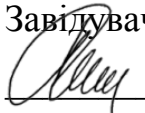


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет кораблебудування імені адмірала Макарова
Навчально-науковий гуманітарний інститут

Кафедра прикладної лінгвістики

«Допущений до захисту»

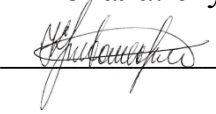
Завідувач кафедри

 Ніна ФІЛІПОВА

«25» __06__ 2024 р

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»
на тему:
«СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ПОСІБНИКА
ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ:
«СПЕЦИФІКА МОВНИХ ЗАСОБІВ РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ Г. Ф. ЛАВКРАФТА»

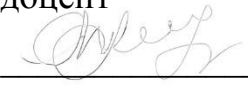
Виконала: студентка 4521 групи

 Софія Кривошеєва

Керівник роботи:

кандидат філологічних наук,

доцент

 Ольга Данильчук

АНОТАЦІЯ

Кривошеєва С. В. Створення електронного посібника для самостійної роботи студентів: «Специфіка мовних засобів реалізації концептосфери художньої картини світу Г. Ф. Лавкрафта», Миколаїв, 2024. 115 с.

У дипломній роботі розглядається процес створення інтерактивного навчального ресурсу, спрямованого на глибоке вивчення мовних особливостей творчості американського письменника Г. Ф. Лавкрафта. Метою дослідження є розробка та впровадження електронного посібника, який допоможе студентам філологічних спеціальностей самостійно освоювати специфіку мовних засобів, що формують унікальну художню картину світу Лавкрафта.

Робота складається з трьох основних частин. У першій частині проведено теоретичний аналіз існуючих підходів до вивчення понять «концепт» та «концептосфера», окрему увагу присвячено дослідженню поняття «художній концепт». В другій частині досліджуються літературні жанри «готичний роман», «хімерна фантастика» та «лавкрафтівський жах», вивчається біографія Г. Ф. Лавкрафта, окремий підрозділ присвячений детальному аналізу мовних засобів, які використовує Лавкрафт для реалізації концептосфери IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ) своєї художньої картини світу. Третя частина описує процес створення електронного посібника, включаючи його структуру, функціональні можливості та методичні рекомендації щодо використання.

Результатом роботи є інтерактивний електронний посібник, який включає в себе теоретичні матеріали, практичні завдання, тестові запитання та мультимедійні ресурси, що сприяють ефективному засвоєнню матеріалу. Посібник розроблено з урахуванням сучасних вимог до дистанційного навчання і може використовуватися як додатковий ресурс для викладання курсів з літературознавства та лінгвістики.

Ключові слова: концепт, концептосфера, роман, електронний навчальний посібник, самостійна робота, Г. Ф. Лавкрафт.

Kryvosheieva S. Development of an electronic textbook for independent work of students on the topic: "Specificity of linguistic means of realization of the

conceptosphere of H. P. Lovecraft's artistic picture of the world", Mykolaiv, 2024. 115 p.

The thesis examines the process of creating an interactive educational resource aimed at an in-depth study of the linguistic features of the works of American writer H. P. Lovecraft. The goal of the research is to develop and implement an electronic textbook that will help philology students independently master the specifics of linguistic means that form Lovecraft's unique artistic worldview.

The work consists of three main parts. The first part provides a theoretical analysis of existing approaches to the study of the concepts of "concept" and "conceptosphere," with special attention given to the study of the term "artistic concept." The second part explores the literary genres of "Gothic novel," "weird fiction," and "Lovecraftian horror," examines the biography of H. P. Lovecraft, and includes a subsection dedicated to a detailed analysis of the linguistic means Lovecraft uses to realize the conceptosphere of IMPOSSIBILITY in his artistic worldview. The third part describes the process of creating the electronic textbook, including its structure, functional capabilities, and methodological recommendations for use.

The result of the work is an interactive electronic textbook that includes theoretical materials, practical tasks, test questions, and multimedia resources, all of which contribute to effective material assimilation. The textbook is designed with modern distance learning requirements in mind and can be used as an additional resource for teaching courses in literature and linguistics.

