приклади в боротьбі різних народів за свою незалежність (Албанія, Греція, Франція та ін.). Автор закоханий у мистецтво, яке надає смисл його існуванню, це його висока місія у світі.

У фіналі поеми автор “віддає” тугу й біль своєму героєві, полишаючи його остаточно й водночас даючи читачам нову надію: *Farewell! with him alone may rest the pain, / If such there were – with you, the moral of his strain!* [14, р. 193]. У перекладі П. Куліша 1888-1894 рр. (вид. 1905 р.): “Нехай зістанеться з ним печаль-турбота, / Коли яка була, а з вами – розум пісні” [4, с. 176]. У перекладі В. Богуславської 2004 р. використано дуже влучно слово “відболів”: “Прощаюсь. Відболів цей чоловік. / Та, море, ти в мені, зі мною – вже навек!” [3, с. 352].

У передмові до перекладу поеми Дж. Г. Байрона, здійсненому П. Кулішем, Іван Франко писав: “Велике, справді революційне значення Байронового життя і Байронової поезії було власне в тім, що в пору важкої реакції і занепаду духу по закінченню наполеонівських війн він із нечуваною силою виступає як речник свободи особи, як бунтар проти всього усталеного, шаблонного” [4, с. 4]. Ідеї свободи й бунту проти всього бездуховного, нищого й віджилого знайшли втілення в образі автора поеми.

У процесі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків. У поемі “Паломництво Чайльд Гарольда” Дж. Г. Байрона концепт ТУГА наповнюється широким змістом. Ліричний герой переживає нудьгу, розчарування, самотність, важку хворобу “розуму й серця”, пересичення задоволеннями, розчарування в суспільстві. Він є яскравим утіленням образу “байронічного героя”.

Характерним для творчості Дж. Г. Байрона є наповнення концепту ТУГА глибоким філософсько-психологічним змістом, що розкриває духовний стан не лише окремої особистості, а й усього покоління початку ХІХ ст. У поемі “Паломництво Чайльд Гарольда” концепт ТУГА має також соціально-історичне і критичне забарвлення, що зумовлено осмисленням поетом стану культури, історичного минулого і сучасного життя європейських країн.

Концепт ТУГА у поемі “Паломництво Чайльд-Гарольда” Дж. Г. Байрона взаємодіє з іншими концептами: мистецтво, природа, кохання, життя, смерть, воля та ін. Концепт ТУГА у спадщині митця є багатошаровим, полісемантичним, відкритим, динамічним. Він здатен нарощувати і поєднувати в собі різні смисли. У творчості письменника концепт ТУГА виконує такі функції: проблемно-тематичну (формує коло провідних проблем, тем, мотивів), імагогічну (образотворча), динамічну (рушій лірико-епічного сюжету),

жанротвірну (втілення у жанрі ліро-епічної поеми), мовно-стильову (визначає стиль твору, його поетику, мовні особливості).

На відміну від Чайльд Гарольда, образ автора в поемі Дж. Г. Байрона є відкритим до світу й людства. Він прямо (експліцитно) виражає точку зору письменника на важливі події європейського буття. В авторських відступах утілено філософські, соціально-історичні, політичні роздуми письменника щодо природи, Бога, суспільства, культури та історії.

Для втілення концепту ТУГА Дж. Г. Байрон використовує контрасти, авторські відступи, різні точки зору на героя і дійсність, вільну форму поеми (спенсера строфа) та ін.

Концепт ТУГА у творчості Дж. Г. Байрона сприяв формуванню національного варіанту на байронічної течії романтизму в Англії.

Література

1. Байрон Дж. Г. Паломництво Чайльд Гарольда (Прощальна пісня Чайльд Гарольда) / Переклад Д. Паламарчука / Дж. Г. Байрон // Зарубіжна література: Хрестоматія. – К.: Освіта, 1992. – С. 239–244.
2. Байрон Дж. Г. Стихотворения. Поэмы / Дж. Г. Байрон // Сочинения: В 3-х т. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1974. – 464 с.
3. Байрон Дж. Г. Твори / Пер. В. Богуславської / Дж. Г. Байрон. – К.: Дух і Літера, 2004. – 376 с.
4. Байрон Гордон. Чайльд-Гарольдова мандрівка / Пер. П. Куліша / Г. Байрон. – Львів, 1905. – 180 с.
5. Воркачев С. Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – 2005. – № 4. – С. 76–83.
6. Дубашинский И. А. Джордж Гордон Байрон / И. А. Дубашинский. – М.: Просвещение, 1985. – 142 с.
7. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм / Н. Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 206 с.
8. Елистратова А. А. Байрон / А. А. Елистратова. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 253 с.
9. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. – К.: Заповіт, 1997. – 464 с.
10. Ніколенко О. М. Романтизм у поезії. Г. Гейне, Дж. Г. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло: Посібник для вчителя / О. М. Ніколенко. – Харків: Веста: Видавництво “Ранок”, 2003. – 176 с.
11. Павличко С. Байрон / С. Павличко. – К.: Дніпро, 1989. – 197 с.
12. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов: [Изд. 2-е, испр. и доп.] – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
13. Шведова Н. Ю. Термин “концепт” как элемент терминологической культуры / Н. Ю. Шведова // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой. – М.: Изд. центр “Азбуковник”, 2007. – С. 606–622.

14. Byron G. G. Childe Harold's Pilgrimage / G. G. Byron // The works of Lord Byron, complete in five volumes. – Volume II. – Second Edition. – Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1866. – 521 p.

15. Webster's New World College Dictionary, Fourth Edition. – Wiley Publishing, Inc., Cleveland, Ohio, 2010. – 1728 p.

The article deals with the peculiarities and functions of the SPLEEN concept in "Childe Harold's Pilgrimage" by G. G. Byron. Diverse literary tropes, used by the author with this objective, are analyzed. The differences between the author and lyrical hero are emphasized in the context of the romantic epoch.

Key words: concept, G. G. Byron, lyrical hero, spleen, Byronic hero, reflection, artistic image.

Олексюк Н.В.

Уманський державний педагогічний університет імені П.Г.Тичини

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Паладьєва А.Ф.

Стереотипи в галузі засобів масової інформації

Засоби мас-медіа відіграють неабияку роль у нашому житті. Важко уявити своє життя без цікавої книги, захоплюючої телепередачі, випуску модного журналу... Ми без складності розуміємо написаний текст, але майже не замислюємося, що за цією роботою стоїть величезна праця автора. Творці мас-медіа доклали чимало зусиль, щоб їх праця вийшла в широких масштабах. Для цього існують спеціальні засоби передачі інформації. Однією із найголовніших є реклама. Ще у кінці XIX ст. реклама набуває масового характеру, її розвиток спричинений розвитком засобами масової комунікації.

Реклама – це спосіб передачі інформації, який здатний впливати на людську підсвідомість. Саме цей взаємозв'язок намагалися дослідити багато вчених: У. Ліппман, І. Кон, Ю. Сорокін, І. Марковіна, А. Павловська, Н. Уфимцева, В. Красних та ін. Більшість із них класифікували рекламні стереотипи та встановлювали, як вони впливають на відносини між людьми всередині одного мовного і культурного простору. У результаті багатьох досліджень учені дійшли висновку, що стереотип містить у собі елемент значущості, який усвідомлюється людиною.

Досить часто можна почути слово *стереотип*, але яке ж значення стоїть за цим словом, яку інформацію воно передає?! На яких засадах ми використовуємо слово типу “стереотип”? Уперше слово “стереотип” було використано американським соціологом та журналістом У. Ліппманом у першій половині XX ст. У роботі під назвою “Громадська думка” автор намагався визначити роль стереотипів у системі громадської думки. Він розглядав стереотип як “спрощене, задалегідь прийняте уявлення, яке не впливає із власного досвіду людини” [5, с. 16].

Ліппман трактував стереотип як особливу форму сприйняття навколишнього світу, яка підкоряється логіці та законам її розвитку. Стереотип може виконувати дві функції: вміщувати інформацію та передавати її, викликаючи в людини певні почуття або оцінювання образу. Стереотипний образ формується в уяві людей протягом багатьох століть, а потім сприймається

як звичне явище. Проте, у науковій літературі ми можемо зустріти лише поєднання слів: науковий стереотип, національний образ, етнічне уявлення тощо. Але всі вони ідентичного змісту. У науковій літературі існує термін “стереотип свідомості” – уявлення про людей, предмети, ситуації, дослідження якого проводили Г. Патн, У. Квастгоф, В. Красних, О. Белова. Ще з дитинства ми надавали предметам домашнього вжитку “чудодійний” характер. Із часом ми прислухалися до думки, що нав’язувало нам суспільство, а згодом почали й вірити в те, що говорить соціум. Таким чином у нашій свідомості закарбувалися стереотипні образи.

Реклама містить певні елементи поведінки, які нав’язуються людям з метою посилити погляди, почуття, ставлення та поведінку споживача. Якщо ж ці елементи не є цікавими або застарілими, то її популярність буде мізерною. Не досить часто по телебаченню можемо побачити цікаву рекламу, більшість із них є стандартними та звичними. Із глобальним розвитком науки та техніки у людей є більше можливостей створити оригінальні рекламні образи, що закарбуються у пам’яті на тривалий проміжок часу, однак дані можливості творці реклами використовують украй рідко, тому реклама досить часто стає стереотипною. У Великому тлумачному словнику сучасної української мови слово *стереотип* має кілька значень, одне з яких – це те, що повторюється, стало звичайним, загальноприйнятим і чого дотримуються, що наслідують у своїй діяльності. З цієї позиції можна розглядати й телевізійні реклами.

Більшість дослідників вважають, що стереотип можна “нав’язати”, використовуючи засоби масової інформації. При цьому формування стереотипу проходить через три етапи, які описав О’Хара в праці “Засіб для мільйонів” [1 с. 9-11]. Перший етап – вирівнювання інформації, при якому сприймаємо образ у цілому, другий етап – “посилення”, під час якого ми надаємо образу певних ознак та віримо в них, третій етап отримав назву “асиміляція”, під час якої ми порівнюємо створений образ, стереотип, із існуючими образами.

Стереотип соціальної свідомості організовується спеціально та діє з урахуванням потреб соціального замовлення. Він залежить від потреб суспільства. Зв’язок стереотипів у свідомості людини спричинюється величезним впливом засобів масової інформації, які формують у нас ставлення до світу.

Вивчаючи процеси прийняття рішень покупцем, слід звернути увагу на найпотужніший детермінант внутрішньої поведінки – мотив, за якого потреба сягає досить високого рівня інтенсивності. Наведену думку описували у своїх працях відомі психологи З. Фройд та А. Маслоу. Вони стверджували, що людина досить часто не усвідомлює власної мотивації, купуючи ті чи інші речі. Скоріше за все ми прагнемо задовольнити свої інтереси, тобто приховані мотиви.

Отже, мас-медіа являє собою особливий засіб комунікації, характерною особливістю якої є фактор впливу, що вимагає використання особливих механізмів, за допомогою яких реалізується основна мета – залучення уваги і спонукання до дії. Стереотипи істотно впливають на сприйняття інформації тими людьми, які володіють ними. Під словом *стереотип* слід розуміти

стереотипний образ, який склався в національному та індивідуально-особистісному уявленні про явища культури у членів певної культурно-національної спільноти. Ліпман, увівши в наукову літературу термін *стереотип*, підкреслив його значущість.

На підставі цих характеристик стереотип можна визначити як поширене за допомогою мови або образу в певних соціальних групах стійке уявлення про факти дійсності, що приводять до дуже спрощених перебільшених оцінок і суджень з боку індивідів. Саме стереотипи допомагають нам зрозуміти навколишній світ, пізнати соціальне, географічне та політичне оточення не тільки своєї Батьківщини, а й інших країн. Вивчаючи національно-культурні стереотипи, ми розширюємо свій кругозір, проникаємо в культуру країни, збагачуємося її звичаями.

Література

1. Ажгихина Н. И. Гендерные стереотипы в современных масс-медиа / Н.И. Ажгихина. – М : Еслан, 2001. – 294 с.
2. Демченко С. В. Теоретичні та практичні аспекти створення медіа образу незалежної України/ Діалог: Медіастудії : зб. наук. праць / С.В. Демченко. – Одеса : Аситропринт, 2012 . – Вип. 15. – С. 241.
3. Зазыкин У.Р. Психология рекламы / У.Р. Зазыкин. – М., 1992. – 365 с.
4. Зобов Р. Л. Проблемы стереотипа в средствах массовой информации / Р.Л. Зобов // Журналист. Пресса. Аудитория / под ред. В. Смирнова. Л. – 1991. – Вып. 3. – С. 62.
5. Lippman W. Public Opinion / W. Lippman. – NY, 1950. – 176 с.
6. Таранов П.С. Секреты поведения людей / П.С. Таранов. – М., 1997. – 512 с.

The article is devoted to the discussion of phenomenon of stereotype in the mass media and describes its main role. Special attention is paid to the problem of the information perception.

Key words: *stereotype, national (ethnic) stereotype, consciousness, functions of stereotypes, stereotyping.*

Осокіна Ю.О.

*Київський університет імені Бориса Грінченка
Науковий керівник – к. філол. н., доц. Редька І. А.*

Лінгвокультурні аспекти перекладу назв кінофільмів

Метою кіноперекладу є здійснення повноцінної міжмовної естетичної комунікації шляхом інтерпретації вихідного тексту, реалізованої в новому тексті іншою мовою [3, с. 12]. Перекладачі діють передусім в інтересах культури, для якої перекладають. Під “культурою” мається на увазі цілий соціальний контекст, задіяний із нормами, конвенціями, ідеологією та цінностями суспільства в перекладі [2, с. 19].

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі кінематографу як одного з напрямів міжкультурної комунікації. Переклади назв кінофільмів являють собою не тільки великий матеріал для дослідження типів еквівалентності, інтерференції, мовних помилок, але й цікавий матеріал для

виявлення й зіставлення тенденцій перекладу з точки зору перекладацьких стратегій адаптації.

Об'єктом цього дослідження є лінгвокультурні особливості англомовних та україномовних назв кінофільмів.

Предметом дослідження слугують адаптації, задіяні при перекладі англомовних фільмонімів (від староангл. *filmen* – “плівка” та грець. *ὄνομα* – “ім'я, назва”), або назв кінофільмів, засобами української мови.

Концепція культурного перенесення складає особливий інтерес для лінгвокультурологічного дослідження ще й тому, що її основним завданням є виявлення сприйняття твору мистецтва в приймаючому середовищі. Це є особливо актуальним для кіно, яке легко, за словами Г. Слишкіна, “переходить межі культури, що породила його як у часі (від покоління до покоління), так і в просторі (від нації до нації)” [3, с. 9].

У кінотексті як словесна складова, так і зображення, і звукові оформлення містять імпліцитну інформацію [3, с. 10]. В. Виноградов відносить до цього поняття також прагматичні передумови тексту, ситуації мовного спілкування, пресуппозиції, алюзії, символи та інший додатковий зміст, навмисно закладений автором у тексті [1, с. 19]. Причому ця додаткова інформація може бути зумовлена як національною мовою і культурою, тобто міститися в мовних реаліях, фразеології, ідіоматиці тощо, так і цілком залежати від автора, що свідомо вводить у текст натяк на певний мовний, літературний, соціально-історичний факт [3, с. 10].

Однією з важливих причин змін назв фільмів, які зумовлені лінгвоетнічним бар'єром, є необхідність прагматичної адаптації культур – реалій, фразеологізмів та інших. При цьому використовуються такі прийоми, як гіпо-гіперонімічний переклад, уподобання, описовий переклад, додавання, опущення, контекстуальні заміни, калькування і т. д.

Порівняльний аналіз показує, що при перекладі назв простежується використання прийому адаптації, тому перекладені українською заголовки стрічок нерідко відрізняються від англомовних оригіналів. Наприклад, назва комедії “*Shallow Hal*” (дослівно “*Поверхневий Хел*”) українською мовою перекладена як “*Любов зла*”, фільм “*In the Cut*” (дослівно “*У розпізі*”) в українському прокаті відомий як “*Темна сторона пристрасті*”, фільм “*Orange Country*” (дослівно “*Помаранчева країна*”) – “*Країна дурнів*”.

Адаптації бувають декількох видів. Алюзивна адаптація була використана при перекладі назви стрічки “*Something's gotta give*” – “*Кохання за правилами... і без*”. Таке виникнення назви у прокаті цього фільму не має жодного відношення до сценарію кінострічки. Оригінальна назва – це рядок із пісні. Українською мовою перекладається приблизно як “*Чимось треба жертвувати*” або “*Чимось треба поступитись*”. За сюжетом фільму герой повинен зробити вибір між почуттям до немолодої жінки та вічною спокусою по відношенню до молодих красунь. Українським глядачам важко було б розпізнати алюзію до пісні, оскільки вони не належать до американського культурного середовища.

Адаптація до фонових знань була використана при перекладі мультиплікаційного фільму, відомого американському глядачеві – “*The Grinch*”. В українському фонді фонових знань такий персонаж відсутній, тому в українському перекладі така прогалина заповнюється контекстуальним розширенням: “*Грінч – крадій Різдва*”. Порівняємо переклад відомого анімаційного фільму “*Shrek*” – “*Шрек*”, при якому не виникла необхідність підтримки контекстом, оскільки ім’я-назва є новим персонажем для культури-оригіналу і культури-реципієнта. Назва “*Finding Neverland*”, яка містить найменування фантастичної країни, українською перекладено як “*Магічна країна*”, існує і менш влучний, майже дослівний переклад: “*У пошуках Нетландії*”.

Таким чином, робимо висновки, що кінопереклад є особливим перекладацьким об’єктом, який характеризуються певною специфікою у порівнянні з іншими, насамперед це єдність плану вираження і плану змісту, а також наочна розбіжність між культурою-відправником кінопродукту та культурою-сприймачем.

Література

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории переводов. – М.: МО, 1975. – 240 с.
2. Кам’янець А., Некряч Т. Інтертекстуальна іронія і переклад. – К.: Вид. Вадим Карпенко, 2010. – 176 с.
3. Коломейцева Е.М., Макеева М.Н. Лексические проблемы перевода с английского языка на русский: Учеб. пособие. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2004. – 92 с.

The article probes into the peculiarities of translation of English film titles into the Ukrainian language. In relation to this, the socio-cultural environment of the target language culture and thus using cultural adaptation strategy while translating film titles are considered.

Key words: film title, socio-cultural environment, adaptation, target culture.

Павленко Л.С.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Кравченко В.Л.

Кольорова символіка в романі Ф. С. Фіцджеральда “Великий Гетсбі”

Колір є дуже могутнім символом, ефективним каналом комунікації, важкою знаковою системою. В якості знаку, колір може взаємодіяти з іншими знаками та знаковими системами. Сприйняття кольору ускладнюється змістом, композицією твору, семантичною сполучуваністю слів-кольороназв у контексті. Проблема кольорової символіки пов’язана як із проблемами психофізіологічними, так і з лінгвістичними (зокрема семантико-асоціативними) [2].

Актуальність дослідження обраної теми визначається спрямованістю сучасної лінгвістичної парадигми на комплексне вивчення словесного твору як вербального тексту і як символічного феномену. Оскільки колір є важливим символом, дослідження символічно насичених текстових конструктів дозволяє

глибше проникнути у прихований зміст та адекватніше зрозуміти смислову цінність художнього твору.

Метою цієї статті є виявлення та аналіз потенціалу кольорової символіки як текстового засобу роману Ф. Скотта Фіцджеральда “Великий Гетсбі”.

Кольорами, які найчастіше використовує Фіцджеральд в якості символічних, є білий, сірий, жовтий або золотий, зелений, блакитний [1].