Keywords: concept, conceptosphere, novel, electronic educational resource, independent study, H. P. Lovecraft.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ: ПОНЯТТЯ «КОНЦЕПТ», «КОНЦЕПТОСФЕРА» ТА «ХУДОЖНІЙ КОНЦЕПТ».....	10
1.1. Поняття «концепту» і «концептосфери»	10
1.2. Порухення поняття «художній концепт».....	18
Висновки до першого розділу.....	21
РОЗДІЛ 2. ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ У ТВОРАХ Г. Ф. ЛАВКРАФТА.....	23
2.1. Специфіка жанрів «готичний роман», «хімерна фантастика» та «лавкрафтівський жах».....	23
2.1.1. Проблематика розвитку жанру «готичний роман».....	23
2.1.2. Еволюція жанру «хімерна фантастика».....	30
2.1.3. Особливості жанру «лавкрафтівський жах».....	38
2.2. Формування стилю Г. Ф. Лавкрафта	39
2.3. Сюжетно-композиційні особливості творів автора “The Call of Cthulhu”, “The Case of Charles Dexter Ward”, “The Colour Out of Space”.....	46
2.4. Особливості мовної реалізації концепту <i>IMPOSSIBILITY</i> (НЕМОЖЛИВІСТЬ) у творах Г. Ф. Лавкрафта.....	61
Висновки до другого розділу.....	75
РОЗДІЛ 3. СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ПОСІБНИКА ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ.....	78
3.1. Роль інформаційних технологій в організації самостійної роботи студентів.....	78
3.2. Використання текстових, аудіо- та відеоматеріалів у навчальному процесі.....	84
3.3. Створення електронного посібника за допомогою Google Sites.....	91

Висновки до третього розділу.....	95
ВИСНОВКИ.....	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	103
ДОДАТКИ.....	113

ВСТУП

Актуальність теми дипломної роботи. Епоха сучасних технологій та вільного доступу до інформаційних ресурсів полегшила життя здобувачів освіти, адже вони мають доступ та можливість активно користуватися науковими працями й посібниками. Створення ефективних навчальних посібників стало невіддільною частиною освітнього процесу, а для покращення процесу навчання та збільшення зацікавленості здобувачів освіти, звертання до популярної серед сучасних читачів літератури хоррору є дієвим засобом. З цієї сторони особливо цікаво дослідити глибини художнього світу будь-якого художника слова, у нашому випадку Г. Ф. Лавкрафта, який відомий зображенням відчуття страху та неможливості подій, які розгортаються перед ліричним героєм його творів, що дасть нагоду більш глибоко дослідити поетику творів письменника та продемонструвати навички лінгвістичного та літературознавчого аналізу на зрізі міждисциплінарних зв'язків.

Творчість Говарда Філіпса Лавкрафта, визнаного майстра жаху (або хоррору) та окремо космічного жаху, завжди привертала увагу дослідників літератури. Твори Г. Ф. Лавкрафта мають у собі неповторну концептосферу *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)*, вигадану переважно самим автором на основі прочитаних ним у юнацькому віці творів майстрів хоррору, а опісля і побудована повністю на його фантазіях та доробках. У своїх творах Г. Ф. Лавкрафт вміло поєднує метафізичні концепції, створюючи власну картину світу, наповнюючи її власними сенсами та зображеннями.

Дана робота присвячена аналізу лексичних мовних засобів, а саме з'ясуванню, до якої частини мови належать слова або словосполучення, які Г. Ф. Лавкрафт використовує для реалізації концепту *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)* та створення атмосфери невизначеності й жаху, що нерідко межує з божевіллям, та передача цих почуттів за допомогою опису обставин ліричного героя, його почуттів та переживань, які часто описуються за допомогою одного (або декількох) відчуттів людини. Вивчення цього аспекту творчості письменника дозволить нам краще розуміти, яким чином він втілює свої ідеї, які часто виходять за межі класичного

жанру жахів, при цьому досягаючи своєї мети – розповісти історію, викликавши у читача бурхливу реакцію.

У рамках даного дослідження ми розглянемо особливості вираження Г. Ф. Лавкрафтом емоцію жаху, страху, незрозумілості та божевілья, вибрані автором для створення концепту *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)*, проаналізуємо їхню роль у формуванні образів та емоційного сприйняття читача.