У романі “Великий Гетсбі”, коли Нік Каррауей перший раз зустрічає свою кузину Дейзі, в будинку її чоловіка Тома, вона повністю одягнена в **біле**: “*She dressed in white, and had a little white roadster...*” (3, с. 64). Цей колір можна інтерпретувати як красу, чистоту, багатство, невинність, жіночність і лінь. Таке, на перший погляд, суперечливе трактування має на меті цілком реальні підстави, якщо згадати з біографії Ф.С. Фіцджеральда його відношення до багатства: він зневажав його, і разом з тим його нестримно манив цей загадковий, яскравий світ: “*...the city rising up across the river in white heaps and sugar lumps all built with a wish out of non-olfactory money. The city seen from the Queensboro Bridge is always the city seen for the first time, in its first wild promise of all the mystery and the beauty in the world*” (3, с. 59). Але те, що здавалося йому на початку привабливим, насправді було **темним**, ніби прогнилим зсередини. Невинність Дейзі – лише оманлива оболонка, за якою ховається істинна темна сторона. Перш за все дівчину “видає” її ім’я: англійською *daisy* означає “стокротка” – квітка з білими пелюстками, котрі оточують жовту серединку.

Жовтий колір у романі Фіцджеральда має негативне значення, є символом безумства, зла. Дейзі, як квітка, зовні ніжна та тендітна – “*absolute little dream*” (3, с. 100), але її душа не відчуває жалю, вона жорстока, про це свідчить убивство Міртл Уілсон, коханки її чоловіка Тома. До того ж, будинок, де проживає Дейзі з чоловіком, знаходиться в Іст-Еггі (*East Egg*), – також символічна назва, оскільки *egg* означає “яйце”, яке зовні **біле** (невинність і чистота), а всередині може бути яким завгодно. Іронія автора полягає в тому, що традиційно позитивному білому кольору чистоти, невинності та доброти він надає гротескного відтінку, він втрачає свої звичайні якості і в контексті твору трактується як підробка, прикриття справжнього обличчя красивою маскою. Том Б’юкенен (“*gruffy polite*” (3, с. 88), “*arrogant eyes*” (3, с. 90)), його дружина Дейзі і Джордан Бейкер носять білий одяг і живуть в білих будинках, але всередині бездуховні: “*Sometimes she and Miss Baker talked at once, unobtrusively and with a bantering inconsequence that was never quite chatter, that was as cool as their white dresses and their impersonal eyes in the absence of all desire*” (3, с. 11) .

Як уже згадувалось раніше, значення **жовтого** кольору в творі загалом негативне, хоча і тут спостерігаються деякі відмінності. У першому випадку цей колір позначає жагу до грошей і розкоші, бажання вести безтурботне життя. В якості прикладів можна навести описи людей на прийомах у Гетсбі і самих прийомів, які унікальні насамперед багатозначністю образів. “*The orchestra playing yellow cocktail music*” (3, с. 34) – колір у поєднанні з музикою допомагає створити атмосферу легкого, кокетливого свята; “*two girls in twin yellow dresses*” (3, с. 36) – використання алітерації /t-/d/ передає несерйозність. Але в той же час жовтий колір означає гроші, зароблені працею і старанням,

коли людині вдається піднятися з “низів” суспільства на вершину соціальної ієрархії, як це сталося з Гетсбі. Тут порушується одна з найбільш часто актуальних для автора тем – тема “американської мрії” і її краху. Хотілося б особливо відзначити образ **жовтого автомобіля** (“*a yellow car*”) (3, с. 130), під колесами якого загинула Міртл Вілсон. Цей образ уособлює смерть, але смерть дещо іншу, ніж смерть самого Гетсбі. Місіс Вілсон – жінка з поверхневими, бездуховними бажаннями; палке прагнення, притаманне Гетсбі, їй не властиве. Фітцджеральд не даремно вважає, що “*Myrtle Wilson’s tragic achievement*” (3, с. 133) буде дуже скоро забута. Варто відзначити також і самі автомобілі як символ всеперемагаючої могутності американської цивілізації. Так, поєднання **жовтого** і **зеленого** кольорів життя, енергії, надії, грошей і душевного розладу – у поєднанні з блиском металу – створює фактично “портрет” автомобіля Гетсбі, насправді, характеризуючи його самого: “*It was a rich cream color, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length with triumphant hatboxes and supper-boxes and tool-boxes, and terraced with a labyrinth of windshields that mirrored a dozen suns*”. Але саме автомобіль стане інструментом злочину, нехай і з необережності, який погубить Гетсбі, його світ та ілюзії. **Зелений** колір у творі символізує гроші (“зелені”) (“*the green light*”) і надію. Що стосується Джея Гетсбі, то це – людина “нових грошей” (“*new money*”), тому він живе в зеленому будинку, оточеному зеленою галявиною, з надією на те, що його романтичне минуле з Дейзі зможе знову знайти місце в сьогоденні.

У “Великому Гетсбі” “*the eyes of Doctor T. J. Eckleburg ... blue and gigantic*” (2, с. 20) символізують вищий світ Бога, який спостерігає за тим, що відбувається на землі. Бог посилає містерові Вілсону надію: “*When he saw us a damp gleam of hope sprang into his light blue eyes*” (3, с. 22), частина якої передається і його дружині Міртл, яка носить “*a spotted dress of “dark blue crepe-de-chine”*” (3, с. 23). Крім цього, **блакитний** є і символом вірності, подружніх відносин. Однак цей колір у творі Ф. С. Фітцджеральда символізує як шлюб по любові, так і відносини, що виникають на фінансовому підґрунті. Знаменно, що Б’юкенен, власник “блакитної машини” (“*a blue car*” (3, с. 122)), одружений на Дейзі, але любові між ними немає, що підтверджує й сама дівчина: “*I never loved him*” (3, с. 113) – як ми бачимо з прикладу, основне емоційне навантаження позитивної оцінки несе в собі дієслово “*never loved*”, яке показує нелюбов дівчини до героя.

Отже, ми проаналізували символічне значення колірних образів у романі “Великий Гетсбі” та зробили висновок, що його трактування визначають культурні, національні, історичні та соціальні фактори з урахуванням конкретної ситуації використання того чи іншого кольору. Колористика Фітцджеральда багатофункціональна. Колір виконує не тільки номінативну функцію, а й передає символічний зміст. Важливу роль відіграють колірні образи в розкритті психології персонажів, у відтворенні їх характерів, у передачі складної гамми почуттів та переживань. Колористика сприяє виникненню та функціонуванню основних мотивів, лейтмотивів твору. Так,

найважливішу роль у розкритті основної теми роману – теми мрії – відіграє зелений колір.

Досліджуючи колоративну лексику в ідіостилі художнього мовлення, вважаємо перспективним визначати асоціативні зв'язки, що стали основою поетичної символіки домінантних кольорономінацій; ураховати традицію, виявляти особливості індивідуального, авторського сприйняття і відображення світу в усьому його різнобарв'ї.

Література

1. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М. : Золотой век, 1995. – 218 с.

2. Шулінова Л. В. Еволюція оцінної колоративної номінації в контексті проблем дослідження ідіостилу / Л. В. Шулінова // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – 2000. – Вип. 1. – С. 11–20. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apyl_2000_1_4.

3. Fitzgerald F.S. *The Great Gatsby* / F. S. Fitzgerald. – New York : Macmillan Publishing Company, 1986. – 182 p.

The article deals with colour symbolism and its potential as a text tool in the fiction. Verbal semantics reproduction of image colour component in fiction was studied. Potential symbolism of colour as the text means in F. Scott Fitzgerald's novel "The Great Gatsby" was identified and analysed.

Key words: semiotics, colour symbol, image, shade, interpretation.

de la Parra Fernández, Laura

Complutense University of Madrid, Spain

Supervisor – Méndez García, Carmen M., PhD, Associate Professor

Running Away With Strange Men: Leaving Home in *The House of Mango Street* and "Where Are You Going, Where Have You Been"

In both Joyce Carol Oates' "Where Are You Going, Where Have You Been" and Sandra Cisneros' *The House of Mango Street* we find coming-of-age stories that involve leaving home and finding – or trying to find – a space for developing the self. Having into account the different racial and economic backgrounds depicted in the stories, I would like to compare and analyze the similarities and differences between the two, show how young women growing up are portrayed, and how a new idea of home is offered as a solution in both – a home as a mind of one's own.

As Virginia Woolf says, "children's literature celebrates home and affirms belief in myth", whereas adult literature "laments homelessness and reflects the fragmentation or loss of myth" [quoted in 4, p. 221]. Children's literature has been described as an "imperialist form" by Higonnet because it provides with a firm sense of closure that prevents the child from giving any meaning to the text that deviates from the myth [quoted in 4, p. 224]. Thus, both texts analyzed here disrupt the patriarchal myth by allowing open endings and fragmentation, but they render the tools for creating new myths.

One would argue that the life of Connie in "Where Are You Going, Where Have You Been" is precisely the perfect life that Esperanza yearns for in *The House of Mango*

Street: a beautiful house to be proud of, money and a promising education, so why would Connie want to leave? As Weinberger [6, p. 212] underlines, there is an anti-women attitude even in Connie's world, despite her evident privileges over Esperanza, because women are always denied power: "Women are not, and are not allowed to be, in control" [6, p. 212]. What actually binds Connie and Esperanza together is the fact that neither of them wants to belong to their homelands – they refuse to grow up to become the role models of women they are offered at home. Connie's mother had been pretty once, but she was not any more, indeed, "Connie would (...) look right through her mother, into a shadowy vision of herself" [3, p. 1]. Connie's sister still lives at home at twenty-four, works as a secretary and is seen by Connie as "plain and chunky and steady" [3, p. 1]. The models for Esperanza are even more discouraging: women silenced, beaten and kept away from life. It is also normal for adolescents to try to define themselves by opposition against what they usually see at home. They both only see one way out: for Connie it is the manufactured, fake, glittery pop culture for teenage girls shown in music and magazines; for Esperanza, it is Sally and her embodiment of *femme fatale*-ness:

"I have decided not to grow up tame like the others who lay their necks on the threshold waiting for the ball and chain. In the movies there is always one with red red lips who is beautiful and cruel. She is the one who drives men crazy and laughs them all the way. Her power is her own. She will not give it away." [1, p. 88-89].

This model of women is also a man-made product for his consumption – sold in movies and in music as cruel, i.e., "powerful" – and eventually results a trap as well. And whereas a coming-of-age tale for a boy may imply different things, coming-of-age for a girl means realizing her own sexuality and power to seduce, but as well of the dangers of being seduced. Thus, seduction is the way for girls of coming into the world. Both characters are well aware of the former because of the sexualized world we live in, but it is not until the body becomes a space that can be trespassed that they realize the dangers outside. As Marsden Gillis says, "the perimeter of a private room, or body, lends itself to specific accounting. Within a described locus, space itself is at issue, the fiction setting up a tension whereby the private is open to both attack and transformation." [2, p. 66–67]. Growing up, then, especially as a woman, means realizing and articulating her own spaces, her own body limits, her power and powerlessness, and not to be defined by outer spaces as Connie or Esperanza are at first: "She wore a pull-over jersey blouse that looked one way when she was at home and another way when she was away from home. Everything about her had two sides (...), one for home and one for anywhere that was not home." [3, p. 2]. Connie feels that she has to be two-fold, feeling her freedom is without, not within, in her oppressive home environment. When Esperanza and her friends first wear the high heels outside of home, they realize they are perceived differently: "On the avenue a boy on a home-made bicycle calls out: Ladies, lead me to heaven. But there is nobody around but us." [1, p. 41]. Esperanza does not know who the ladies are; she does not yet identify as a male-gaze constructed "lady".

However, this power to seduce is seen as dangerous by a male-dominated society, and therefore limited by cultural norms and restrictions: "sexual modesty among women, including such strict institutions as veiling, footbinding, and claustration, might function to raise the paternal confidence of their consorts" [Betzig quoted in 5, p. 11].

Esperanza says, “Mexicans don’t like their women strong” [1, p. 10], not even beautiful, since “to be beautiful is trouble” Sally’s father says [1, p. 81]. As Scalise Sugiyama puts it, “the male quest to control female sexuality is rooted either in fear (that the woman will lose her chastity and thereby shame the family) or desire (to possess the woman sexually)” [5, p. 15]. If men cannot control their desire and that is the only power women can have over them, they will try to control the desired object; for instance, Mr. Benjy asks the girls to take off the high heels before he calls the police [1, p. 41]. Women are subject to this domination and are “socialized into being participants of their own oppression” [Herrera-Sobek quoted in 5, p. 16] in the sense that they are taught that the only way of leaving a domineering father is to change it for a domineering husband [quoted in 5, p. 15]. Thus their bodies are not perceived as their own, “but belong to their fathers, brothers, boyfriends, and husbands in succession.” [5, p. 16]. Connie first feels this way when she sees her personal space – her home, soon to be her body – invaded by Arnold Friend at plain daylight, in the apparently safe and perfect American suburbia: “she thought for the first time in her life that [her pounding heart] was nothing that was hers, that belonged to her” [3, p. 13]. In fact, Arnold threatens her, “I’ll come inside you where it’s all secret” [3, p. 9]; he wants to get hold of her conscience and of her sexuality. Although technically Arnold leaves Connie the right to choose whether to stay or go with him, he states a reality: “This place you are now – inside your daddy’s house – is nothing but a cardboard box I can knock down any time.” [3, p. 13], that is, her independence involves dangers she might not have realized, and “in abandoning family norms, she also loses family protection” [7, p. 145]. Connie does think of her family for a while, she thinks of calling out for help, but once her personal space has been broken, she has become aware of the fact that nowhere is safe. Although when she gets in the car, “she watche[s] herself push the door slowly open as if she were back safe in the other doorway” [3, p. 14], she is crossing another door and thus now will be subjected to other rules which are not her own.

On the other hand, Esperanza is not sexually attacked at home, but in the streets of her neighborhood when she is hanging out with Sally. Sally marries to escape from an abusive father to an abusive husband. Esperanza has seen that these homes are dangerous, but streets are dangerous as well and women are vulnerable at all times. The female power of seduction can turn over upon themselves. Thus, she will find her house of her own [1, p. 108], the “home in the heart” the fortuneteller has shown her [1, p. 64] in writing: “I put it down on paper and then the ghost does not ache so much. I write it down and Mango says goodbye sometimes. She does not hold me with both arms. She sets me free.” [1, p. 110]. Writing is the way to fight, to have a voice of one’s own and to give a voice to those who could not have it. Writing is setting the limits for oneself, knowing your strengths and weaknesses. But writing also means acknowledging your past in order to change it: “Like it or not you are Mango Street, and one day you will come back too,” [1, p. 107] Alicia tells her. At the beginning Esperanza wanted to “jump / out of [her] skin.” [1, p. 60]. She needs to admit that she is part of Mango Street to be able to leave it behind and come back in her own terms, to take care of “the ones who cannot out.” [1, p. 110].

What both texts suggest is that in order to be able to leave home and care for oneself, especially when coming from an unprivileged background (ethnic minorities,

women), they need to develop their own ideas and their own voice, as well as the economic means to live on themselves and not depend on someone else, which is what Connie seems to lack, absorbed by empty pop culture as an imposed alternative identity, and what Esperanza gains [writing and education will qualify her for a job], and is what differentiates their success at the end of their stories. Both characters leave home as they wanted at the beginning of their narratives, the difference is that Esperanza chooses when to do it and how, she knows what she wants and where she wants to go, and Connie does not. Growing up suddenly means seeing “so much land that Connie had never seen before and did not recognize except to know that she was going to it.” [3, p. 14]. For Esperanza, it means a house of her own. It is self-discovery, but also the creation of a space to think for oneself.

References

1. Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. – New York: Vintage, 1989.
2. Marsden Gillis, C. ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’: Seduction, Space, and a Fictional Mode. // *Studies in Short Fiction* – 18.1. 1981. – P. 65–70.
3. Oates, Joyce Carol. “Where Are You Going, Where Have You Been”. // Department of English, University of Minnesota Duluth. – 2 Oct. 2003. – Online at https://www.d.umn.edu/~csigler/PDF%20files/oates_going.pdf/.
4. Sánchez, Reuben. Remembering Always to Come Back: The Child’s Wished-For Escape and the Adult’s Self-Empowered Return in Sandra Cisneros’s *House on Mango Street* // *Children’s Literature* 23. – 1995. – P. 221–224.
5. Scalise Sugiyama, M. Of woman bondage: The eroticism of feet in *The House on Mango Street* // *The Midwest Quarterly*. – 41.1. – 1991. – P. 9–20.
6. Weinberger, G.J. Who is Arnold Friend?: The Other Self in Joyce Carol Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been’ // *American Imago* – 45.2. 1998. – P. 205–215.
7. Wesley, M. C. *Refusal and Transgression in Joyce Carol Oates* – Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1993.

This article deals with the portrayal of female emancipation in Joyce Carol Oates’ “Where Are you Going, Where Have You Been” and Sandra Cisneros’s The House on Mango Street, where two teenage girls face the dangers of leaving home in order to develop themselves, which results in a different view of the concept of “home” at the end – home as having a mind of one’s own.

Key words: Joyce Carol Oates, Sandra Cisneros, gender studies, Contemporary American Literature, children’s literature, chicana, Bildungsroman.

Покотило Ю.В.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н, доц. Луньова Т.В.

Референтні ситуації страху в сучасних тлумачних онлайн-словниках англійської мови

Як зазначав О. О. Борисов, проблема вербалізації та визначення структури і змісту поняття страх є об’єктом зацікавлення як лінгвістів, так і філософів та психологів. Такі поняття, як “страх”, “добро”, “правда”, “брехня” та інші, набувають статусу найважливіших об’єктів вивчення теорії мови та

лінгвокультурології. Дослідник підкреслював, що поняття “страх” відображає складну систему духовно-морального та психологічного вимірів мовної картини світу та внутрішнього, духовного життя особистості [5].

Страх постає однією з первинних емоцій поряд із радістю, гнівом, сумом. Базовість емоції страху та його особливо важливе значення для усього людства засвідчені наявністю відповідників номінацій страху в усіх лінгвокультурах. Страх виникає, коли прогнозується щось неприємне, коли людина сприймає ситуацію як загрозову і при цьому не може захищатися, нейтралізувати загрозу чи втекти [2, с. 46]. Тож, суб'єктивно страх може переживатися як передчуття, невпевненість, як повна незахищеність, ненадійність свого стану, як почуття небезпеки та нещастя що насувається, як загроза (фізична чи психічна) своєму існуванню [5].

Актуальність статті полягає у вивченні засобів мовної об'єктивації референтних ситуацій страху в сучасній англійській мові на матеріалі даних електронних словників, котрі швидко відображають динаміку мови, а тому є цінними джерелами інформації про найбільш поширені у сучасному суспільстві страхи.

Мета даної роботи – виявити референтні ситуації страху, вербалізовані в сучасній англійській мові.

Об'єктом дослідження є референтні ситуації страху, представлені в дефініціях лексем на позначення страху в сучасних електронних словниках англійської мови.

Матеріалом дослідження слугували 22 дефініції синонімів слова *fear*, відібрані з п'яти англomовних тлумачних словників, а саме: Longman English Dictionary [10], Кембріджського словника англійської мови і тезаурусу [8], Dictionary.com [8], Англійського тлумачного словника [7], Oxford Dictionary [11].

Для дослідження фактичного матеріалу були застосовані такі **методи**: описовий метод, зіставний метод, компонентний аналіз, аналіз словникових дефініцій. Описовий метод уможливив комплексну презентацію отриманих результатів. Метод аналізу словникових дефініцій дозволив виокремити тематичну групу “страх” й виділити референтні ситуації страху. За допомогою методу компонентного аналізу було виявлено семантичні параметри лексем тематичної групи “страх”.

Емоційна ситуація небезпеки, переживання якої є поштовхом для виникнення в людини емоції страху, може приховувати різні типи загроз. У психологічній науці всі стимули, які є відповідальними за виникнення страху, підрозділяють на вроджені та культурно детерміновані. Залежно від того, які саме детермінанти викликають стан страху, він може реалізуватися у вигляді своїх різновидів [2, с. 49].

Як зазначав А.М. Приходько [3, с. 94], страх покриває окрему ділянку англomовної картини світу. Йдеться про те, що англomовна свідомість виділяє у реальному світі такі предмети та явища, які можуть за певних обставин перетворитись на небезпечні для людини.

Лексика на позначення страху широко поширена в англійській мові разом з лексикою на позначення жаху, тривоги. Лексика, що виражає почуття страху та

жаху, вживається в англійській мові здебільшого для виявлення негативних емоцій.

Fear у перекладі означає “страх”, “острах”, “боязнь”, “побоювання”, “побожний страх”, “трепет”. Етимологічною основою лексеми *fear* [11] є германський корінь *fer*, що означав небезпеку, шкоду, раптове лихо, власне страх. Порівняння сучасної дефініції слова *fear* та давніх його відповідників указує на те, що раніше у ядерній зоні поняття “страх” локалізувалася інформація про небезпеку, що є причиною виникнення страху, у той час, як зараз центральними є знання про ознаки емоційного стану індивіда. На підтвердження такого висновку є доцільним навести думку В.В. Левицького [див.: 1, с. 401–405], який стверджує, що сучасне значення слова *fear* пов’язано з грецьким *peira* – “досвід” та латинським *experiri* – “пробувати”, “випробувати”. Таким чином, у структурі значення слова “страх” відбулися зміни, які В.В. Левицький назвав “акцентними зсувами”.

Oxford Dictionary [11] подає такі визначення слова *fear* (страх):

- 1) an unpleasant emotion caused by the belief that someone or something is dangerous, likely to cause pain, or a threat;
- 2) a mixed feeling of dread and reverence;
- 3) a feeling of anxiety concerning the outcome of something or the safety and well-being of someone; the likelihood of something unwelcome happening.

Із поданих визначень стає зрозуміло, що дане слово використовується для позначення страху та боязні.

О.О. Борисов [5] виділяє два критерії аналізу фіксованого в інформативній структурі емоційного концепту страх знання: якісний та референційний. Аналіз семантики емоційного концепту страх за якісним параметром ґрунтується на тому, що, будучи маркерами емоційної сфери людини, емоційні концепти відбивають інформацію про емоційно-особистісні якості та психофізичні стани індивіда, фізіологічні реакції організму, здійснюють активну інтерпретацію навколишньої реальності в ментальному світі людини. Наприклад, у Dictionary.com [9] у якості ілюстрації значення слова *fear* наведено таку фразу: “*Her trembling hands clenched together, she looks at Joe with her kind, bruised face, and says, “Will you hold me, please?”*”. У цій фразі описано фізичну реакцію людини, а саме: тремтіння рук (*trembling hands clenched together*) у ситуації страху.

“Емоційний концепт являє собою поняття, що представляє ситуацію, у якій суб’єкт переживає певний емоційний стан. Референтна ситуація визначається як локалізований у людській (особистісній чи суспільній) сфері фрагмент оточуючої реальності, в якому втілюється певне просторово-часове спільне положення об’єктів, що здатні одночасно сприйматися індивідом. Категоризовані ситуації характеризуються стереотипністю та стандартністю, відбиваючи соціально значущу інтерпретацію інформації. Найпростішими елементами ситуації є події, до яких відносять природні фактори, а також акти поведінки людини (дії, вчинки, стани, зміни тощо). Вони фіксуються свідомістю людини як результат пізнання світу з метою вираження цих елементів засобами мови” [5].

Спираючись на О.О. Борисова [5], **референтну ситуацію** визначаємо як локалізований у людській (особистісній чи суспільній) сфері фрагмент оточуючої реальності, в якому втілюється певне просторово-часове спільне положення об'єктів, що здатні одночасно сприйматися індивідом.

Залежно від ситуації, що викликає почуття страху, А. Кемпінський розділяє його на чотири групи [див.: 2, с. 46–53]: 1) біологічний; 2) суспільний; 3) моральний; 4) дезінтеграційний страх.

Професором Ю.В. Щербатих [6] була запропонована інша класифікація. Він поділяє всі страхи на три групи: 1) біологічні, 2) соціальні, 3) екзистенційні.

До першої групи відносяться страхи, безпосередньо пов'язані із загрозою життю людини, друга представляє боязні й побоювання за зміну свого соціального статусу, третя група страхів пов'язана з самою сутністю людини, характерна для всіх людей.

Необхідно відзначити, що наведені вище класифікації є досить схожими, але в сучасній психології емоцій не існує універсальної класифікації страхів. Слід звернути увагу на проміжні форми страху, що стоять на межі двох розділів. До них, наприклад, за Ю.В. Щербатих [6], відноситься страх хвороб. У дослідженому нами матеріалі було виявлено приклади вербалізації цього типу страхів, наприклад: “*All his life Maupassant has hypochondriac, he was very afraid to go daft*” [10]. Як зазначав дослідник, з одного боку – хвороба має біологічний характер (біль, пошкодження, страждання), але з іншого – соціальну природу (виключення з нормальної діяльності, відрив від колективу, зниження доходів, звільнення з роботи, бідність). Тому даний страх знаходиться на межі 1 і 2 групи страхів. Страх глибини (при купанні), за Ю.В. Щербатих знаходиться на межі 1 і 3 групи [6]. У нашому фактичному матеріалі страх глибини вербалізовано в такому контексті: “*Peter afraid depth after he fell from the ship and nearly drowned*” [8]. Страх втрати близьких учений охарактеризував як такий, що стоїть на межі 2 і 3 групи [6]. Прикладом вербалізації цього типу страху в сучасній англійській мові є такий: “*As a child lost a mother and father, he was afraid of losing and others, all those who were dear to him*” [11]. Ю.В. Щербатих [4] зазначає, що, насправді, в кожному страху в тій чи іншій мірі присутні всі складові, але одна з них є домінуючою.

У результаті аналізу фактичного матеріалу нами було виявлено **6 референтних ситуацій страху**: страх економічного характеру, страх смерті, страх тварин, страх Бога, страх висоти, страх хвороб.

Виокремлені А. Кемпінським [див.: 2, с. 46–53] типи страху частково корелюють з виділеними нами референтними ситуаціями страху. Так, до *першої групи* відносяться страхи, пов'язані із загрозою власному життю або життю виду (біологічний страх пов'язаний з референтними ситуаціями страху смерті, страху тварин, страху висоти та страху хвороб), *друга* представляє страхи, які виникають у разі порушення контактів у соціальній сфері (суспільний страх, пов'язаний з референтною ситуацією економічного характеру), страхи *третьої групи* виникають, коли індивід не приймає як орієнтири для власної поведінки норми, пропоновані оточуючими (моральний страх корелює з референтною ситуацією страху Бога), *четверта група*, а саме: дезінтеграційний страх

з'являється при появі раптового і непередбачуваного подразника, наприклад раптового звуку.

Розглянемо детально, як референтні ситуації страху представлені в сучасних тлумачних онлайн-словниках:

1) страх економічного характеру (суспільний страх) – для людей проблема матеріального благополуччя, його підтримки виступає у якості економічної загрози, яка викликає відповідний страх: *“There are fears that share prices could decrease still further”* [11], *“In this time of economic instability, I fear for my children’s future”* [7];

2) страх смерті (біологічний страх) – загроза позбавлення життя привела людей у стан сильного страху: *“She finally ran away for fear that he would kill her”* [7], *“Lakisha sat inside, in fear of her life, until the police came”* [7];

3) страх тварин (біологічний страх) – люди бояться різноманітних тварин, комах, рептилій, які пов’язані, насамперед, в уявленні з можливим завданням болю, нанесенням ран, каліцтвом: *“He was struck by fear on seeing the snake”* [10];

4) страх Бога (моральний страх) – виявляється у порушенні божественних заповітів, що означає здійснення гріха, призводить до Божого гніву. Релігійний страх стримує набожних людей перед скоєнням “передбачуваних” моральних або фізичних злочинів, є мірилом їхніх думок та дій: *“The Italian manager must have put the fear of God into his team”* [7]; *“What we, following the Scriptures, call the fear of God”* [9]; *“People who fear God can be found in Christian churches”* [10]; *“At the centre of it all is a shallow self-centred consumerism, coupled with a debilitating absence of fear and reverence for God”* [7];

5) страх висоти (біологічний страх) : *“I finally mastered my fear of flying”* [11];

6) страх певних невиліковних хвороб (біологічний страх): *“Cancer is a common fear”* [9].

Підводячи підсумки дослідження, можемо зробити **висновок**, що страх виступає однією з найбільш сильних людських емоцій. Слабка захищеність населення від негативних явищ породила в багатьох людей тривоги і страхи за своє майбутнє і майбутнє своїх дітей. Політичні, економічні, соціокультурні, техногенні процеси сучасного життя, безробіття, бідність, хвороби породжують почуття невдоволення, покинутості, відчуження і невпевненості, продукують переживання страху і цим самим актуалізують вживання лексем його вербалізації. Лексичні засоби на позначення емоції страху в сучасній англійській мові об’єднуються на підставі спільного для них інваріантного значення, яке актуалізується в сучасній англійській мові архісемою *fear*. Мова відображає суспільство, а зміни в суспільстві призводять до змін у сприйнятті емоції страху, що, у свою чергу, відображається в мові. За даними сучасних тлумачних словників англійської мови, в англословному суспільстві поширені такі основні страхи: страх економічного характеру, страх смерті, страх тварин, страх Бога, страх висоти, страх невиліковних хвороб. Проведений аналіз показав, що словникові дефініції в онлайн-словниках досить чітко відображають динаміку поняття “страх”. Перспективним видається подальше дослідження цієї групи англословних номінацій на мовленнєвому матеріалі (висловлювання мовців у різних ситуаціях).

Література

1. Васильев Л. М. Современная лингвистическая семантика / Л. М. Васильев. – М. : Высш. шк., 1990. – 176 с.
2. Гудков Л. Страх как рамка понимания происходящего / Л. Гудков. // Мониторинг общественного мнения. – К., – 1999. – №6. – С. 46–53.
3. Приходько А. М. Языковое картирование мира в паттерне “Концептосфера – Концептополе – Концептосистема” / А. М. Приходько. // Нова філологія. – №1 (21). – Запоріжжя : ЗНУ, 2005. – С. 94.
4. Щербатых Ю. В. Избавься от страха / Ю. В. Щербатых. – М. : Эксмо, 2011. – 304 с.
5. Борисов О. О. Концептуально-семантичні особливості вираження емоційного концепту “страх” засобами сучасної англійської мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mirznanii.com/info/id-118167> – Назва з екрана.
6. Щербатых Ю. В. Проблемы классификации экзистенциальных страхов личности [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.no-stress.ru/articles/articl-gn-psy/existfear.html>. – Название с экрана.

Джерела фактичного матеріалу

7. Английский толковый словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://engood.ru/anglijskij-tolkovyj-slovar/>. – Название с экрана.
8. Кембриджский словарь английского языка и тезаурус [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>. – Название с экрана.
9. Dictionary.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dictionary.Reference.com/>. – Назва з екрана.
10. Longman English Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ldoceonline.com/dictionary/>. – Назва з екрану.
11. Oxford Dictionary of English [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.oxforddictionaries.com/ru/определение/английский/>. – Назва з екрану.

The article is devoted to the analysis of the representation in Modern English of the situations that cause fear through the study of the definitions of the words verbalizing the phenomenon of fear as they are given in modern online English dictionaries.

Key words: *phenomenon of fear, situations that cause fear, types of fear, word, verbalization, definition.*

Поляченко Д.А.

Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Буренко Т.М.

Прагмасемантичні типи мовленнєвого акту експресиву негативної емоційності в англomовному дискурсі ХХІ ст.

Постановка проблеми. Останнім часом дослідження дискурсу багатьма лінгвістами сформувало передумови для вивчення питання вербалізації емоцій у дискурсі, що вимагає аналізу дискурсу негативної емоційності, мовленнєвого акту експресиву негативної емоційності як його мінімальної одиниці та вивчення різновидів цього експресиву.

Аналіз актуальних досліджень. Зазначеним питанням приділена велика увага як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників [1, 4, 5]. Мовленнєва реалізація емоцій здійснюється через дискурс. Т.А. ван Дейк зазначає, що поняття дискурсу так само чітко не визначено, як поняття мови, суспільства, ідеології. За ван Дейком, дискурс – це комунікативна подія, що відбувається між адресантом та адресатом у процесі комунікативної дії в певному контексті [4]. **Метою** роботи є дослідити дискурс негативної емоційності та виокремити прагмасемантичні типи мовленнєвого акту експресиву негативної емоційності в англомовному дискурсі ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Слідом за Т.О. Биценко, за психологічним критерієм виділяємо дискурс негативної емоційності – “вид мовленнєвої діяльності в емоціогенних ситуаціях, спрямований на передачу емоційного стану як способу психологічної реалізації негативних емоцій адресанта й виклику відповідного емоційного переживання адресата” [2, с. 5]. Такий тип дискурсу є складовою емоційного дискурсу, що поєднує всю систему емоцій і виступає елементом системи мовленнєвої діяльності людини.

Дискурс негативної емоційності пов'язаний з емоційно-забарвленим мовленням та базується на несвідомих, переважно негативних, емоціях. Головною причиною, що схиляє адресанта до мовленнєвої діяльності, є необхідність вираження емоцій та емоційних переживань. Мовленнєвою формою вираження дискурсу негативної емоційності є діалог як двостороння комунікативна взаємодія двох чи більше мовців або монолог як односторонній комунікативний акт, який не передбачає відповіді з боку співрозмовника [3].

Дискурс негативної емоційності як система складається з одиниць різних рівнів, мінімальною з яких є мовленнєвий акт (МА). Основи теорії МА було закладено у межах лінгвістичної філософії. В основі теорії покладено поняття мовленнєвого акту, який Н.Д. Арутюнова трактує як “цілеспрямовану мовленнєву дію, що відбувається відповідно до принципів і правил мовної поведінки, прийнятими в даному суспільстві; одиницю нормативної соціо-мовленнєвої поведінки, що розглядається в рамках прагматичної ситуації” [6, с. 136–137]. Залежно від умов, в яких відбувається МА, він може бути успішним чи не успішним. Згідно з Дж. Остіном, МА має три основні компоненти: локутивний, іллокутивний та перлокутивний акти [7].

Погоджуючись із Т.О. Биценко, експресив негативної емоційності трактуємо як мовленнєвий акт, іллокутивна мета якого – передати поточний психологічний стан адресанта, його негативне відношення до адресата, а також до подій, які пов'язані з ним [2, с. 5]. Мовленнєві акти експресиву негативної емоційності реалізуються як у прямий (1), так і у непрямий спосіб (2):

(1) *I hate to do this to you.* (W. Holden, *Pastures Nouveaux*, p. 133)

(2) *What`s the matter? What`s happened?* (S. Sheldon, *The Sky is Falling*, p. 155)

Базуючись на типології Т.О. Биценко, за психологічним критерієм та ступенем інтенсивності виокремлюємо наступні типи МА експресиву негативної емоційності:

1) МА експресиву гніву:

Наприклад, чоловік гнівається через необізнаність дружини:

Honestly, you're like that judge who asked "Who is Gazza?" Don't you ever read the papers?! (W. Holden, *Pastures Nouveaux*, p. 1)

2) МА експресиву неприємного здивування:

Жінка, що збирається заміж, здивована неприємною для неї новиною:

What do you mean, his daughter? (W. Holden, *Pastures Nouveaux*, p. 261)

3) МА експресиву суму:

Дівчинка засмучена частими від'їздами матері:

Mammy, I miss you so much. (S. Sheldon, *The Sky is Falling*, p. 95)

4) МА експресиву страху:

Кетрін остерігається тікати з дому:

I really don't think it would be a good idea. (C. Bushnell, *Lipstick Jungle*, p. 198)

5) МА експресиву презирства:

Дружина ненавидить свого чоловіка та хоче назавжди викреслити його зі свого життя:

I scorn you, my dear. (S. Sheldon, *The Sky is Falling*, p. 65)

Наш підхід до аналізу прагмасемантичних типів МА експресиву негативної емоційності ґрунтується на розумінні дискурсу негативної емоційності як інтегрованої єдності експресивного, емоційного й оцінного. Мовленнєвий акт експресиву негативної емоційності містить інформацію щодо почуттів, емоцій та інтелектуальної оцінки, що зазвичай пропущена крізь емоційну призму людської психіки.

Висновки. Отже, мінімальною одиницею дискурсу негативної емоційності вважається мовленнєвий акт, що має три головні компоненти – локуцію, іллокуцію та перлокуцію. Проведене нами виокремлення прагмасемантичних типів мовленнєвого акту експресиву негативної емоційності дозволяє в подальшому досліджувати дискурс негативної емоційності у гендерному аспекті.

Література

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык / Ирина Владимировна Арнольд. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
2. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 136–137.
3. Биценко Т. О. Історична динаміка експресивів негативної емоційності в англійському дискурсі XVI – XX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" / Т. О. Биценко. – Харків, 2004. – 20 с.
4. Гнезділова Я. В. Емоційність та емотивність сучасного англомовного дискурсу: структурний, семантичний і прагматичний аспекти: автореф. дис. ... наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" / Я.В. Гнезділова. – К., 2007. – 29 с.
5. Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.
6. Макаров М. Л. Основы теории дискурса / Михаил Львович Макаров. – М. : Гнозис, 2003. – 280 с.

7. Лингвистический энциклопедический словарь / [под ред. В.Н. Ярцевой]. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 682 с.

8. Остин Дж. Л. Слово как действие / Дж. Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов. – М. : Прогресс, 1986. – Вып. 17. – С. 22–128.

Список джерел ілюстративного матеріалу

1. Bushnell C. *Lipstick Jungle* / C. Bushnell. – GB. : Abacus, 2005. – 391 p.

2. Holden W. *Pastures Nouveaux* / W. Holden. – GB. : Headline Book Publishing, 2001. – 377 p.

3. Sheldon S. *The Sky is Falling* / S. Sheldon. – GB. : Harper Collins Publishers, 2000. – 409 p.

The article deals with the concept of “discourse of negative emotionality”. The focus of the study is the expressive speech act rendering negative emotions classification which is based on psychological characteristics and the degree of intensity.

Key words: discourse of negative emotionality, expressive speech, negative emotionality, speech act classification.

Проскуріна Н. Ю.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Кравець О. М.

Категорія міфологічного часу в романі Д. Лессінг “Маара і Данн”

Доріс Лессінг (Doris Lessing 1919 – 2013) є однією з найвизначніших представниць англійської літератури ХХ – ХХІ ст., творчість якої відносять до канонів постмодерністської літератури. У доробку письменниці простежується звернення до міфологічних структур (міфологічного часопростору, міфологічних мотивів, маркерів тощо) як засобу інтерпретації, декодування міфологічного минулого в сучасному.

У зарубіжному літературознавстві творчість Д. Лессінг вивчали М. Блум, Д. Вотерман, С. Воткінз, М. Галін, Б. Дрейн, К. Каплан, А. Кері та ін. Науковий інтерес до літературної спадщини англійської письменниці-фантаста у вітчизняному літературознавстві виник порівняно нещодавно – з моменту отримання Нобелівської премії у 2007 році. Вирізняються такі основні підходи дослідження спадщини Д. Лессінг: 1) психологічний підхід (М. Горлач, І. Зимомря, В. Луцик, М. Миколайчик; Б. Дрейн, Ф. Перракіс); 2) виявлення особливостей художнього мислення письменниці в аспекті фемінізму (В. Савина, Л. Мірошніченко, І. Шаповалова; Е. Браун, П. Вог); 3) аналіз соціально-політичних аспектів творчості (Л. Мірошніченко, А. Шпиталь); 4) дослідження поезики творів Д. Лессінг (М. Горлач, В. Крамар); 5) аналіз генетичних і типологічних зв'язків творчої спадщини письменниці в культурно-історичному контексті (М. Горлач, В. Луцик, Л. Мірошніченко; С. Воткінз, Г. Грін, М. Кнапп); 6) виявлення особливостей творчого методу письменниці (О. Подкоритова); 7) паратекстуальний підхід (Л. Мірошніченко).

Аналіз значної кількості наявних наукових праць науковців дозволяє зробити висновок, що поза увагою дослідників залишилися міфологічні

аспекти, зокрема категорія міфологічного часу та простору в романах Д. Лессінг, що зумовлює **актуальність** статті.

Мета статті полягає в розкритті особливостей категорії міфологічного часу в романі Д. Лессінг “Маара і Данн”.

Ще за часів античності Аристотелем була зроблена спроба описати навколишній світ за допомогою найзагальніших понять, які б найточніше описували дійсність. Такими поняттями стали для філософа так звані категорії. Одними з десяти категорій Аристотеля були категорії часу та простору, за допомогою яких учений чітко окреслив положення предмета щодо його найближчого оточення й послідовності подій. Аристотель трактував поняття “категорія” як схему висловлювань, і те, що висловлюється, підпадає під ту чи іншу категорію [1, с. 55].