Тож, робота спрямована на визначення особливостей мовного вираження письменника, які допомагають створити унікальний художній світ, насичений таємницями та величезними космічними панорамами.

Дослідження мовних засобів Г. Ф. Лавкрафта є актуальним завданням, оскільки воно не тільки допомагає краще зрозуміти творчість видатного письменника, але й відкриває нові шляхи для розуміння взаємодії мови та концептуальної структури твору в контексті жанру фантастики та хоррору.

Електронний навчальний посібник, створений для самостійної роботи студентів, є корисним додатком, дозволяючи здобувачам освіти систематизувати отримані знання та розвивати критичне мислення у сфері мовознавства та літературознавства.

Мета електронного посібника полягає у наданні студентам можливості самостійно вивчати та розуміти мовні аспекти творчості Г. Ф. Лавкрафта, зосереджуючись на концептосфері «неможливого» його художнього світу.

Об’єктом дослідження є твори Говарда Філіпса Лавкрафта “The Case of Charles Dexter Ward”, “The Call of Cthulhu”, “The Colour Out of Space”.

Предмет дослідження – мовні засоби реалізації концептосфери *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)* художньої картини світу у названих вище творах зазначеного автора.

Мета дослідження полягає у створенні електронного навчального посібника, в якому б досліджувалися функції концепту *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)* у художньому доробку автора.

Завдання дослідження:

1. узагальнюючи результати дослідження, проаналізувати літературознавчі праці, які присвячені дослідженню понять «концепт» та «концептосфера», приділивши окрему увагу поняттю «художній концепт»;
2. визначити походження жанрів «готичний роман», «хімерна фантастика» та «лавкрафтівський жах»;
3. дослідити реалізацію концепту *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)* та створення атмосфери жаху, страху та невизначеності у художніх картинах Г. Ф. Лавкрафта, визначити, які частини мови використовуються для реалізації цього концепту;
4. створити електронний навчальний посібник на основі матеріалу, який аналізується.

Методи дослідження. У даній роботі були використані лінгвістичні методи (описовий, порівняльний), літературознавчі методи (метод систематизації та узагальнення літературно-критичного досвіду, проблемно-описовий метод) когнітивні методи (метод концептуального аналізу), принципи культурно-історичної школи, принципи психологічної школи.

Практичне значення одержаних результатів. Одержані в даній роботі результати можуть бути використані в процесі створення електронного навчального посібника для самостійної роботи студентів при вивченні творчості Г. Ф. Лавкрафта при написанні кваліфікаційних робіт студентів філологічного напрямку. Матеріали дипломної роботи можуть бути використані студентами педагогічних університетів, вчителями середньої та старшої школи та викладачами вищих навчальних закладів.

Характеристика джерельної бази досліджуваного матеріалу. Джерелами досліджуваного матеріалу є навчальна та довідкова література, наукові праці (статті), присвячені вивченню понять «концепт», «концептосфера» «художній концепт», «готичний роман», «хімерна фантастика» та «лавкрафтівський жах», таких вчених, як Л. Айзенбарт, Т. Бовсунівська, В. Бусел, К. Голобородько, Д. Денісова, М. Маркова, В. Маслова, О. Селіванова, І. Фісак, Н. Фрасинюк, С. Шурма, а також літературознавчі дослідження, творчості Г. Ф. Лавкрафта В. Токарева, Г. Карліна, Е. Фредріксона, Дж. Ніла та ін.

Апробація роботи. За матеріалами дослідження підготовлено статтю «Розробка електронного посібника для самостійної роботи студентів: «Специфіка мовних засобів реалізації концептосфери художньої картини світу Г. Ф. Лавкрафта», яку було представлено на XX конференції студентів та молодих науковців «Прикладна лінгвістика – 2024: проблеми та рішення» 16 травня 2024 р.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку та списку літератури (87 позицій). Загальний обсяг роботи – 115 сторінок, з яких основного тексту – 93 сторінки.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ: ПОНЯТТЯ «КОНЦЕПТ», «КОНЦЕПТОСФЕРА» ТА «ХУДОЖНІЙ КОНЦЕПТ»

1.1. Поняття «концепту» і «концептосфери»

У сучасному літературознавстві досить популярним стало дослідження авторської концепції та концептосфери літературного твору. Даний напрямок дозволяє вивчити особливості ідіостилю як систему змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам певного автора. Л. Ставицька визначає, що ідіостиль – це індивідуальний стиль автора, комплекс його основних стилістичних особливостей, які використовуються для характеристики творів за певний період або всю творчість автора [52, с. 9].