У сучасному літературознавчому розумінні категорія – загальне поняття, що відображає найбільш істотні властивості й взаємозв’язок предметів, явищ об’єктивного світу (матерія, час, простір, рух, причинність, якість, кількість тощо).

Категорія художнього часу нерозривно пов’язана із часово-просторовими координатами, що виявляються основоположними не тільки для світу взагалі, а й для літератури зокрема [3, с. 388].

Поняття “хронотоп” було введено до літературного дискурсу М. Бахтіним, який визначає хронотоп як сутнісний взаємозв’язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі. Літературознавець виявляє художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності [2, с. 235]. Домінантною складовою хронотопу, на думку вченого, постає не художній простір, а художній час, який набуває чуттєво-наочний характер.

Д. Лихачов розрізняє поняття художнього та об’єктивного часу. Науковець зазначає, що для художнього часу, на відміну від об’єктивно поданого, характерно суб’єктивне сприйняття. Учений вказує, що сюжетний час може пришвидшуватися та уповільнюватися; може розпадатися на ряд окремих форм та мати декілька таких форм, що розвиваються в різних темпах [5, с. 176].

М. Еліаде, вивчаючи категорію міфологічного часу в архаїчному суспільстві, виявляє, що людина архаїчного суспільства відчуває себе нерозривно пов’язаною з Космосом і космічними ритмами. Науковець пропонує типологізацію часу: 1) сакральний (у різних традиціях: Во Врем’я Оно, Міфічний Час, Час до часу, Час Сновидінь, Час до Падіння, Втрачений рай тощо); 2) профанний час (буденний) час. Сакральний час пов’язаний із природними, космічними ритмами, тоді як профанний час – з історією [6, с. 37–43]. Роман Д. Лессінг “Маара і Данн” (1999) належить до пізнього періоду творчості авторки і являє собою зразок фантастичного роману, що повістує про життя людства після глобальної катастрофи, що практично знищила всю цивілізацію і звела нанівець усі досягнення культури. Головними героями постають Маара і Данн – сестра та брат, які в пошуках кращого життя здійснюють подорож на північ материка Африка.

Мандри головних героїв виявляються своєрідним квестом, оскільки простежуються екзистенційні мотиви пошуку персонажами власного “я”, пізнання навколишнього світу, спроба вписати себе в контекст подій, намагання пізнати мудрість пращурів та повернутися до золотих часів, що були “до катастрофи”.

У творі Д. Лессінг простежується міфологічна модель художнього часу, романні дії відбуваються у далекому постапокаліптичному майбутньому на території Африки. За висловом авторки: “Роман являє собою спробу уявити, що станеться, коли лід рушить на південь і життя повинне буде відступити до екватора і південніше” [4, с. 8].

У тексті виявляються такі особливості міфологічного часу, як циклічність та сезонність: “День, тиждень, рік <...> кожне слово щось означає, хоч ніби і кидати їх бездумно. День – світло, сонце сяє або просвічує крізь хмари, а потім темніє, настає ніч. Але ось тиждень, рік вже складніше” [11, с. 119]. Міфологічний час у романі представлено через бінарні опозиції “день-ніч”, їх актуалізація обумовлює міфологічність часу. Відповідно в романі виявляються такі типи міфологічного часу: добовий (день і ніч, ранок і вечір), календарний (зміна посушливих сезонів), соціально-історичний (недавні події історії – війни, бунти).

У романному хронотопі відсутня точка відліку часу, немає конкретного зв'язку між визначенням часу і його переживанням: “До сотень років Маара звикла, як до чогось то дуже довгого, але відчутного, тоді як тисячі ще залишалися для неї чимось неймовірним, незбагненим, нескінченим” [4, с. 72].

У сприйнятті головних персонажів час зупинився на точці відліку від початку катастрофи, і наступила пора безчасся. Головні герої – брат і сестра Маара і Данн відчують ознаки “зупинення часу”: навколишній світ, повільно деградує, помирає від посухи. Маара і Даан здійснюють свій “квест” – подорож з півдня на північ Африки і стають свідками постійних смертей навколо них. Змінюється символіка простору, оскільки зникає центр світу, змішуються кордони добра і зла, і все занурюється у Хаос.

У тексті оприявнюється ще одна особливість міфологічного часу – художній час то розтягується, то ущільнюється. Події роману, що тривали п'ять років, вкладаються в об'єм однієї глави. Ознаки розтягнення часу, його плин порівнюється з неквапливістю води: “День тягнувся і тягнувся, дошкуляли спека і вологість, жалили і кусали летючі комахи” [4, с. 244]; “День за днем, день за днем. Неначе все життя пройшло на цій річці, в цьому великому човні – так здавалося Маарі” [4, с. 266].

У романі “Маара і Данн” можна визначити три типи часу: добовий, соціально-історичний та календарний. Добовий час співвідноситься з буденним часом, а календарний – з сакральним. Соціально-історичний час співвідноситься з нещодавніми подіями історії. Романні події починаються засушливою літньою пори, а завершуються зимнім періодом. Однак у творі відсутнє співвіднесення з конкретними назвами місяців. Жодного разу не називається точний час, рік, у який відбуваються події. Як відомо, профанний та сакральний часи можуть

контактувати, зливатися в особливій точці – центрі світу, при досягненні якої можливо проникнути в прачас. М. Еліаде акцентує увагу на тому, що будь-який освячений простір збігається з Центром Світу, так само, як і час, будь-якого ритуалу збігається з міфічним часом Початку” [6, с. 42].

Для проникнення до “Времені Оно” необхідно: 1) відповідний момент профанного часу; 2) відповідне місце, де можливий перехід на Небо; 3) медіатор, що може вийти на цей шлях. Медіатором може виступати людина, що виконала ряд умов, пройшла етапи ініціації.

У романі такими медіаторами повинні були виступити так звані “хранителі знань”, але через загальну деградацію суспільства сакральні знання втрачені, а отже, умови проникнення до “Времені Оно” не виконані. Маара і Данн, досягаючи крайньої півночі Африки, потрапляють до “Центру”, який раніше керував життям усього материка, однак вони не можуть злитися з сакральним часом внаслідок браку відповідних сакральних знань. Відсутність точної номінації призвела до зникнення сакральних знань, інформація про навколишній світ, літературні пам’ятки попередніх поколінь залишились тільки в давніх сказаннях та легендах.

Таким чином, у романі Д. Лессінг “Маара і Данн” сакральний час протиставляється профанному, причому останній повільно витісняє перший. Романний хронотоп визначається часовими опозиціями “день-ніч”, а також характеризується просторовими опозиціями “північ-південь”, “живий-мертвий” простір.

У художньому просторі роману відсутній центр, що виступає сюжетоформуючим чинником, тому все поринає у хаос. Час зупиняється на точці відліку до катастрофи, і подальший розвиток цивілізації і прогрес неможливі, людство повільно деградує. Головна героїня роману, Маара, як нащадок хранителів давніх знань, виконує функцію медіатора, який повинен допомогти проникненню до “Времені Оно”, проте це їй не вдається. Крихти знань, що були наслідувані від попередників, повільно зникають, а повернути їх немає ніякої можливості. Злиття сакрального і профанного часу в певний момент історії призвело до катастрофи, яка знищила цивілізацію.

Література

1. Аристотель Сочинения в 4-х т.: – М.: Мысль, 1976 1978 (Т.2). – 687 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худ. лит-ра, 1975. – 504 с.
3. Коркішко В. О Часопростір як формотворча категорія літературознавчого тексту / В. О. Коркішко // Актуальні проблеми слов’янської філології. – 2010. – Вип. 23. – Часть 1. – С. 388–395.
4. Лессинг Д. Маара и Данн : [роман] / Д. Лессинг; [пер. с англ. Ю. Балаяна]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. – 463 с.
5. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 376 с.
6. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде : [пер. с фр. В. Большаков]. – М.: “Инвест – ППП, 1996. – 240 с.

The article deals with discovering the characteristics of the category of mythological time in D. Lessing's novel "Mara and Dann" and using the binary oppositions through describing the specific time model.

Key words: binary oppositions, chronotope, Lessing, mythological time model, sacred and profane time

Rakhmanova Asem

Kazakh Ablai khan University of International Relations and World Languages

Supervisor –Ten, Yana, PhD

“Opposition of beauty and morals” in *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde

Oscar Wilde (1854 –1900) is the great English writer, one of the brightest and most outstanding personalities of his time. In his literary works there are some views of philosophical and artistic movement of aestheticism which became popular in England in the 1870-90s. Oscar Wilde was deeply impressed by the teaching of the English writers John Ruskin and Walter Pater on the central importance of art in life. John Ruskin was a deeply religious man, who insisted that literature and painting should ally themselves with morality. Walter Pater declared himself an atheist and spoke of modern human nature as largely evil, found a strange beauty in evil and urged that his life should be lived as completely and fully as possible, since it is short and is the only life we have.

During his years at Oxford Wilde established himself in social and artistic circles by his wit and flamboyance. But he was not a charming wit in those days. He was also an apostle of the doctrine of aestheticism. He declared that the pursuit of beauty is the most crucial thing in life, that the highest beauty manifests itself in art. He went about teaching people how to dress and how to decorate their homes. He was contaminated with hedonistic way of life full of euphoria, pleasure and beauty.

Oscar Wilde pointed to the fact that life is an art and art always seeks beauty and the infinite longing to the fine things. He ironically treated people who denied existence of beauty as most important in art as well as in life. Many representatives of elite society, considered to talk simply for good luck and happiness to this person, to listen to his sayings about life. Wilde was a live embodiment of the Aesthete.

In 1890 he wrote his only novel *The Picture of Dorian Gray* that became the most successful and scandalous of all his literary works. Wilde explored the theme of human evil and beauty in this dark, sinister novel with a tragic ending. In the novel there are three main characters: the artist Basil Hallward, who above all appreciates art and beauty, his friend Lord Henry, who is a vicious and cynical aristocrat, and a very handsome young man, Dorian Gray. The main hero has a nature that is ‘grey’ – neither all white nor all black.

The novel begins from the fact that Lord Henry comes in Basil Hallward artist’s studio where the artist painted a portrait of handsome and graceful Dorian Gray. Lord Henry was intrigued by handsome Dorian Gray, but the painter did not want to introduce him Dorian due to the fact that Lord Henry could spoil his life by his worldview. But Lord Henry’s meeting with the young man nevertheless occurred in an art studio. “Where Dorian was seated at the piano, with his back to them, turning over

the pages of a volume of Schumann's "Forest Scenes." [1, p. 30]. When Lord Henry saw Dorian he was struck with his beauty, sincerity and purity. He inevitably influenced Dorian Gray by telling him his thoughts about life, art and beauty. He considered that it is necessary to enjoy life at whatever the cost. He told Dorian that youth and beauty are the only treasures in life that must be protected.

"Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing. A new Hedonism – that is what our century wants. You might be its visible symbol. With your personality there is nothing you could not do. The world belongs to you for a season" [2, p. 42].

Dorian Gray never gave significance to his appearance earlier. Even when his friend Basil idolized him, he considered that the artist just friendly paid compliments about his beauty and after a while he forgot about them.

Telling Dorian about youth and beauty Lord Henry focused that these values were swift-passing. These words made Dorian astounded, they touched him so strongly that he burst into tears and even was ready to sell the soul. "How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!" [1, p. 47].

One fine day Dorian told the lord about that he fell in love with the young actress Sibyl Vane who played in the theatre with inspiration and elegance. He was fascinated by her beauty and magnificent playing so that he wanted to marry her. He said that he never tested such tender feelings. But Lord Henry only grinned over his feelings. In one day Dorian invited his friends to look at a performance with Sibyl's participation. But when they started watching play they were disappointed with her playing because she realized what real love was. Having lost the art of playing on the stage, she lost Dorian who loved only art in her personality.

"You have spoiled the romance of my life. How little you can know of love, if you say it mars your art! Without your art, you are nothing. I would have made you famous, splendid, magnificent. The world would have worshipped you, and you would have borne my name. What are you now? A third-rate actress with a pretty face." [1, p. 146].

When Dorian returned home after wandering at night in London, he saw his portrait has changed. He noted that the it was different, that there was crease stiffness at the mouth.

Portrait looked at him with a stiff grin that scared him. At that moment, he felt ashamed of his immoral attitude to Sybil. The portrait helped him to understand that he was cruel and unjust to girl. He has repented and promised himself that he would be better and marry Sibyl, but unfortunately it was too late, she died.

Dorian grieved not long with it, he was helped by his friend Lord Henry. He decided to forget his act to Sibyl and begin a new life.

In society Gray was the brilliant dandy, an idol of youth. He carried a social life and arranged parties where invited honorable guests and nice musicians. Everything was very refined, even faultless. Dorian professed new hedonism in life, his wish to

enjoy every moment of life without afflicting himself any remorse. As the novel progresses Dorian becomes more and more evil and he finds beauty in evil. He follows a life of sensuality and pleasure but the sinful acts eat his soul. At the end of the book Dorian had soon enough refined things and lonely life. He started a dishonest way of life; spoke with mysterious dark people, crazy pursuit for pleasure drove him to incredible and disgusting adventures.

The first, who revealed the secret of Dorian's portrait, was Basil. Dorian considered Basil responsible for the unfortunate destiny and when he came to Dorian before departure to Paris, the old ugly man appeared on a portrait which Basil drew once long ago. In a rage of burst Dorian killed the painter with a knife. He got rid of a corpse, having dissolved it in nitric acid by means of Alan Campbell. As a result, Alan Campbell committed a suicide late.

Then, Dorian began to torment the pangs of conscience, he was jealous to all the people whose conscience was clean and pure. Discovering that he cannot recover his lost innocence and he cannot recover his evil impulses, at last he accidentally kills himself rushing on an awful portrait with a knife. The servants who woke up from shout found a corpse of the ugly old man near a portrait of the handsome young man, to clarify that it was the body of Dorian Gray might be possible only through the rings on his fingers.

At the beginning of work, Dorian Gray represented the person really happy, full of harmony with pure soul. But in the middle and at the end of the novel Dorian became completely other person thanks to Lord Henry who strongly influenced on him. Dorian became his victim as it was heavy to resist to this person. I think that Lord Henry was a selfish man because he played upon human heartstrings giving them the beautiful expressions and advises.

Dorian attracted people with his beauty, and then he ruined all those people who were attached to him. What he was doing and accepted for good, in fact was only a manifestation of his self-indulgence to beauty.

But for all the evil actions he had to pay. The main payment was a necrosis of his soul. A person usually does not see his soul. But Dorian Gray has seen his face-soul always through his picture drawn by Basil Hallward. With every evil deed portrait was getting worse. The soul constantly tormented him, at the end of the novel he wanted to change himself. But it was too late.

Dorian Gray after each evil ran to the portrait and looked whether it changed or not. For example, when Dorian offended his future bride he saw changes in the portrait and directly decided to change himself. The main thing for him was not the termination of her suffering but a painful fear of his conscience. Portrait was indeed a mirror of the soul. It showed to Dorian that in all his attempts of self-renunciation there was nothing in his soul, except narcissism, cynicism and hypocrisy.

I consider that Dorian Gray could change the situation if he could clear his soul, if he changed the outlook, if he started believing truly in God or would listen to the artist who always treated Dorian with warmth. But he went the other way. And this way killed his soul and body.

I think, whatever our close people or acquaintances say and what pieces of advice they give to us, no matter, right or wrong, we should always listen to our hearts and

have our own opinion, try not to be exposed to neither good, nor bad influences. But also I really consider that it is possible to listen to someone's advice, but it is always necessary to analyze it carefully as responsibility for decision making lies on the person.

I believe that beauty is everywhere and in everything. Every beauty needs to be with morality, without morality we lose ourselves, our souls. I would definitely say that *The Picture of Dorian Gray* is a book with a moral lesson. Dorian Gray committed many bad acts that destroyed his soul and his conscience and at the end he kills himself.

Also, I believe that the beauty will be internal and external. So, the internal and external beauty forms harmonic wholeness of a man, giving moral and esthetic pleasure. An inner beauty is visible from the outside and makes it externally beautiful. And, above all, it is harmony of soul and a body. The main character, Dorian Gray had everything – beauty, money, elegant life, but his soul was spoiled and it disappeared. Paradoxically making cult of external beauty Dorian Gray became ugly internally and morally. And paradoxically despite its apparently moral ending the novel was heavily attacked in the press for its immorality. These were Wilde's paradoxes.

References

1. Wilde O. *The Picture of Dorian Gray*/ Oscar Wilde. – Exmo, 2015. – 325 p.
2. Online at http://www.goodreads.com/book/show/5297._The_Picture_of_Dorian_Gray.

“The picture of Dorian Gray” is a philosophical novel written by Oscar Wilde. In the book, the author shows the opposition of beauty and morals through the main characters of the novel. Oscar Wilde shows us that the aesthetics and the moral are inseparable because without moral a person can lose himself or herself as it happened with Dorian Gray in the reason that he lost his moral views and feelings, life orientation and principles.

Key words: beauty, love, art actress, cruel, aestheticism, hedonism, painter, body, soul.

Сікач Л.В.

*Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова
Науковий керівник – д. філол. н., проф. Морозова І.Б.*

Вербальні відмінності між авторським наративом і художнім діалогом на матеріалі роману Джейн Остін “Гордість і упередження” та однойменної екранізації роману

У сучасній мовознавчій науці спостерігається підвищений інтерес до вивчення вербальних відмінностей організації художнього діалогу і віртуального діалогу, а також існує необхідність наукового підходу до аналізу художнього діалогу і авторського наративу. Художній та вербальний діалоги все частіше привертають увагу лінгвістів і стають об'єктом вивчення.

Грунтовні дослідження художнього діалогу та авторського наративу містяться в працях Т.А. Амеліної [1], І.Б. Морозової [2; 3; 4;5], І.В. Папуши [6], І.В. Романюк [7; 8], Н.М. Шкворченко [10], В. Шмідта [11] та інших. Проте дослідження вербальних відмінностей організації художнього діалогу і віртуального діалогу залишається об'єктом дослідження багатьох лінгвістів.

Розглянувши особливості роману у XIX столітті та проаналізувавши наукову літературу щодо творчості Джейн Остін, була поставлена мета проаналізувати специфіку діалогів у тексті роману Джейн Остін “Гордість і упередження” (1813) та екранізації однойменного роману (2005) і порівняти художній діалог і авторський наратив тексту роману Джейн Остін “Гордість і упередження” та екранізації роману. Предметом дослідження в роботі було обрано різні типи речень. У ході дослідження було визначено кількісні відмінності вживання різних типів речень у вербальному і віртуальному діалозі. Матеріал дослідження складають 562 приклади речень, відібрані методом суцільної вибірки з тексту роману Джейн Остін “Гордість і упередження” [12, с. 3–37] та сценарію однойменного фільму [13]. Специфіка теми, завдань і матеріалу зумовила комплексний підхід до вибору методів дослідження: зіставного методу, методу порівняння, методу кількісного аналізу. У роботі встановлено співвідношення вживання різних типів речень, як за метою висловлювання, так і за структурою. Також, у роботі була проведена систематизація понять “художній діалог” і “авторський наратив”.

Говорячи про наратологію, слід зазначити, що наратологія – це розділ літературознавства, об’єктом дослідження якого є теорія оповіді. Цей термін був запропонований французьким ученим Ц.Тодоровим. Наратологія дозволяє здійснювати аналіз структурної організації художнього твору та діалогічної взаємодії автора та читача, що надає змогу об’єктивно оцінювати результати творчої роботи автора [9, с. 93].

Об’єктом дослідження в наратології є наративи. Предметом вивчення наратології є природа, форма і функціонування наратива.

Що стосується художнього діалогу, необхідно підкреслити, що діалог є основним способом зображення персонажа в літературі. Своєрідність діалогу в художньому тексті полягає в тому, що він, як правило, структурно і стилістично протиставлений авторській розповіді. Якщо авторська мова – це переважно мова письмова, що відбивається в синтаксисі і стилі, то мова персонажів – це завжди імітація живої усної мови. Таким чином, мову персонажів можна розглядати як деяку мовну фікцію, вона також умовна, як і самі персонажі [8, с. 393–396].

Роль і місце діалогу в прозаїчній літературі змінювалися протягом історії. Якщо в літературі XVII століття авторське мовлення як би поглинало мовлення персонажа, то в XIX столітті взаємини авторського мовлення і мовлення персонажів значно змінюються, а саме кількісне співвідношення прямої і непрямої мови на користь першої [7, с. 135–140]. Письменники воліють передавати всю основну інформацію про персонажа через художній діалог. У зв’язку з цим вивчення мовлення героїв стає найбільш актуальним.

У роботі прийнято визначення діалогу, найпоширеніше в сучасному мовознавстві, згідно з яким діалог тлумачиться як форма мовлення, що становить інверсовану розмову двох і більше осіб (полілог), результатом чого є формування діалогічного тексту [11, с. 96–98]. Діалогічна мова є основним засобом непрямої характеристики персонажів. Письменники прагнуть передати інформацію про персонажа через його власне мовлення і мовлення інших героїв про нього.

У романі Джейн Остін “Гордість і упередження” діалоги складають основу твору (70%). На основі компаративного аналізу тексту роману Джейн Остін “Гордість і упередження” та його екранізації 2005 року, були систематизовані приклади відмінностей авторського нарративу та художнього діалогу. Наведемо декілька прикладів відмінностей передачі авторського нарративу та художнього діалогу в тексті роману і сценарії фільму:

1. *The astonishment of the ladies was just what he wished.* [12, с. 8].

– *Papa! Is he amiable?*

– *Who?*

– *Is he handsome?*

– *He’s sure to be* [13].

2. *Mrs. Bennet’s eyes sparkled with pleasure.* [12, с. 27].

– *Raise the Lord. We are saved! Make haste, Jane, make haste. Oh, happy day!* [13].

3. *That she should have walked three miles so early in the day, in such dirty weather, and by herself, as almost incredible to Mrs. Hurst and Miss Bingley; and Elizabeth was convinced that they held her in contempt for it* [12, с. 30].

– *Good Lord, did you walk here?*

– *I did. I’m so sorry. How is my sister?* [13].

Завдяки аналізу й опрацьованому матеріалу можемо зробити висновок, що дуже часто діалоги у художньому тексті не співпадають з діалогами у сценарії до фільму. Досить поширеним явищем є те, що автор описує події в романі від лиця мовця, тобто завдяки авторському нарративу.

Ми бачимо, що речення в художньому діалозі більш складні за структурою, що відповідає вимогам до написання роману в XIX столітті. Але фільм, який вийшов у XXI столітті, має спрощені діалоги, що відповідає вимогам сучасного глядача та кращому сприйняттю сюжету.

Проведене дослідження вербальних відмінностей між авторським нарративом і художнім діалогом є певним внеском у вивчення англійської мови.

Література

1. Амелина Т.А. Диалог в романах Джейн Остен // Бельский А.А. – Английский роман 1800–1810 годов: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов филол. фак. /А.А. Бельский; Редкол.: М.А. Геннель (гл.ред.) и др.; Перм. гос. ун-т им. А.М. Горького – Пермь: ПГУ, 1968. – С. 32.

2. Морозова І.Б. Діахронія функціонування висловлень одним словом в діалозі (на матеріалі англійського роману XVIII-XX ст.) / І. Б. Морозова // Склад і слово в діахронії. – К., 1994. – С. 85–89.

3. Морозова І.Б. Парадигматичний аналіз структури і семантики елементарних комунікативних одиниць у світлі гештальт-теорії в сучасній англійській мові: Монографія. – Одеса: Друкарський дім, 2009. – 384 с.

4. Морозова І.Б. Паратекст в художественном диалоге как индикатор авторской оценки // Сучасні дослідження з іноземної філології : Зб. наук. праць. – Вип. 10. / Відп. ред. Фабіан М.П. – Ужгород: ФОП Бреза А.Е., 2012. – С. 229–237.

5. Морозова И.Б. Функционирование различных типов диалогических единств в англоязычном художественном диалоге / И. Б. Морозова // Вісник Харківського державного університету. – Харків: Константа, 1996. – № 386. – С. 87–89.

6. Папуша І.В. Наратологія: від класичної до посткласичної // Філологічні науки. – Випуск 4.13 (104). – С. 199–203.

7. Романюк І.В. Діалог як текстова організація / І.В. Романюк // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. пр. / За заг. ред. проф. Л.А.Лисиченко. – Харків, 2007. – Вип. 22. – С. 135–140.

8. Романюк І.В. Теоретичні дослідження діалогу в мовознавстві / І.В.Романюк // Наукові записки. – Вип. 75 (3). Серія: Філологічні науки (мовознавство): У 5 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 393–396.

9. Ткачук О.М. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

10. Шкворченко Н.М. Художній діалог у парадигмі досліджень. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. – 2014. – Т. 2. – №11. – С. 96–98.

11. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312с.

Список джерел фактичного матеріалу

12. Austen Jane. *Pride and Prejudice*. – Wordsworth Classics, 2007. – Р. 3–37.

13. *Pride And Prejudice Script – Dialogue Transcript* [Електронний ресурс]. – Електрон. текстовые данные. – Режим доступа: http://www.script-orama.com/movie_scripts/p/pride-and-prejudice-script-knightley.html.

The article deals with verbal differences between the author's narrative and artistic dialogue. The research has been made on the basis of the novel "Pride and Prejudice" written by Jane Austen (1813) and the script of the film of the same name (2005). The systematization of the notions of artistic dialogue and the author's narrative has been conducted.

Key words: *author's narrative, narratology, artistic dialogue, verbal differences.*

Туманова А.В.

*Государственный социально-гуманитарный университет,
Московская обл., г. Коломна*

Научный руководитель – к. филол. н., доц. Фоменко Т.А.

Аудиовизуальный перевод: субтитрование как проблема перевода

Вместе с появлением первого кино на рубеже XX века одновременно зародилось субтитрование, т.к. первые фильмы были немymi и возникла необходимость пояснять зрителям происходящее на экране. Первые субтитры, изначально интертитры, выполняли роль “озвучивания” разного рода эффектов, диалогов и называли место действия картины. С течением времени надписи стали демонстрироваться рядом на дополнительном экране, а вскоре стали неотъемлемой частью фильма.

Родоначальником советских субтитров стал Игорь Федорович Мельников. В 9 лет он потерял слух и стал мечтать вновь смотреть и понимать фильмы.

И.Ф. Мельников в 1960 г. изобрел прибор, позволяющий приклеивать строчки с надписями внизу пленки, таким образом, позволив людям с нарушениями слуха наслаждаться достижениями мирового кинопроизводства. Министерство культуры СССР заинтересовалось новым методом и активно помогало развивать аудиовизуальный перевод в стране.

В настоящее время мировой кинематограф переживает бурное развитие. Ежедневно выходят на экраны новые кинопроекты. Однако, озвучивание отдельного фильма стоит десятки тысяч долларов. В таком случае, используется субтитрирование, которое представляет собой “надпись на нижней части кадра кинофильма, являющуюся обычно **кратким переводом иноязычного диалога на язык**, понятный зрителям” [6]. Субтитрирование является самым дешевым способом перевода или вовсе бесплатным, если делается фанатами и энтузиастами. Более того, субтитры – способ решения проблемы различия в диалектах как, например, в Китае, где актеры, говорящие на диалекте, могут быть не поняты жителями других провинций. Еще один плюс, идущий в копилку субтитров, – это скорость выпуска. Для того чтобы сделать дубляж фильма, требуется как минимум неделя, а субтитры могут быть сделаны почти сразу после премьеры.

Исследование субтитров более распространено в англоязычных странах. Поэтому мы берем определения из англоязычных словарей. Субтитрирование является частью отрасли, которая называется “аудивизуальный перевод” (далее мы используем аббревиатуру АВП). По мнению испанского ученого Джорджа Диаз-Цинтаса, получившего научную степень в области субтитрирования, АВП – это отрасль переводоведения, посвященная переводу происходящего в режиме динамической эквивалентности [3, с. 1–4].

Другие европейские ученые предложили свои определения столь распространенному явлению, как субтитрирование.

Captions displayed at the bottom of a cinema or television screen that translate or transcribe the dialogue or narrative. A subordinate title of a published work or article giving additional information about its content [4, с. 1544].

Подписи на нижней части экрана в кинотеатре или на телевидении, которые переводят или транскрибируют диалог или повествование. Сопроводительная надпись в публикации или статье, дающая дополнительную информацию по содержанию.

A word, phrase, or sentence that is used as the second part of a book title and is printed under the main title at the front of the book [5].

Слово, фраза или предложение, используемое как вторая часть книжного заголовка и напечатанное под основным названием на обложке книги.

Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti and the like), and the information that is contained on the soundtrack [1, с. 8].

Субтитрирование может определяться как вид перевода, представляющий собой написанный текст, обычно в нижней части экрана,

как сопутствующий элемент кадра (буквы, вставки, надписи на стенах, на бумаге и так далее) и как информация, содержащаяся в звуковых дорожках.

Европейская ассоциация исследования перевода кино (European Association for Studies in Screen Translation, ESIST) разработала практические рекомендации:

1) положение на экране: субтитры должны быть размещены в нижней части экрана. Нижняя строка субтитра должна отступать от низа экрана, так чтобы зритель не присматривался к нижней части экрана, чтобы прочитать ее. Справа и слева от текста должно оставаться, по крайней мере, 1/12 полной ширины экрана. Субтитры могут быть размещены в верхней части экрана только в крайних случаях, где визуальный материал (лингвистический или другой) имеет огромную важность в оценке и понимании сюжета фильма.

2) число строк: за раз в субтитре могут быть представлены максимум две строки. Если текст укладывается в одну строку, она должна занимать нижнее положение из предложенных, чтобы минимизировать вмешательство в действие фонового изображения.

3) число символов в строке: каждая строка субтитра должна укладываться приблизительно в 35 символов, чтобы была возможность вместить разговорный текст и минимизировать сокращение оригинального текста. Большее число символов, более чем 40 в строке, уменьшает четкость субтитра, так как требует уменьшения размера шрифта [2, с. 1–2].

Субтитрование обычно называют “экраным переводом”, “мультимедийным переводом”, а также “аудиовизуальным переводом”.

Аудиовизуальный перевод не относится ни к синхронному, ни к художественному переводу, так как объект перевода – мультимодальный дискурс (единство более 2 семантических систем). Переводчик должен уметь объединять жестовую, мимическую, звуковую (музыкальную, шумовую) системы с субтитрами, чтобы зритель рассматривал фильм как целостную картину.

Субтитр – это краткий пересказ диалога персонажей, следовательно, перед переводчиком возникает проблема выбора ключевой информации из общей реплики. Такой метод перевода называется речевой компрессией.

Основные трудности, с которыми сталкивается аудиовизуальный переводчик, – это как передать смысл высказывания, максимально уменьшив объем текста, как сохранить идиоматичность выражения без дополнительных ремарок, как уместить перевод в 2 строчки и 60 символов и многие другие.

В нашем исследовании мы рассматривали примеры из британской криминальной драмы “Peaky Blinders” (“Острые козырьки”) (2013). Хочется отметить, что помимо уже упомянутых сложностей, здесь присутствовало еще несколько – перевод криминального жаргона, полицейской лексики.

Выводы по основным проблемам, с которыми сталкиваются начинающие аудиовизуальные переводчики, и анализ вариантов перевода, направленных на сокращение титров.

1. В связи с морфологическими различиями английского и русского языков при переводе притяжательных местоимений в большинстве случаев

используется нулевой перевод, т.е. они опускаются. В соответствии с нормами литературного русского языка мы не говорим: “Он поднял свою руку”, “Я залезла своей рукой в свой карман”, “Она ударила свою ногу” и т.д. В русском языке есть падежи, возвратный суффикс “-сь”.

1 ep 32 min 05 sec

<i>Did he have a gun? No gun. A knife in his sock, cosh in his belt.</i>	<i>Был ли у него пистолет? Отнюдь. Нож в носке, бита за поясом.</i>
--	---

Здесь следует пояснить сцену: действие происходит на фабрике, где проходит тайное собрание коммунистов, недавно вернувшихся с фронта.

1 ep 8 min 31 sec

<i>“...and watched your comrades fall. Raise your hands”</i>	<i>“...и видели, как ваши друзья умирают. Поднимите руки”</i>
--	---

2. При переводе междометия опускаются. Междометие – часть речи, разряд неизменяемых, морфологически нечленимых слов, употребляющихся обычно для выражения чувств и волевых побуждений, напр. “о!”, “ах!”, “эй!”.

В данном случае вербализация эмоция излишня, так как зритель видит происходящее действие на экране.

2 ep 6 min 33 sec

<i>Ah, but I’m afraid it has troubled me.</i>	<i>Но это затронуло и меня.</i>
---	---------------------------------

3. В большинстве случаев обращения не субтитрируются, если в кадре два человека.

Субтитры появятся на экране, если обращаются к одному из компании, если героя, например, окликают на улице.

2 ep 23 min 36 sec

(В кадре находятся два человека)

<i>“We’ve got a couple of changes coming in, John. Rock Ferry down to eight.”</i>	<i>У нас изменились планы. Подгони грузовик к 8.</i>
---	--

2 ep 42 min 50 sec

<i>“Seen curses like this twice. Can’t take them back, Tom. No. I told you, Tommy.”</i>	<i>“Я уже дважды видел такое проклятье, его уже не снять. Я говорил тебе”.</i>
---	--

4. При субтитрировании синтаксис упрощается. Все сложносочиненные и сложноподчиненные предложения можно сократить, используя деепричастные и причастные обороты, или односоставные предложения. “Когда, тот, тогда” можно вообще опустить, предложение становится простым. “Если хочешь рыбу, ты должен сам ее купить” превращается в “Хочешь рыбу – купи ее сам”.

3 ep 50 min 29 sec

<i>“It was Tommy who tipped me off.”</i>	<i>“Томми слил мне информацию.”</i>
--	-------------------------------------

3 ep 50 min 29 sec

<i>“I am lighting candles for the boys from the Garrison who lost their lives in France.”</i>	<i>“Я ставлю свечи за парней из Гаррисона, погибших во Франции”</i>
---	---

5. Антонимический прием перевода при субтитровании приводит к сокращению титров.

<i>"We're not going anywhere, Ada"</i>	<i>"Мы останемся здесь"</i>
--	-----------------------------

Особую трудность представляет перевод идиом, ложных друзей переводчика.

1. *Good job* – *хорошенькое дело*

1 ep 5 min 29 sec

<i>"Good job, John"</i>	<i>"Молодец"</i>
-------------------------	------------------

2. *Embarrass, embarrassing* – *смушать, сбивать с толку*

3 ep 34 min 57 sec

<i>"It was so embarrassing"</i>	<i>"Мне хотелось сквозь землю провалиться"</i>
<i>"Jim has always been a skilled worker; he does his job blindfolded."</i>	<i>"Джим всегда был умелым рабочим, у него все получается быстро и легко"</i>

3. Для перевода фразы *"Really"* существует разговорный вариант *"правда"*.

4 ep 21 min 34 sec

<i>"It seems Stanly Chapman really does have snow on his boots."</i>	<i>"Кажется, у Стэнли Чепмена и правда снег на ботинках"</i>
--	--

В ходе работы выяснилось, что при субтитровании не ставится целью предоставить дословный перевод диалога, а предполагается его адаптированный пересказ, где акцентируется внимание на ключевых для сюжета и важных для понимания фактах. Информация, имеющая наименьшую ценность, просто опускается, так как субтитр должен соответствовать стандартам ESIST. К такой информации относятся вводные конструкции, избыточные высказывания, обращения и т.д. Также для уменьшения объема субтитра при переводе используется компрессия.

Субтитры – очень важная часть аудиовизуального перевода, т.к. они позволяют людям смотреть фильмы в оригинале, слышать голоса актеров, а также совершенствовать знания иностранного языка.

Литература

1. Diaz Cintas J, Remael A, Audiovisual Translation: Subtitling, Manchester, St Jerome, 2007. – 8 с.
2. European Association for Studies in Screen Translations p.1-2 (reference to <http://www.esist.org/>, translated by <http://subs.com.ru/>)
3. Jorge Díaz Cintas (London) "Back to the Future in Subtitling", 2005. – С. 1–4.
4. Oxford Advanced Learner's Dictionary (eights edition), 2014. – 1544 с.
5. Cambridge Online Dictionary – Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org/ru/>
6. Энциклопедический словарь – Режим доступа: <http://slovar.cc/>

In this article we try to analyze the subtitling as a part of the audiovisual translation. We focus our attention on the translation techniques adopted in the linguistic transfer that can be used to achieve a certain type of speech compression.

Key words: audiovisual translation, subtitling, types of transformation, speech compression, omission of words.

Халявка Л.В

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Кравченко В.Л.

Концепт УКРАЇНА в англomовному публіцистичному дискурсі

В Україні в умовах кардинальних геополітичних змін постійно зароджуються нові об'єкти внутрішнього і зовнішнього світу, а з цими сутностями з'являються й нові смисли. Вони повинні бути позначені новими мовними одиницями. Метафорика – найбільш продуктивний спосіб позначення, що спирається на вже існуючі лексичні одиниці, які при перенесенні з одної сфери в іншу набувають нових смислів та додаткової образності. Проблеми метафоризації знаходяться в центрі уваги дослідників [2], оскільки метафора є універсальним способом категоризації.

В умовах кризового стану збільшується частотність використання метафор [1, с. 45]. Метафора – неодмінний показник кризових настроїв соціально-політичного життя, що дозволяє простежити періоди підйому і спаду суспільного напруження. А політична ситуація, що склалася в Україні, яскраво ілюструє їх використання в політичних текстах засобів масової інформації (далі – ЗМІ) різних країн.

Концептуальна метафора – це використання знака однієї концептуальної сфери на позначення складника іншої, притаманної повсякденній мові й мисленню людини, що керується набутиим у процесі спільної діяльності етносу досвідом [1, с. 46].

Нами було досліджено ряд американських та британських ЗМІ, а найяскравіші концептуальні метафори (90 метафор американських ЗМІ і 28 – британської преси) були розподілені на 6 тематичних блоків: ЛЮДИНА, ВІЙНА, ДОРОГА, КРИЗА, ОСВІТА.

Проілюструємо найбільш репрезентовані тематичні групи.

Метафорична картина світу, що створила людина, є в певній мірі антропометричною. У американській та британській пресі як попередніх років, так і сьогодні, Україна зображується у вигляді людини (персоніфіковано). Людина метафорично створює (концептуалізує) картину країни у вигляді тіла, складових органів, якостей, фізіологічних дій та потреб. Антропоцентрична спрямованість мови авторів виявляється в низці метафоричних виразів в американських та британських виданнях. У цьому тематичному блоці їх можна розділити на 2 підгрупи:

Асоціації з особистістю в американських виданнях, наприклад: “*Ukraine signed, Ukraine agreed, Kiev might want to turn back the clock, Ukraine has been mobilizing a national guard*” (USA Today); “*Ukraine appeals to the West, Ukraine accuses Russia, Ukraine counts on NATO allies, Ukraine looks to Europe, Ukraine*

cannot pay such a political, uneconomic price” (Chicago Tribune); *Ukraine is big deal* (Los Angeles Times) та в британських: *“Ukraine is on verge”* (Daily Express); *“EU to embrace Ukraine”* (The Daily Telegraph); *“Kiev has accused Moscow”* (The Guardian); *“Ukraine signs EU deal, Ukraine tied its future closer to Europe”* (Times Online); *“Ukraine will pursue; Ukraine is now pushing; Ukraine insists; Ukraine prepares to push”* (Інтернет блог) тощо. Асоціації з людиною, її органами та якостями (в американських ЗМІ, наприклад: *“...voices for human dignity* (Los Angeles Times); *“Restoring legitimacy in the eyes of the Ukrainians, the independence movement was born”* (USA Today) та в британських: *“...keeping an eye on the Crimea results, the Ukrainian character”* (The Guardian) тощо.