На думку І. Фісак, новим вектором літературознавства є дослідження художніх творів на концептуальному рівні. Цей вектор «відкриває перспективи розуміння ідіостилю письменника з позицій національної культурної традиції та загальнолюдських духовних цінностей» [58, с 69].

К. Голобородько стверджує, що при дослідженні кожного окремого художнього концепту автора, в тому чи іншому фрагменті, можна знайти специфічне та узагальнене [10, с. 28]. Тому, дослідження концепту кожного окремого письменника значно сприяє розумінню його ідіостилю та проведенню наступних досліджень.

Сучасне розуміння поняття «концепт» виникло в середньовіччі. П. Абеляр розглядав його як ідею Бога та прообрази окремих предметів. На думку вченого, концепт перебуває між розмаїттям мови та обмеженнями його застосування, що робить його використання залежним від сучасного контексту та конкретного концептоносія [25, с. 521].

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» концепт пояснюється як «формулювання, загальне поняття, думка» [7, с. 571]. Також, це визначення має й інше пояснення – «вигадка, фантазія» [Там само].

На думку Л. Айзенбарт, єдності в тлумаченні терміну «концепт» не існує. Дослідниця вважає, що концепт – міжгалузеве поняття, «яке взаємодіє з цілою низкою наукових дисциплін, аспекти функціонування яких і визначають різне його бачення» [2, с. 314].

З цією думкою співзвучна і позиція А. Огар, вказуючи, що термін «концепт» не має єдиного визначення; концепт є сукупністю уявлень про предмет, який об'єднує ментальні та психічні ресурси людської свідомості, та інформаційних структур, які відображають знання та досвід людини [42, с. 203–204].

За «Літературознавчою енциклопедією», слово «концепт» походить від латинського “conceptus” («думка», «поняття») або від “concipio” («збираю», «задумую»). Згідно з енциклопедією, концепт – це «формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті». Термін ввів філософ та літературознавець С. Аскольдов-Алексєєв [Цит. за: 25, с. 521].

Спираючись на міркування літературознавця С. Аскольдов-Алексєєва, Д. Ліхачов дійшов до висновку, що концепт є наслідком зіткнення словникового значення слова з особистим та народним досвідом людини. На думку Д. Ліхачова, концепт вважається різносубстратною одиницею пам'яті, яка містить у собі знання про об'єкт літературного пізнання [Цит. за: 25, с. 521].

Згідно з «Літературознавчим словником-довідником» за редакцією Р. Гром'яка, концепція – це «система поглядів, викладена з наміром уникнути логічних суперечностей при тлумаченні якоїсь складної проблеми, явища» [14, с. 374]. Літературознавець, який при тлумаченні складної проблеми, намагається уникнути логічних суперечностей, може мати власну концепцію художньої творчості. При цьому, літературні концепти вважаються «тими елементами, розгортання змісту яких дає концепції дійсності, творчості, героя тощо» [Там само].

«Великий тлумачний словник сучасної української мови» надає таке визначення концепту: «філософське формулювання, загальне поняття, думка» [7, с. 452].

Аналогічне визначення подає і «Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові» за редакцією О. Сліпушко [50, с. 242].

Н. Фрасинюк у своїй статті «Концепт, поняття, значення у їх взаємозв'язку та їх взаємодії» поділяє концепт на декілька категорій: категорія, що виникає у свідомості людини на основі її досвіду (З. Попова, Й. Стернін); категорія культури, що стає частиною ментального світу людини (Ю. Степанов, Р. Павіленіс та ін.); категорія практичної філософії (Н. Арутюнова); багатомірне утворення (В. Карасик, С. Ляпін та ін.); мисленнєва одиниця, яка являє собою предмет реального чи ідеального світу та вербально зберігається у пам'яті носіїв мови (О. Кубрякова, З. Попова, Й. Стернін, О. Бабушкін, О. Селіванова, Л. Лисиченко та ін.) [59, с. 68].