Отже, Україна і її населення уподібнюється одній істоті або особистості, що має органи, голос і характер та може виконувати певні функції. Вона виступає як єдине ціле з народом і приймає рішення разом з ним. Антропометрична спрямованість американської та британської преси підтверджується вищенаведеними прикладами, які складають 20% та 46,43% відповідно від загальної кількості метафоричних виразів.

Але на цьому етапі розвитку держави та військового конфлікту на Сході країни, закордонні ЗМІ та політичні діячі почали відокремлювати народ від України, а також загострювати увагу на відокремленості країни від Росії, наприклад: *“The Ukrainian people deserve the opportunity to determine their own future”* (CNN); *“But the Ukrainian people have also reminded us that human beings have universal right to determine their own future”* (CNN); *“Fighting between Ukrainian forces and pro-Russian rebels in the area known as Donbass”* (Інтернет блог).

Сфера-джерело ВІЙНА представлена великою кількістю метафор в американській пресі. Україна знаходиться в кризовому стані, тому в такій ситуації відбувається концептуалізація в термінах військової метафори. Тобто, формуються переносні значення слів і словосполучень, що взяті зі сфери військової термінології. Метафори даної групи можуть бути розподілені на такі, що показують відношення Росії до України, і такі, що демонструють стан в Україні.

Отже, метафори, що показують ситуацію в Україні, зосереджені в статтях американських ЗМІ, наприклад: *“Ukraine would have difficulty fighting off a Russian incursion, East-West confrontation. Ukraine has been struggling to maintain its independence”*; *“The Ukrainian people are fighting for their freedom”* (USA Today); *“Military movements taken by the Russian Federation inside of Ukraine”* (CNN); *“However, it has criticized the current Ukrainian government, saying it is the result of a coup, and expressed alarm over attacks on ethnic Russians there that the United Nations has called exaggerated”* (New York Times) тощо. Тут ситуація, хоч і є гострою, та все ж небезнадійною. Зустрічаються такі лексичні одиниці, як *“fight”* і *“straggle”*, які по шкалі інтенсивності військової лексики є посередніми. У текстах статей американських ЗМІ можна знайти метафори, що характеризують ситуацію в Криму, наприклад: *“Crimea is not another Cold War, This is not another Cold War that we are entering into Crimea... but a “contest of ideas”* (Los Angeles Times). Як бачимо, Крим не є ще одним місцем Холодної

війни, а всього лише боротьбою інтересів, тому й “загарбання” Криму не сприймається серйозно.

У метафорах, що ілюструють стосунки між Україною та Росією, все частіше зустрічаються такі лексичні одиниці, як *“fighting”*, *destabilization*, *“confrontation”* у американській пресі та *“war”* в газетах обох країн. Метафори в американській пресі, наприклад: *“Ukraine locked in confrontation with Russia”* (Chicago Tribune); *“sparking war”* (Los Angeles Times); *“violent fascists and thugs trying to destroy a culture”* (USA Today), тощо та в британській пресі: *higher food costs could spark wars* (The Daily Telegraph); *“energy war heats up, conflict was entering a ‘military stage’ ”* (Times Online), *fighting between Ukrainian forces and pro-Russian rebels in the area known as Donbass* (Інтернет блог), *Ukraine will pursue prosecutions against Russia in the International Court of Justice* (Інтернет блог) тощо. Як бачимо, самі стосунки переростають у стадію війни, метафори складають 25,56% американських і 10,71% британських одиниць від загальної кількості виявлених метафор.

Суспільне життя в Україні метафорично уявляється як вистава, шоу, представлена трагічним жанром. Театральна метафора підкреслює трагічність ситуації в країні під час кризового стану. В американській пресі присутні такі метафори, наприклад: *“major tragedy”*; *“All the world is watching Ukraine”*; *“This is the most dramatic period in the history of Ukraine”* (USA Today); *“Painted a sorry picture”* (Chicago Tribune); *“Crimea’s ‘tragedy’ wouldn’t have happened on my watch, Russia’s annexation of Crimea a ‘a major tragedy’”*; *“Crimea is a tragedy, a major tragedy* (New York Daily News) та *“the conflict could herald a new Iron Curtain over Europe”* (Daily Express) у британській газеті. Таким чином, найчастіше зустрічаються лексичні одиниці з трагічним і сумним смислом. Метафора оркестру: *“Ukraine accuses Russia of orchestrating separatist moves”* (Chicago Tribune) вказує на те, що всім цим театром керує Росія. Метафори даного блоку складають 10% американських та 3,57% британських одиниць від загальної кількості виявлених метафор.

Отже, у результаті класифікаційного аналізу концептуальної метафорики досліджуваного матеріалу виокремлено 6 тематичних блоків: ЛЮДИНА, ВІЙНА, ДОРОГА, КРИЗА, ОСВІТА. Найчастотнішими сферо-джерелами метафорики кризового стану в Україні виступають такі: ЛЮДИНА, ВІЙНА, ДОРОГА. Найменш уживаним в американському газетному тексті є блок ОСВІТА.

Переважання метафор сфер-джерел ВІЙНИ та ЛЮДИНИ вказує на антропометричну спрямованість мови авторів зображення концепту УКРАЇНА і її населення як однієї істоти або особистості, яка має органи, голос і характер та може виконувати певні функції. Так, вона виступає як єдине ціле з народом і, таким чином, приймає рішення разом з ним. Крім того, Україна знаходиться в кризовому стані, тому в такій ситуації відбувається концептуалізація в термінах військової метафори: тобто, формуються переносні значення слів і словосполучень, що взяті зі сфери військової термінології. Відсутність деяких сфер-джерел не вказує на те, що вони взагалі не існують у свідомості читачів.

Література

1. Боева Е. В. Актуалізація концепту Україна у поетичному дискурсі Т.Г. Шевченка / Е. В. Боева // Одеський лінгвістичний вісник. – 2014. – Вип. 3. – С. 45–50.
2. Василик Л. Є. Концепти Україна та свобода в реалізації національної ідеї: історико-онтологічний аспект / Л. Є. Василик. – С. 184–189. [Електронний ресурс]. – Режим доступу. :<http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2223>
3. Гак В. Г. К проблеме сопоставительно-типологического анализа речевого акта и текста / В. Г. Гак // Сопоставительная лингвистика и обучение неродному языку. – М. : Наука, 1987. – С. 37–48.
4. Звегинцев В. А. Язык и лингвистическая теория / В. А. Звегинцев. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 248 с.
5. Мудраченко Т. Б. Актуалізація концепту УКРАЇНА в сучасному англомовному медійному дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Мудраченко Тетяна Борисівна. – Харків, 2013. – 23 с.
6. Мудраченко Т. Б. Базові референти концепту УКРАЇНА в англомовному публіцистичному дискурсі / Т. Б. Мудраченко // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту імені Лесі Українки / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки; [редкол.: Г. Л. Аркушин та ін.]. – Луцьк, 2011. – № 3 : Філологічні науки. Мовознавство, Ч. 1. – С. 126–129.

The article deals with peculiarities of using the concept UKRAINE in English-language journalistic discourse in the context of linguistic pragmatic analysis. Relevance of the research consists in the analysis of linguistic set of means, which are used by journalists, publicists, and the role of these ones in shaping the image of Ukraine for the purpose of conscious and unconscious suggestive influence on the reader

Key words: concept, metaphor, field, field-source world view, thematic units.

Харченко М.В.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Сологуб Л. О.

Роль і місце слів іншомовного походження в лексичній системі української мови

Протягом тривалого періоду розвитку української мови спостерігаються зміни в її лексико-семантичній системі, що знаходять свій вияв в оновленні словника іншомовними словами.

Слова іншомовного походження описані досить-таки фрагментарно, їх часто розглядають як щось чужорідне в мові. У цьому зв'язку виникли різні підходи й тенденції до їхнього вивчення. Дослідники не тільки висвітлюють питання функціонування таких лексем у своїх наукових працях, але й проводять конференції та мовознавчі з'їзди з актуальних проблем лексикології. Так, питанню слів іншомовного походження свого часу присвятили чимало наукових досліджень І. І. Огієнко, О. О. Потебня, С. Смаль-Стоцький та ін. Іншомовні лексеми опинилися в полі зору і сучасних мовознавців. Осібне місце з-поміж

інших займають В. В. Жайворонок, М. А. Жовтобрюх, Ю. О. Жлуктенко, С. В. Семчинський, Л. О. Симоненко та ін.

Чимало проблем позначені посиленою суперечністю. До питань, які залишаються все ще не до кінця з'ясованими, відносимо питання місця та ролі слів іншомовного походження в українській мові, що й підтверджує **актуальність** обраної теми.

Мета статті – полягає у з'ясуванні основних закономірностей функціонування слів іншомовного походження на прикладі української мови.

Цілком закономірним процесом будь-якої мови є входження в її лексичну систему запозичень. Ці лексеми стали предметом наукового зацікавлення вже давно, однак багато питань залишаються ще й досі відкритими. Сьогодні в поняттєво-термінологічному апараті прослідковуються неточності й суперечності. Мовознавці використовують різні терміни (“запозичена лексика”, “слова іншомовного походження”, “іншомовна лексика”, “запозичення”, “варваризми”, “екзотизми”, “калька”, “інтернаціоналізми”) [1, с. 43–45].

Слова іншомовного походження активно входять у лексичну систему української мови, проте їх кількісний вияв порівняно з питомими лексемами не такий уже й значний. У ході засвоєння лексеми, що характеризуються іншомовним походженням, проходять цікавий процес адаптації, який ґрунтується на чотирьох етапах: проникненні, запозиченні, підпорядкуванні законам української мови та реєстрації в словниках і фіксації у фразеологічних зворотах.

Означені лексеми проникають у всі без винятку сфери людської життєдіяльності, а тому нині говорять про змогу їхнього членування на різні групи (суспільно-політичну, соціально-економічну, військову, виробничо-технічну, побутову тощо), але найбільша кількість слів іншомовного походження спостерігається в соціально-економічній сфері.

Стосовно характеру лексем, що мають іншомовне походження, то вони виникли як на слов'янському, так і неслов'янському ґрунті. Сьогодні слова іншомовного походження вживають у всіх стилях української мови та різноманітних сферах суспільного життя.

А. Власне англійські слова та їх похідні в англійській мові:

– слова, корені або морфеми, що існують в англійській мові з древніх часів (*леді, лорд, фут, клуб, стерлінг, пенс, біфштекс, трамвай, кемпінг та інші*);

– англійські власні назви, що стали загальними в англійській мові: (*бойкот, вокзал, жокей, макінтош, гулівер, ліліпут, хуліган, френч та інші*) [2, с. 96–98].

Б. Слова, запозичені в англійську мову в різні епохи з інших мов, що отримали на англійському ґрунті нові значення та з цими значеннями розповсюдилися в інших мовах:

– звичайні запозичення, що були переосмислені: *вulgарний, методист, гумор, піонер, спорт, теніс, чек, пуни* тощо;

– штучні запозичення, створені в англійській мові з греко-латинських елементів: *динозавр, скарлатина, панорама, локомотив, телефон* тощо [2, с. 122].

Також це слова, що стосуються:

1) техніки: *блюмінг, бульдозер, буфер, грейдер, диспетчер, ескалатор, каупер, комбайн, конвеєр, крекінг, радар, слябінг, сейф, телетайп, тендер,*

трактор, трамвай, тунель, фільм, форсунка;

2) мореплавства та військової справи: *аврал, браунінг, бункер, ватерлінія, вельбот, докер, дрейф, катер, мічман, снайпер, танк, танкер, трап, траулер, шквал, шлюпка, шрапнель, ихуна, яхта;*

3) політики, економіки та торгівлі: *банкнот, блеф, блокада, бойкот, бюджет, гангстер, демпінг, долар, інтерв'ю, лідер, локаут, мітинг, чек;*

4) спорту: *аут, бокс, боксер, ватерполо, волейбол, гол, голкіпер, матч, жокей, нокаут, раунд, рекорд, спорт, спортсмен, старт, теніс, трек, тренер, фініш, форвард, футбол, хокей;*

5) одягу й тканин: *бязь, вельвет, джемпер, піджак, піжама, плед, плюш, смокінг, френч;*

6) їжі та питва: *біфштекс, кекс, пудинг, пуниш, ром, ростбіф, сандвіч, торт;*

7) культури: *гумор, джаз, клоун, клуб, комфорт, памфлет, сквер, тент, фокстрот, фольклор* [3, с. 44].

Для запозичень з англійської характерні:

1) звукосполучення *дж*: *бюджет, джаз, джентльмен, джемпер;*

2) звукосполучення *ай, ей*: *гайморит, інсайд, тролейбус, хокей;*

3) суфікс *-инг(-інг)*: *мітинг, пудинг, демпінг, тюбінг.*

Деякі запозичення вживаються не тільки в прямих своїх значеннях, але й переносно, метафорично: *телевізійний марафон, реанімація української економіки, заангажована преса* та інші, і це явище характерно, насамперед, для мови засобів масової інформації [4, с. 58–62].

До тематичної підгрупи “Кіно і відео” належать слова, які називають:

– персонажів фільмів і мультфільмів: *Бетмен / бетмен, Кінг Конг, Гаррі Поттер, Меррі Поппінс, Джеймс Бонд / Бонд, Бінкс, О'Гара, Том Соєйер, Рембо, Мікі Маус / мікі маус, Дональд, Пітер Пен;*

– акторів, сценаристів: *Міккі Рурк, Фресіс Бен, Вуді Аллен / Вудіален, Дейв Чапелл, Мерлін Монро, Гічкок, Лінч, Майкл Дуглас, Шерон Стоун, Кетрін Зета Джонс, Стівенсон, Сильвестр, Харрісон Форд;*

– фільми: *“Ізі Райдер”, “Ребекка”, “Барроуз”, “Матриця”;*

– творців фільмів, роликів, кліпів: *продюсер, кліпер;*

– американську кіноіндустрію: *Голівуд.*

Виділимо англіцизми, які належать до підгрупи “Радіо, телебачення, журналістика”. Це назви:

1) газет (“Нью-Йорк-Таймс”): *“...Америка також може сприяти вступові у СОТ та НАТО, куди прагне Україна. Але слід при цьому наголошувати, що попри геополітичну важливість, Вашингтон не закриватиме очі на фундаментальні принципи, як от вільні і справедливі вибори”* (Коло; 08.09.13. с.9; І. Фанта).

2) журналів (“Глоб енд мейл”): *“...У прем'єр-міністра Стівена Харпера – мільйон фоловерів у твіттері, а сам він через свої, англомовний і франкомовний акаунти читає більше 12 000 чоловік”* (Коло; 23.10.12; с. 5; Ю. Деркач).

3) професій (*репортер, інтерв'юер, піарщик*);

4) явищ і понять (*тіві, мас-медіа, інтерв'ю, піар-компанія*).

Також проаналізовані англіцизми, якими кишать телепрограми, що друкуються в багатьох газетних виданнях не тільки Полтави й Полтавщини, а й усієї України. Мусимо зазначити, що назви програм на сучасному телебаченні майже всі в своєму складі мають англіцизм.

Отже, слова іншомовного походження займають осібне місце в лексичній системі сучасної української мови, однак порівняно з питомою лексикою вони характеризуються незначним кількісним виявом.

У процесі засвоєння українською мовою ці лексеми підпорядковуються її графічній, фонетичній та граматичній системі, тому нині мовознавці говорять про їхню адаптацію.

Література

1. Архипенко Л. М. Іншомовні лексичні запозичення в українській мові : етапи і ступені адаптації (на матеріалі англіцизмів у пресі кінця ХХ – початку ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 “Українська мова” / Л. М. Архипенко. – Х., 2005. – 20 с.

2. Бирик С. П. Словник іншомовних слів / С. П. Бирик, Г. М. Сюта. – Х. : Фоліо, 2006. – 623 с.

3. Босак Н. Ф. Причини появи запозичень-англіцизмів в українських ЗМІ / Н. Ф. Босак, В. А. Печерська // Лексико-граматичні інновації в сучасних слов'янських мовах: матеріали II Міжнародної наукової конференції, Дніпропетровськ, 14–15 квітня 2005 р. – Дніпропетровськ: Пороги, 2005. – С. 43–45.

4. Мисечко О. Є. Історико-логічний аспект проникнення англійських запозичень у сучасну українську мову / О. Є. Мисечко // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. – 2000. – Вип. 5. – С. 58–62.

The article deals with the basic principles of functioning of borrowings on the example of the Ukrainian language. The origin and use of borrowings in the Ukrainian language styles and different spheres of public life are traced. The characteristics of borrowings from English are described. The author concludes that loanwords are not numerous in the Ukrainian vocabulary and are in the process of adaptation to graphic, phonetic and grammatical system of the Ukrainian language.

Key words: *lexical system, borrowings, vocabulary, words of foreign origin.*

Цегельна В.М.

Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Буренко Т. М.

Прагмалінгвістичні особливості мовленнєвого акту докору у творах

У. С. Моема

Актуальність теми зумовлена загальною тенденцією сучасної лінгвістичної науки до дослідження мовлення як невід'ємної складової людського життя. Оскільки докір є частиною мовленнєвої комунікації, то відбувається тенденція зростання інтересу до аналізу різноманітних суб'єктивних значень, зокрема емотивно-оцінного судження, що дозволяє розширити знання про закономірності протікання міжособистісних інтеракцій.

Мета роботи – охарактеризувати прагмалінгвістичні особливості мовленнєвого акту (МА) докору в творах У. С. Моєма.

Мовленнєвий акт докору привертав увагу багатьох дослідників, які вивчають різні його аспекти [1; 2; 3]. Докір – це самостійний мовленнєвий акт, в якому мовець виражає негативну оцінку вчинку, поведінці адресата з метою здійснення емоційного впливу на нього [2, с. 10]. Основним наміром адресанта мовленнєвого акту докору є висловлення негативного ставлення до кого-небудь або персоніфікованого чого-небудь. При цьому адресант орієнтується на певні норми, з якими експліцитно або імпліцитно порівнюється те, що підлягає негативній оцінці. Ці норми можуть бути соціальними, моральними, етичними, естетичними, офіційними, неофіційними, колективними, груповими, індивідуальними, вербалізованими й невербалізованими тощо [1, с. 161–162].

Інтереси співрозмовників у ході здійснення мовленнєвого акту докору іноді вступають у протиріччя. Мовець може викликати негативну реакцію адресата, адже, докоряючи, він тим самим виявляє свою досвідченість із певної проблеми. Отже, докір має конфліктогенний характер, може бути причиною порушення мовленнєвого етикету та має необхідність до застосування різноманітних засобів для нейтралізації неетикетного характеру комунікативної мети докору, оскільки мета мовця суперечить соціальним нормам і традиціям у спілкуванні.

Для досягнення гармонізації інтересів адресата і адресанта необхідно дотримуватися стратегії ввічливості, умовою якої є врахування почуттів та інтересів партнера та повага до них в процесі спілкування, регуляція мовленнєвої поведінки комунікантів. Прагматичний принцип увічливості дозволяє адресанту зберегти “обличчя”, що є важливим для здійснення комунікації і досягнення перлокутивних цілей мовця.

У теорії ввічливості “обличчя” – це почуття особистої значущості індивіда, відчуття свого іміджу. Виділяють два аспекти “обличчя” – “позитивне”, яке полягає в бажанні бути членом суспільства, якого поважають, та “негативне”, тобто необхідність бути незалежним, мати свободу дій [4, с. 14–15]. Докоряючи, адресант може нанести загрозу іміджу адресата і призвести до “втрати обличчя” – як “позитивного”, так і “негативного”.

Згідно з особливостями функціонування МА докору в дискурсі, вибір його засобів вираження варіюється. Слідом за Н. А. Каразією виділяємо чотири основні типи докору: маніпулятивний, катартичний, регулятивний та фатичний [3, с. 9–10].

Маніпулятивний докір модифікує поведінку співрозмовника, тобто, виходячи з особистих інтересів, мовець вибудовує для співрозмовника стратегію поведінки, провокуючи бажану реакцію. Такий тип докору несе переважно імпліцитний характер. Наприклад, Кітті маніпулює поведінкою Чарльза, намагаючись змусити його спростувати її слова:

The only difference is that you don't love me (W. S. Maugham, *The Painted Veil*, p. 68)

Іntenція катартичного докору – вплив на емоційний і психологічний стан співрозмовника, а також нанесення загрози “обличчю” адресата. Такий тип

докору характеризується підвищеною агресивністю і категоричністю, що накладає обмеження на сферу його вживання і потребує неформальної комунікативної ситуації. Оцінно-емоційний компонент докору може вербалізуватися лексемами, що мають виражену негативну конотацію. Наприклад, Кітті агресивно висловлюється по відношенню до коханця:

Oh, how cruel! How can you be so heartless? (W. S. Maugham, *The Painted Veil*, p. 68)

Сферою використання регулятивного докору є формальні ситуації, комунікація осіб зі статусно-рольовою асиметрією. Іллокутивною метою такого докору є збереження обличчя співрозмовника, зміна його поведінки у співвідношенні з мораллю і загальноприйнятими нормами. Зазвичай риторичні питання є ефективним інструментом досягнення перлокутивної цілі адресанта, який використовує такий тип докору. Наприклад, наратор намагається переконати Стрікленда повернутися до дружини:

Supposing your wife died, wouldn't you to be tortured by remorse? (W.S. Maugham, *The Moon and Sixpence*, p. 60)

Фатичний докір не є компонентом конфліктного дискурсу, його іллокутивна мета – налагодити міжособистісний зв'язок комунікантів. Такий тип докору містить лексичні одиниці, які не сприймаються буквально, а являють собою завуальовані компліменти і люб'язності. Наприклад, Волтер фліртує з Кітті:

You seem in a devil of a hurry to get rid of me (W. S. Maugham, *The Painted Veil*, p. 8)

Слідом за Т. А. Давидовою, виділяємо функціональну групу самодокору, яка характеризується наявністю специфічних лінгвістичних засобів вираження. Самодокір характеризується тим, що в ньому співпадають суб'єкт і об'єкт оцінки [2, с. 11]. Такий тип докору не потребує словесної віддачі, а скоріше вимагає емоційної підтримки з боку слухача. Наприклад, у ситуації, Дірк і він докоряє собі за те, що його покинула дружина:

Oh, poor child, what have I driven her to? (W. S. Maugham, *The Moon and Sixpence*, p. 153)

З точки зору прагмалінгвістики, мовленнєвий акт докору є мінімальною одиницею мовлення, ситуативному обумовленим компонентом дискурсу. Докір має як імпліцитну, так і експліцитну форми реалізації.

Отже, виходячи з комунікативної інтенції адресанта, виділяємо такі типи докору як регулятивний, маніпулятивний, катартичний, фатичний та самодокір. Залежно від функції докір може наносити загрозу як “позитивному”, так і “негативному” обличчю адресанта. Перспективою нашого дослідження є подальший прагмалінгвістичний аналіз мовленнєвого акту докору у художньому дискурсі ХХ століття.

Література

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник / С.Ф. Бацевич. – Київ: видавничий центр “Академія”, 2004. – 342 с.

2. Давыдова Т. А. Речевой акт упрека в английском языке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 "Германские языки" / Т. А. Давыдова. – Иркутск, 2003. – 16 с.

3. Каразия Н. А. Прагмалингвистическое исследование акта упрека в контексте современной американской речевой культуры: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 "Германские языки" / Н.А. Каразия. – Петропавловск-Камчатский, 2004. – 32 с.

4. Каразия Н. А. Лингвопрагматическое исследование конфликтного дискурса / Н. А. Каразия // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки. – 2006. – № 2. – С. 27.

Список джерел ілюстративного матеріалу

1. Моэм У. Луна и грош: Книга для чтения на англ. яз. – СПб. : КОРОНА принт, КАРО, 2006. – 384 с. – (Original reading)

2. Спаська Л. А. Read and discuss with pleasure. W. S. Maugham. The Painted Veil: навч.-метод. посіб. [для студ. ф-тів інозем. мов пед. ун-тів] / Л.А. Спаська. – Суми : Вид-во СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2011. – 236 с. (англійською мовою).

The article deals with the peculiarities of expressing the speech act of reproach from the point of view of pragmalinguistics and its connection with the politeness principle. The hallmark of the article is the analysis of the types of the speech act of reproach in the novels of W. S. Maugham.

Key words: the speech act of reproach, pragmatics, politeness principle.

Черній О.В.

Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Лаухіна І.С.

Явище метонімії та класифікація метонімічних перенесень у французькій мові

Постановка проблеми. В останні десятиліття в лінгвістиці посилилась увага науковців до різних способів збагачення французької мови, що зумовило значне зростання інтересу до глибшого вивчення метонімії. **Актуальність** обраної теми обумовлена тим, що не всі аспекти теорії метонімії отримали вичерпне висвітлення. Так, пропонуються неоднозначні тлумачення явища метонімії, оскільки існують різні точки зору з таких важливих питань, як: розмежування метонімії, синекдохи та метафори; роль метафори й метонімії у семантичній деривації; звуження та розширення лексичних значень; розмежування полісемії і семантичної омонімії.

Аналіз останніх джерел та публікацій показує, що вивчення метонімії відбувалося в різних аспектах як у вітчизняному мовознавстві, так і в зарубіжному. Мовознавці досліджували семантичну природу й структуру метонімії, розглядали її співвіднесення із синекдохою та метафорою, аналізували окремі типи метонімічних зв'язків та перенесень. Так, над цими проблемами працювали французькі вчені: А. Доза, П. Гіро, Р. Годель, А. Дарместетер, англійські та німецькі науковці: Г. Світ, Г. Стерн та вітчизняні

вчені: В. Гак, Д. Поливанов, Л. Новікова, І. Арнольд, О. Ахманова, Р. Будагов, О. Галкіна, В. Виноградов, О. Тараненко, Л. Єфремов, О. Раєвська та ін.

Мета статті – визначити основні типи метонімічних перенесень у французькій мові.

Виклад основного матеріалу. У нашій науковій розвідці ми покликаємось на визначення таких понять, як метонімія та синекдоха, представлені українським дослідником О. О. Тараненко в українській енциклопедії.

Метонімія (грец. μετωνυμία, перейменування) – це перенесення найменування з одного предмета чи явища на інший предмет або явище на основі суміжного зв'язку між ними.

Синекдоха (грец. Συνεκδοχή — співвіднесення) – це перенесення назви з одного предмета на інший за кількісним співвідношенням між ними [6, с. 339].

Зауважимо, що метонімія і синекдоха відображають реальні зв'язки предметів між собою, але при метонімічних відношеннях предмети існують незалежно один від одного, а різноманітні перенесення засновані на їхній “цілісності” стосовно один одного, тоді як при синекдосі зіставлені предмети становлять одне ціле, тобто передбачається дроблення “цілого” на будь-які пов'язані з ним “частини” з подальшими комбінаціями за суміжністю.

Французький дослідник А. Дарместетер розглядає перенесення, властиві для власних назв (антономазію), як синекдоху. Хоча питання про співвіднесення антономазії з метонімією або синекдоху не є принципово важливим, оскільки останню можна вважати окремим видом метонімії, але нам видається, що перенесення “одиночного – загального” слід віднести до метонімії, тому тут немає співвіднесення “частини й цілого”, антономазія може також включати й елемент порівняння, і ставати метафорою [цит. за: 4, с. 17].

Як було зазначено вище, французькі дослідники відносять до метафори, метонімії та синекдохи явища розширення і звуження; лексичного значення слова, що часто прирівнюється до суміжних зв'язків “частини” й “цілого”. Це й пояснює те, що відношення “вид – рід” розглядаються ними як синекдоха. Однак, на наш погляд, неправомірно вважати звуження та розширення значення слів метонімічними (і метафоричними) перенесеннями, оскільки вони являють собою різні семантичні явища. Це переконливо доведено в роботах В. Гака. На його думку, при переході найменування з одного поняття на інше можуть змінюватися їхні значення, при цьому виникає “повторне” перенесення (розширення, звуження, зміщення) [2, с. 33–34; 3, с. 80–84].

Дослідниця Н. Н. Лопатнікова вважає, що звуження значення є наслідком скорочення номінативної функції слова, яке від вираження поняття роду переходить до вираження поняття виду. Відповідно зворотнє явище відбувається при розширенні значення слова [7, с. 68].

Зі сказаного вище стає зрозуміло, що відношення “вид – рід”, як і пов'язані з ними процеси звуження й розширення, оперують поняттями, які відмінні за обсягом. А відтак виникає “образне” перенесення, яке не можна вважати метонімічним, оскільки при останньому поняття розрізняються за змістом і не об'єднуються єдиним родовим зв'язком.

Метонімічне перенесення може потенційно привести до багатозначності, оскільки первісне значення слова, як правило, продовжує існувати поряд із метонімічним. У випадках звуження й розширення первісне значення слова найчастіше поступається місцем новому значенню і тому процеси звуження та розширення не обов'язково призводять до багатозначності. У деяких випадках, однак, не відбувається втрата початкового значення, і слово зберігається у вузькій сфері вживання і в загальноновживаній лексиці [1, с. 93 – 94].

Думка про залежність семантики слова від властивостей тієї лексико-граматичної категорії, до якої воно належить, по суті, не нова, – вона була підтверджена мовознавцем Г.С. Кличковим у статті, присвяченій специфіці семантичних змін іменників, прикметників і дієслів. Науковець вважає, що в різних системах класифікацій, як правило, не беруть до уваги своєрідності семантичних змін у різних лексико-граматичних класах слів. Автор зазначає, що “ніяка наукова класифікація семантичних змін неможлива без урахування специфіки різних частин мови”. У результаті проведеного дослідження Г.С. Кличков дійшов висновку, що в іменників переважають предметно-логічні фактори семантичних змін, у дієсловах – функціонально-обумовлені зміни, прикметники займають проміжну позицію, водночас відрізняючись низкою специфічних рис, не властивих ні дієсловам, ні іменникам. [5, с. 158–167].

Поділяючи точку зору Г.С. Кличкова, вважаємо, що класифікацію метонімічних перенесень доцільно проводити за логічним принципом, який відображає своєрідність лексико-граматичної категорії іменника.

Іменники поділяються на дві великі категорії – абстрактні і конкретні. Конкретні позначають предмети матеріальної дійсності, що існують поза і незалежно від нас, від нашого пізнання в широкому сенсі, тобто це може бути істота і неістота. Абстрактними ми називаємо іменники, що позначають дію, явище, стан, властивість, якість, віддалені в процесі пізнання від одиничних матеріальних речей.

Іменники з конкретним значенням можуть переходити до розряду іменників абстрактних і навпаки. Ці процеси можуть здійснюватися на основі як метафоричних, так і метонімічних перенесень, причому, переходи слів з абстрактним значенням у конкретне найбільш характерні для метонімії, а з конкретним в абстрактне – для метафори.

Ми погоджуємося з російським науковцем О.К. Ждановим, що в процесі семантичної еволюції іменники з абстрактними і конкретними значеннями можуть утворювати й інші комбінації метонімічного характеру. Відповідно до цього, класифікація метонімічних перенесень представлена нами у вигляді чотирьох великих груп: 1) абстрактне – конкретне, що у свою чергу поділяється на 10 типів та підвидів, 2) конкретне – абстрактне – 7 типів та підвидів, 3) абстрактне – абстрактне – 4 типи та підвиди, 4) конкретне – конкретне – 23 типи та підвиди [4, с. 2]. У нашій роботі ми пропонуємо розглянути найяскравіші приклади метонімічних перенесень на матеріалі французької мови:

1) перенесення “частина – ціле”, суть якого полягає в тому, що назва “частини” предмета, людини, тварини може служити позначенням усього

предмета, людини, тварини. Іменники, що називають частини тіла, дуже часто поєднуються з прикметниками, утворюючи фіксовані словосполучення чи складні слова: “*barbe grise*” (старий), “*vieille moustache*” (старий солдат);

2) “дія – суб’єкт дії”: іменник, який виражає дію, може бути перенесений на суб’єкт дії, тобто на живий предмет, який здійснює цю дію. Наприклад: “*visite*” – 1) відвідування (дія); 2) відвідувач, гість (суб’єкт дії, істота), тобто людина, яка здійснює візит;

3) “предмет-основа – зображення на предметі”: “*tableau*” – дошка (основа) і картина, тобто те, що знаходиться на дошці; “*toile*” – полотно (основа) і картина; “*papier*” – папір та стаття (мова журналістів), тобто те, що надруковано на папері; “*papiers*” – папір та документи;

4) “символ (абстрактний) – явище, подія”: “*Octobre*” – символізує соціалістичну революцію; “*La saint-Barthélemy*” – криваву розправу католиків над гугенотами (яка збіглася з днем святого Варфоломія (24 серпня), тобто замість кривавих подій називається свято); “*le 14 juillet*” (1789) – Французьку буржуазну революцію; 1914 р. символізує Першу світову війну з її наслідками;

5) “власник – предмет”: ім’я носія, власника переноситься на предмет: “*riflard*”, “*pépin*” – парасолька; ім’я носія предмета на одяг: “*pantalon*” – довгі панталони; “*figaro*” – рід короткої куртки тощо. Подібний тип метонімії може легко використовуватися в повсякденній мові: “*Іванови горять!*” (замість *будинок Іванових*), “*поміщик горить*” (замість *маєток поміщика*).

Висновки. У процесі класифікації метонімічних перенесень виявляється велика кількість різноманітних перенесень за суміжністю. Ці перенесення утворюють стійкі типи, “моделі”, що відображають об’єктивні зв’язки предметів і явищ дійсності. Узявши за основу абстрактність / конкретність значення іменника, можна виділити 4 великі групи метонімічних перенесень. Найбільша продуктивність тієї чи іншої групи визначається за кількістю властивих їй типів і підтипів перенесення. Аналіз показав, що найбільш продуктивними і характерними для метонімії є перенесення “конкретне – конкретне”.

Перспектива подальшого дослідження полягає у детальному вивченні підтипів метонімічних перенесень.

Література

1. Аллендорф К. А. Значение и изменение значений слов / К.А. Аллендорф. – Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та иностр. яз. им. М. Тореца. – 1965. – Т. – 171 с.
2. Гак В. Г. Беседы о французском слове. / В.Г. Гак. – М. : Международные отношения, 1966. – 335 с.
3. Гак В. Г. Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания. Семантическая структура слова. / В.Г. Гак. – М. : Наука, 1971. – С. 78–96.
4. Жданов О. К. Метонимия как средство обогащения словарного состава современного французского языка : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.05 / Жданов Олег Константинович. – М., 1989. – 203 с.

5. Клычков Г. С. Специфика семантических изменений в различных частях речи (существительное, прилагательное, глагол) / Г. С. Клычков. – Вестник МГУ, ист.-фил. серия. – 1958. – № 2. – С. 157–167.

6. Тараненко О. О. Метонімія. Українська мова: Енциклопедія / О.О. Тараненко – К. : Укр. енциклоп., 2004. – С. 339–342.

7. Lopatnikova N.N., Movchovitch N.A. Lexicologie du français moderne / N. N Lopatnikova, N. A. Movchovitch. – М.: éd. en langues étrangères, 1982. – 256 p.

The article deals with metonymy and discusses the principles of the classification of types of metonymic transfer. The main attention is given to the classification based on the type of the noun: abstract or concrete.

Key words: metonymy, metaphor, synecdoche, antonomasia, metonymic transfer.

Шафрановський В.Ю.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка

Науковий керівник – к. філол. н., ст. викл. Рахно М.Ю.

Символіка квітів у творах Оскара Уайльда

Здавна у всіх країнах, а також у всі часи рослини були улюбленим предметом народної творчості та джерелом творчого натхнення поетів і письменників. Флористична тематика присутня і в поезії Оскара Уайльда, що засвідчено як назвами його окремих творів та збірок (“Сад Ероса”, “Польові квіти”, “В лісі”, “Le Jardin des Tuileries” та ін.), так і наявністю властивої для фольклору флористичної символіки. Символи є важливим елементом твору. Саме вони дозволяють урізноманітнити текст, звернутися до фантазії читача та додати різноманітних барв. Зокрема, важливе місце, як символ. у творах багатьох письменників займали квіти. Для Оскара Уайльда – це особливі рослини, бо з усієї флори йому подобалися лише квіти.

Творчість англійського митця була сповнена флористичними образами. Так у творі “Сад Ероса” (“The Garden of Eros”) згадується більше двадцяти назв квітів. За грецьким міфом, на лузі, з якого було викрадено Персефону, росли шафран, троянди, гіацинти, фіалки, якими в давнину прикрашали могили. У поемі “Сад Ероса”, поряд з іменами міфічних персонажів, Уайльд згадує анемон, гіацинт та Афродіту, яку він називає Кіпрідою. Автор через образи нарциса та троянди описує ранковий пейзаж: “*Too soon indeed! yet here the daffodil / That love-child of the Spring, has lingered on / To vex the rose with jealousy, and still / The harebell spreads her azure pavilion, / And like a strayed and wandering reveller / Abandoned of its brothers, whom long since June’s messenger*” [5]. У цьому ж творі присутній образ орликів або водозбору, який кладуть на могилу героя. Такий образ не є даремним, бо в давньогрецькій міфології ця квітка була символом Святого Духа [4, с. 46]: “*There are the flowers which mourning Herakles / Strewed on the tomb of Hylas, columbine, / Its white doves all a-flutter where the breeze / Kissed them too harshly, the small celandine, / That yellow-kirtled chorister of eve, / And lilac lady’s-smock*” [5]. Також у творі квіти позначають любов до рідного краю та є символом самої Англії.

Також слід згадати казку, яка належить перу Оскара Уайльда – “День народження Інфанти” (“The Birthday of the Infanta”), де квіти відіграють навіть більшу символічну роль [2, с. 121]. На початку твору ми відразу ж помічаємо смугасті тюльпани: *“The tall striped tulips stood traight up upon their stalks, like long rows of soldiers, and looked defiantly across the grass at the roses”* [3, с. 98] Тюльпани символізують кохання: білі – безплідне, жовті – зражене, а червоні – пристрасне [2, с. 124]. Автор, змальовуючи смугасті та різнобарвні квіти, показує, що все в нашому житті змішане і від кохання до зради лише один крок. Але, оскільки твір має релігійний підтекст, то тюльпани слугують ще й символом звернення до Богоматері і Христа [2, с. 124]. Коли на арену вийшов Карлик, принцеса, глузуючи з нього та дратуючи співака Камарера, кинула карлику троянду, показуючи одночасно красу троянди та жалюгідність блазня: *“she took out of her hair the beautiful white rose, and partly for a jest and partly to tease the Camerera, threw it to him across the arena with her sweetest smile, he took the whole matter quite seriously, and pressing the flower to his roughcoarse lips, he put his hand upon his heart and sank on one knee before her, grinning from ear to ear and with his little bright eyes sparkling with pleasure”* [3, с. 100].

Автор і далі демонструє протиставлення прекрасних квітів і потворного Карлика: *“The flowers were quite indignant at his daring to intrude into their beautiful home, and when they saw him capering up and down the walks and waving his arms above his head in such a ridiculous manner, they could not restrain their feelings any longer. “He is really far too ugly to be allowed to play in any place where we are” cried the tulips. “He should drink poppy-juice and go to sleep for a thousand years,” said the great scarlet lilies, and they grew quite hot and angry”* [3, с. 101]. Ще сильніше це увиразнюється словами іншої рослини – кактуса: *“He is a perfect horror!” screamed the cactus. “Why, he is twisted and stumpy, and his head is completely out of proportion with his legs. Really, he makes me feel prickly all over, and if he comes near me, I will sting him with my thorns”* [3, с. 101]. Для самого ж Карлика троянда була найбільшою цінністю: *“He would not have given his rose for all the pearls on the canopy, nor one white petal of his rose for the throne itself”* [3, с. 102].

Не оминув автор флористичні образи і у своєму романі “Портрет Доріана Грея”, де в характеристиці зовнішності дівчини порівняв уста з пелюстками троянд: *“a girl, hardly seventeen years of age, with a little, flowerlike face, a small Greek head with plaited coils of dark-brown hair, eyes that were violet wells of passion, lips that were like the petals of a rose”* [3, с. 269]. З давніх часів в Англії троянду вважали символом краси і привабливості.