Існує також проблема із трактуванням концепту як реальної ідеї філософії: «концепт – формулювання, розумовий образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі» [14, с. 373].

На думку Н. Фрасинюк, як об'єкт лінгвістичних досліджень, концепт має вербальне вираження. До цього вираження відносять: «етимологію слів, синоніми, антоніми, типові синтаксичні позиції, контексти вживання (семантичні комплекси), семантичні поля, оцінки, образні асоціації, метафорику, фразеологію, мовні шаблони, паремію, афористику, суб'єктивні дефініції, висловлювання, тексти й сукупності текстів» [59, с. 69].

А. Загнітко дає своє визначення концепту: «Концепт – це дискретна змістова одиниця колективної свідомості, яка відбиває предмет реального чи ідеального світу та зберігається в національній пам'яті у вербально визначеному вигляді. Концепт становить основне осереддя культури в ментальному світі людини, основний елемент культури певного етносу» [21, с. 34]. Концепт вербалізується словом (словом-концептом). Своім значення воно презентує лише частину концепту [Там само].

І. Фісак стверджує, що «концепти виконують узагальнювальну чи заміну функцію, визначають суттєві ознаки, нерідко домінанти духовного, матеріального,

соціального тощо життя суспільства і мають ментальний зміст» [58, с. 74]. Інші ознаки концепту включають:

- вони є основною одиницею свідомості;
- концепт складається з впорядкованої сукупності ментальних одиниць;
- концепт є вмістилищем культурного знання та уособленням досвіду

людини та її знань про світ.

Ці характеристики властиві літературним концептам, проте вони отримують у них естетичну функцію. Тому вивчення таких концептів передбачає виявлення їхньої художньої природи, з урахуванням тих смислів, які розкриті в концепті іншими галузями знань [58, с. 74].

Згідно з поглядами Л. Снігирьової, концепт є ментальною одиницею, яка описує картину світу. Він містить у собі мовні та культурні знання, уявлення та оцінки. За її думкою, концепт може розглядатися «як ментальна одиниця, яка постійно змінюється» [51].

Погоджуємося з думкою В. Маслової, що «концепти виникають в свідомості людини не тільки як натяки на можливі значення, але і як відгуки на попередній мовний досвід людини взагалі» [37, с. 39].

Однією з найважливіших характеристик концепту є його функціональне призначення. Вчені стверджують, що основною функцією концепту є когнітивна функція. Під когніцією розуміють «свідомі і несвідомі процеси, пов'язані з отриманням, обробкою, зберіганням та використанням інформації» [36, с. 318]. Когнітивний, або ж епістемологічний статус концепту полягає в його здатності нести та передавати конкретні обсяги інформації [Там само].

Так, згідно з визначенням концепту, яке подає Є. Кубрякова, наповнення концепту складається зі знань концептоносія про реальність. Водночас вона вказує, що «концепт містить у собі уявлення не лише про об'єктивний стан речей у світі, а й дані про вигадані світи та про стан речей у них» [29, с. 94].

М. Маркова розглядає концепти як складові елементи концептуальних систем, які формуються між собою. Ці концептуальні системи складаються з мінімального набору концептів і створюють індивідуальну картину світу

для кожного індивіда. За думкою дослідниці, характеристиками художніх концептів є їхня образність і символічність. Уявлення про реальність, що має концептоносій, відображені в сучасній культурі [36, с. 319]. У той самий час М. Маркова стверджує, що «концепт здатен бути тим чинником, довкола якого успішно може бути побудована інтерпретація літературного твору» [Там само].

Ми підтримуємо погляди М. Маркової на вивчення концептів як проявів національної ментальності. Цей напрям є одним із найпоширеніших у вітчизняному літературознавстві, оскільки комплекс концептів, утворюючи концептуальну систему, формує національну картину світу, яка відображається в мові [Там само].