У вірші “Athanasia” (“Безсмертя”) Оскар Уайльд порівнює розквіт квітки з дивом: *“A little seed, which sown in English ground / Did wondrous snow of starry blossoms bear And spread rich odours through our spring-tide air. / With such strange arts this flower did allure / That all forgotten was the asphodel...”* [3, с. 28].

Не менш цікавим та багатим на флористичні образи є твір “Саломея” (“Salome”). Молодий сирієць порівнює блідість Цариці Саломеї з білою трояндою: *“Never have I seen her so pale. She is like the shadow of a white rose in a*

mirror of silver” [3, с. 167]. Далі юнак захоплюється її красою: “*She is like a narcissus trembling in the wind . . . She is like a silver flower*” [3, с. 167]. Але автор порівнює з квітами не лише людей, але і об’єкти неживої природи, такі як Місяць. Саломея говорить: “*How good to see the moon! She is like a little piece of money, a little silver flower*” [3, с. 170]. При описі воїнів згадується назва такої квітки як гіацинт (*hyacinth*): “*Where is she who hath given herself to the young men of the Egyptians, who are clothed in fine linen and hyacinth, whose shields are of gold, whose helmets are of silver, whose bodies are mighty?*” [3, с. 174]. Гіацинт – улюбленець Аполлона, ненароком вбитого ним під час метання диска. Дельфійський бог не зміг зберегти життя Гіацинта, однак із крові, яка витікала з тіла загиблого, виросла духмяна квітка, яка символізувала процеси оживлення, цвітіння і зникнення. У цьому випадку гіацинт є символом скорботи та смерті, що на своїх плечах несуть безстрашні воїни. Але квіти можуть і жалити, бути символами крові: “*It is my garland that hurts me, my garland of roses. The flowers are like fire... how red those petals are! They are like stains of blood on the cloth*” [3, с. 175].

Отже, творчість Оскара Уайльда глибоко наповнена флористичними образами, які надають тексту додаткової почуттєвої та смислової глибини. Ці образи слугують порівняннями, метафорами та уособленнями. Квіти у творчості письменника передають додатковий сенс та створюють контраст між їхньою красою й ординарністю, а подекуди й потворністю реального світу. У своїх творах автор за допомогою рослинної символіки має можливість розкрити власні почуття, внутрішні роздуми, переживання.

Література

1. Гиацинт – легенды о цветах [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.od-flowers.com/page/page518.html>
2. Лаврова А. А. Сад Инфанти и лес Карлика (опыт интерпретации символов в сказке Оскара Уайльда “День рождения Инфанти”) / А. А. Лаврова // Филология. Социальные коммуникации. – Том 26 (65). – № 1. – Ч. 1. – 2013. – С. 120–129.
3. Complete works of Oscar Wilde / London : Octopus Publishing Group, 2013. – 864 p.
4. Seaton B. The Language of Flowers : A History / Beverly Seaton. – Charlottesville : University of Virginia Press, 2012. – XII, 234 p.
5. The Garden of Eros by Oscar Wilde [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.englishverse.com/poems/the_garden_of_eros
6. The secret language of flowers [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fr.slideshare.net/flowersuniteurope/the-secret-language-of-flowers>

The article deals with the semantic peculiarities of the flower symbolism in the works of Oscar Wilde. The work also touches the problems of the symbolic meaning of flowers in different contexts.

Key words: symbol, flowers, Oscar Wilde.

“Мова без слів” в оповіданні Вільяма Сомерсета Моєма “Дош”

Едгар По, аналізуючи закони побудови оповідань, зазначав, що в композиції твору не повинно бути жодного слова, яке безпосередньо чи опосередковано не працювало б на задуманий результат. Він порівнював створення оповідання зі створенням картини, коли, із превеликим старанням і вмінням, багатьма фарбами твориться полотно, яке породжує відчуття найповнішого задоволення в тих, хто наділений мистецтвом сприйняття [4, с. 72]. У своєму повсякденному житті людський організм реагує на кожне подразнення, в якій би формі воно не відбувалося, при цьому слова в більшості ситуацій супроводжуються невербальними сигналами, які, свідомо чи напівсвідомо, сприймаються співбесідниками. Психолінгвісти звернули увагу на те, що невербальна мова є надзвичайно багатою і – головне – універсальною [1, с. 88]. Однак, за словами Рудольфа Кляйнпауля, “слова не можуть задовольнити поняття мови, наскільки багато б їх не було” [5, с. VII]. Саме тому письменнику, окрім вербальних засобів, у пригоді стають мова жестів, мова міміки, мова символів, мова вчинків і т.п. Сказане вище повною мірою стосується оповідання Вільяма Сомерсета Моєма “Дош”, в якому “мова без слів” виступає однією з “фарб” творення.

В. С. Моєм широко використовує зображення виразу обличчя і очей для характеристики емоційного стану персонажів. Очі виконують під час розмови важливу роль, оскільки і той, хто говорить, і той, хто слухає, подають за допомогою очей сигнали один одному. Очі є дзеркалом душі, пробним каменем здоров’я, навіть мірилом віку. Значення ж ока полягає не в його величині чи кольорі, а головним чином у погляді, тобто у своєрідному мистецтві рухати очима. Погляди бувають хитрі, пронизуючі, закохані, караючі, сумні, радісні [5, с. 116]. Погляд може характеризувати людину. Нерішучий, сором’язливий, за словами автора, лікар Макфейл у відповідь на образливі слова дружини, що він шукає в людях лише негативне, не вступив у дискусію, а промовчав, лише “gave her a sidelong glance with his pale, blue eyes” [6, с. 14]. Після пафосних слів містера Девідсона про його плани, “timid” лікар (який оперував поранених на передовій – М.Ш.) дивиться на співбесідника і здригається: “shuddered a little” [6, с. 20], а після розповіді місіонера про його стосунки з аборигенами, лікар, хоча і не осуджує співрозмовника вголос, однак “looked at Davidson with troubled eyes” [6, с. 21], що свідчить про переоцінку попередніх вражень про Девідсона, коли він через знайомство з місіонерами “half unconsciously acknowledged the compliment” [6, с. 13]. Відчуваючи нещирість у словах місіонера й не розуміючи, що той вкладає в поняття “performance of his duty” [6, с. 24], лікар висловлює свою незгоду мовчанням, тільки “looked out of the window sullenly” [6, с. 31]. Уже на початку оповідання місіс Девідсон спрямовує на зелений острів свій погляд “with a ruthless stare” [6, с. 14]. У подальшому бачимо, що ця нещадність стосується й оточуючих її людей. Переконаючи лікаря в правильності своєї поведінки щодо туземців, місіонерка “scanned his face” [6, с. 15], що свідчить про

ніби прагнення підкорити собі волю співбесідника. Коли мова заходить про Седі Томпсон, яка посміла насміхатися над її чоловіком, в очах місіонерки спалахнув “sombre fire” [6, с. 25]. Упевнений у власних силах і в тому, що завжди діє правильно, місіонер, після застереження лікаря щодо безпеки розмови з відвідувачами міс Томпсон, кинув на нього “a contemptuous look” [6, с. 24].

Як зазначає М. Кочерган, уміння володіти тембром може вносити додаткові відтінки до інформації: одна річ, коли щось буде сказано ніжним, оксамитовим голосом, а інша – коли щось вимовляється з металом у голосі [3, с. 29]. Голос і манера мовлення дають можливість розпізнавати різні види емоцій: захоплення, симпатію, злість, нудьгу, радість, втіху, відчай, відразу, ненависть, страх, нетерплячість, задоволення, здивування, а також визначати особливості характеру. Людина, впевнена в собі, говорить по-особливому, намагається використати можливості свого голосу. Саме голос є головною зброєю місіонерів Девідсонів у їхній манері нав’язувати свою думку іншим: “Dr Macphlain was precise and rather pedantic, he always speaks with a Scots accent in a very low, quiet voice” [6, с. 13]. Лікар відчуває фальш у голосі міс Девідсон, коли та “with a vehemently unctuous horror”, не знижуючи тональність голосу, говорить про нескромність аборигенів. “Mrs Davidson’s voice resembles him the distant flow of a mountain torrent, it is shrill” [6, с. 15], що, очевидно, аж ніяк не узгоджується з церковними канонами, а скоріше свідчить про ханжество. Зміну полярності тону бачимо і в її чоловіка. Коли міс Томпсон заходить у кімнату, то місіонер звертається до неї “in a cordial tone” [6, с. 33], однак, коли попри очікування чує не про бажання спокути, а прохання не відсилати її до Сан-Франциско, його люб’язність зникає, а голос стає “hard and stern” [6, с. 26].

Важливе місце серед реакцій людини на зовнішні подразники займають сміх і плач, що є антитезами. Зазвичай сміх продукується тоді, коли зіштовхуються з чимось неочікуваним, раптовим, негаданим, що може проявитися в помилці чи хибній думці і заставляє сміятися. Причиною сміху може бути невідповідність почутого від співбесідника щодо звичного і зрозумілого для іншої особи явища. Коли міс Макфейл наївно запитує, чи є на острові готель, містер Девідсон, який уже довго жив на островах, заперечно відповідає “gave a low chuckle” [6, с. 17]. Усмішка є зародком сміху. Люди сміються не так часто, як усміхаються. Якщо сміх виникає мимовільно, несподівано, то усмішка зазвичай супроводжує свідому діяльність людини і пов’язана з процесом споглядання [1, с. 29]. Сміх (усмішка) чи плач зазвичай супроводжуються діями відповідних м’язів, що призводить до певних змін зовнішнього вигляду. Коли сміються (посміхаються), в куточках очей з’являються зморшки, плач супроводжується появою сліз, почервонінням, набряками обличчя, іншими проявами. У той же час усмішка може характеризувати певні риси характеру. Несміливий Макфейл звертається до місіонерки “with his thin, difficult smile” [6, с. 14]. Від гостей залежав прибуток Хорна, тому “smooth” торгівець “was quietly smiling” [6, с. 18]. Оскільки перебування міс Томпсон не було узгодженим із Макфейлами і Девідсонами, Хорн подивився на обох жінок “with an obsequious air” [6, с. 18]. Ознакою

самовпевненості може бути те, що у відповідь на образливі слова лікаря щодо жорстокості місіонера, той лише “smiled gently” [6, с. 31].

Як зазначає Р. Кляйнпауль, можна навчитися керувати голосом, а от контролювати очі, почервоніння чи збліднення взагалі неможливо. Відомі фізіономісти для оцінки співбесідника радили також при розмові звертати більше увагу на руки, ніж на обличчя [5, с. 116]. Намагання подружжя місіонерів демонструвати самовладання не дає очікуваного результату. Коли місіс Девідсон розповідає чоловікові про візити Седі Томпсон, той нічого не відповідає, його реакція стає помітною лише через “deepening frown alone” [6, с. 25]. У той же час лікар помітив “a hardly noticeable gleam in the missionary’s eyes” [6, с. 29]. Запевнивши себе й оточуючих у безстрашності свого чоловіка, місіс Девідсон прислухається до того, що робиться внизу, “her hands nervously clasped,” на її щоках з’явилися “a spot of colour” [6, с. 24]. Після смерті чоловіка голос місіс Девідсон був “hard and steady”, у той же час “Dr Macphail could not understand the look in her eyes, but he saw her face to be pale” [6, с. 38].

Про значення “мови без слів” для Моема говорить і те, що її використовують всі, без виключення, персонажі оповідання “Доц”, навіть ті, хто залишається “за кадром”. Автор не зображає скандальних гостей міс Томпсон, але після безуспішного візиту до них Девідсона, “the gramophone began to play once more, defiantly, and mocking voices shouted hoarsely the words of an obscene song” [6, с. 24].

Та найкраще “мова без слів” може охарактеризувати людину, якщо фактори цієї мови проаналізувати сукупно і в динаміці. Як зазначає Р. Кляйнпауль, душу людини можна розпізнати навіть за одягом, сміхом і ходою [5, с. 150]. Коли лікар вперше бачить міс Томпсон, він звертає увагу на її гарне, але грубе обличчя, білу сукню, великий білий капелюх, білі панчохи, білі чобітки. Намагаючись знайти моральну підтримку в лікаря, жінка “with an obsequious air” усміхається йому [6, с. 18]. Саме яскравий одяг є для неї засобом виділитися, привернути до себе увагу. Коли міс Томпсон побачила на набережній місіс Макфейл і місіс Девідсон, то вона “came in a jeering laugh”, у той час, як у двох жінок “two red spots rose to their cheeks” [6, с. 39]. Великий білий капелюх із позбавленими смаку квітами (дисонанс із підкреслено чорним вбранням і хрестиком місіонерки, мова кольору – М.Ш.) жінки взагалі вважали “affront”. Коли Седі, відчуваючи підтримку своїх співрозмовників, весело окликнула своїх співмешканок, то у відповідь побачила тільки “an icy stare”, що не залишилося поза увагою двох американських моряків, котрі, оцінивши комічність ситуації, “grinned” [6, с. 25]. Однак насмішуватість Седі швидко проходить, коли місіонер починає втілювати в життя свій план. І хоча музика грамофона звучить знову, але це вже виглядає як “a cry for help” [6, с. 27]. Її страх помітний для Хорна. Лікар бачить її “hunted” погляд [6, с. 28]. Відчувши невідворотність покарання, Седі кличе лікаря, щоб заручитися його підтримкою. Коли той зайшов у кімнату, то побачив душевний стан міс Томпсон: “She was sitting in a chair idly, neither reading nor sewing, staring in front of her. The doctor saw that her eyes were startled, she opened and clenched her hands spasmodically” [6, с. 30]. Усе це, як і слова, є заклик до допомоги. Подальша розмова з місіонером лише

підштовхнула лікаря до рішення допомогти Седі. Коли та почула про це, її обличчя “brightened” [6, с. 31]. Оскільки допомогти лікар не зміг, вона змінює поведінку. Навіть після стуку в двері й запрошення зайти, вона не заходить, а чекає, поки місіс Девідсон відкриє двері. Присутні бачать, що міс Томпсон змінилася: “She’s a different woman”. Перед ними, зі сльозами на обличчі, на порозі стояла змучена страхом жінка з розпатланим волоссям: “She wore bedroom slippers and a skirt and blouse. They were unfresh and bedraggled” [6, с. 32]. Говорила вона “in a choking voice” [6, с. 33]. Як бачимо, жодний подразник для присутніх відсутній, усе в міс Томпсон висловлює лише покірність і спокуту.

Пізніше лікар заходить до міс Томпсон і бачить, як та тихо плаче. Все вказує на готовність підкоритися волі місіонера. Але навіть перед словами про покаяння вона дивиться на Девідсона “sombrely” [6, с. 34]. І подальші слова вона говорить, не дивлячись на співбесідника, що не може не насторожити уважного співбесідника, оскільки відведені вбік очі свідчать про нещирість. Та Девідсон, у відчутті своєї перемоги, не звертає на це увагу.

Наступного дня, коли лікар заходить у кімнату Седі Томпсон, він бачить її “cowed and broken”, з апатичним поглядом, у брудному халаті, з неохайною зачіскою і набряклим від сліз обличчям: “She looked a drab [6, с. 35]. Після побаченого співчутливий лікар знову просить місіонера не відсилати Седі в Сан-Франциско, але даремно. Всі мешканці будинку весь час думали про “the wretched, tortured woman” [5, с. 36]. Всі вважали, що жах неначе паралізував її: “She could not bear to let Davidson out of her sight, cried a great deal, prayed, sometimes she was exhausted and apathetic, she had put aside all personal vanity, paced up and down the room in the tawdry dressing-gown, unkempt and dishevelled” [6, с. 36]. Ніщо не вказувало на супротив волі місіонера, всі з нетерпінням чекали на завершення історії.

Однак розв’язка виявилася неочікуваною. Містер Девідсон через своє гріхопадіння покінчив життя самогубством. Лікар, оглянувши тіло місіонера, разом із дружиною відвели місіс Девідсон до приміщення моргу, а по дорозі назад на них очікувала несподіванка. Коли вони наблизились до будинку Хорна, то зупинилися як вкопані, а місіс Девідсон, яка весь час йшла апатично мовчки, “gave a gasp”, оскільки їх вразили “incredible sound” грамофона, якого вони кілька днів до цього не чули [6, с. 38]. Коли вони ввійшли у передпокій, то побачили міс Томпсон, яка теревенила з матросом. Вона раптово змінилася: знову була у своїй білій сукні, на голові мала того ж таки великого капелюшка з яскравими квітами, волосся було вкладене в зачіску, губи яскраво нафарбовані, брови були чорні як ніч. Седі стояла випрямлена, а з приходом лікаря й обох жінок, голосно засміялася, потім, коли місіс Девідсон мимоволі зупинилась, набрала слини і сплюнула (демонстрація зверхності та презирства – М.Ш.). Міс Девідсон подалася назад (демонстрація страху – М.Ш.), на її щоках запалали дві червоні плями. Очевидно, вона зрозуміла причину того, що сталося, оскільки, не коментуючи побачене, затуливши обличчя руками в прагненні приховати свої почуття, кинулася вгору по сходах. Лікар, не зрозумівши причини такої поведінки міс Томпсон, намагався зупинити цю вакханалію, однак наштовхнувся на протидію, що було продемонстровано не тільки словами, а й положенням тіла

та виразом очей жінки: “She gathered herself together. No one could describe the scorn of her expression or the contemptuous hatred she put into her answer” [6, с. 39]. І тільки після цього лікар зрозумів, що сталося. Отож, Седі Томпсон, систематично маніпулюючи людською довірливістю і співчуттям, завдяки удаваній поведінці, як словами, так і “мовою без слів” (навіть більшою мірою – М.Ш.), ввела в оману всіх, приховуючи свою сутність.

Таким чином, невербальні засоби є не тільки додатковим чи супровідним, а й обов’язковим засобом комунікації в літературному творі. Оскільки відповідна реакція людей на зовнішні подразники репродукується не лише словами (вербально), але й за допомогою виразу обличчя, жестів, пози, погляду, зовнішнього вигляду, різних предметів, дистанції під час розмови, рухів тіла і т.п., то всі ці елементи “мови без слів” Вільям Сомерсет Моєм, майстерний автор оповідань, плідно використовує поряд із вербальними засобами в оповіданні “Дош” для відображення повноцінної картини життя. Аналіз застосованої автором “мови без слів” дає також можливість краще зрозуміти характер персонажів твору та сутність їхніх вчинків.

Література

1. Горелов И. Язык без слов? / И. Горелов, Л. Фирсов // Наука и жизнь. – 1987. – № 4. – С. 86–89.
2. Ершов П. Самая верная проба души / П. Ершов, Е. Русакова, П. Симонов // Наука и жизнь. – 1982. – № 8. – С. 24–29.
3. Кочерган М.П. Загальне мовознавство / М. П. Кочерган. – К.: ВЦ “Академія”, 1999. – 288 с.
4. По Э. А. “Дважды рассказанные истории” Натаниэла Готорна / Эдгар Аллан По // Писатели США о литературе. – Т. 1. – М.: Прогресс, 1982. – С. 71–76.
5. Kleinpaul R. Sprache ohne Worte / Rudolf Kleinpaul. – Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1888. – XXVIII, 456 S.
6. Maugham W. S. Sixty-Five Short Stories / W. Somerset Maugham. – London: Heinemann/ Octopus, 1988. – 937 p.

The article deals with the usage of non-verbal means of describing emotional state of the characters of W. Somerset Maugham’s short story “Rain”. The employed non-verbal means enable the reader to reach the deeper understanding of characters’ psyche and motivations.

Key words: non-verbal means, emotion, character, motivation.

Наукове видання
**Матеріали ІХ Міжнародної студентської науково-практичної
конференції
“Пріоритети сучасної філології: теорія і практика”
Збірник наукових праць
Proceedings of the 9th International Students’ Scientific-Practical
Conference
“The Priorities of Contemporary Philology: Theory and Practice”
(Poltava, 2016)**

Мови: українська, російська, англійська

Редактор Н. Криницька

Коректор Л. Таран

Підписано до друку 1.02.2013. Формат 60х84/8.

Папір офсетний. Ум. друк. арк. 10,00.

Тираж 120 прим. Зам. № 28

Видавець Шевченко Р. В.
36000, Полтава, вул. Остроградського, 2;
тел. (0532) 502-708
050 346 23 75
Свідоцтво серія ДК №1139 від 04.12.2002 р.