Ще одним напрямком, який пов'язаний з літературознавчим дослідженням концепту, є особистість концептоносія. При вивченні концептів з метою дослідження ідіостилу письменника, основним критерієм є властивість концепту як виразника індивідуальних особливостей концептоносія [Там само].

М. Маркова наголошує на тісному зв'язку між вивченням концептів у літературознавстві та культурологією. Вона стверджує, що концепти, як складові авторської системи поглядів на світ, природу, історію, героїв тощо, об'єднують національний погляд на реальність з індивідуально-авторськими уявленнями, а також відображають культурний контекст [36, с. 321–322].

Е. Сепір наголошував на тому, що мова має національний характер і не може існувати відокремлено від культури. За його поглядами, концепт є своєрідною капсулою думки, яка компактно утримує або навіть породжує всі можливі епізоди життя, такі як переживання та особистий досвід [81].

У своїй книзі «Концепти українського дискурсу» В. Кононенко зазначає, що основою концепту може бути архетип чи колективне несвідоме. «Концепт – це деякий окремий смисл, деяка ідея, що є у нас у свідомості, але, за всіма ознаками, головне, що така ідея існує як оперативна одиниця в процесах думки, причому одиниця, що виступає як гештальт – як цілком самостійна й чітко виділена окрема від інших сутність» [27, с. 6].

Термін «концептосфера» в науковий обіг увів Д. Ліхачов. За його визначенням, концептосфера – «це сукупність концептів нації, вона утворена всіма

потенційними носіями концептів мови. Чим багатша культура націй, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатша концептосфера народу» [33, с. 282].

О. Селіванова визначає термін «концептосфера» як систему концептів у свідомості людини, що являти собою структуровані та упорядковані знання про світ, реальність та результати внутрішнього рефлексивного досвіду [48, с. 261].

М. Ф. Алєфіренко визначає термін «концептосфера» як сферу знань [3, с. 197].

Н. Плотнікова вказує на те, що концепти та концептосфери формують концептуальну картину світу, в якій утримуються знання, досвід і результати людської діяльності та процесів пізнання світу [43].

На основі даних про концептуальну картину світу, де світосприйняття народу відображається в його мовній картині світу, М. Макарова розробляє ієрархічну систему, за якою розташовані різні рівні: концепт, мікроконцептосфера, концептосфера, концептуальна картина світу. Ці рівні позначають послідовність від окремого концепту до загальної картини світу, яка вербалізується за допомогою мовної картини світу. Така ієрархічна система дозволяє краще розуміти взаємозв'язок між мовою та світосприйняттям, а також роль мовної картини світу у формуванні концептів і концептуальних уявлень [35, с. 167].

П. Мацьків розглядає концептосферу як основу інформації, що включає різноманітні концепти, які можуть мати форму розумових картинок, схем, понять, фреймів, сценаріїв, гештальтів та абстрактних сутностей. Ці концепти узагальнюють різноманітні аспекти зовнішнього світу. Крім цього, концептосфера відтворює систематизовані, культурно та національно обумовлені знання людей, що формують комплекс ментальних уявлень та їхніх мовних виражень. Вона складається з різних типів концептів, які ґрунтуються на певному способі розуміння і сприйняття світу [39, с. 197–198].

П. Мацьків також вважає, що менталітет та концептосфера пов'язані між собою: «Менталітет – специфічний спосіб сприйняття й розуміння дійсності, зумовлений сукупністю стереотипів свідомості. Менталітет і концептосфера

взаємодіють між собою. Концептосфера зберігається у свідомості націй, а менталітет виявляється через характер, вчинки, комунікацію людей. Він формується під впливом природних умов, економічного, політичного життя, контактів із сусідніми народами тощо» [Там само].

І. Кожушко визначає концептосферу як сукупність концептів, узгоджуючи свою думку з іншими дослідниками, які вказують на наявність «національної концептосфери» [26, с. 285–286].

Згідно з Т. Храбан, аналіз концептів та концептосфер вимагає уваги до культурного різноманіття, оскільки мова відображає не лише навколишній світ, але й національні особливості народу, його цінності, світогляд, традиції та спосіб мислення. Вчена підкреслює, що письменники, поети, та представники фольклору, а також фахівці різних галузей важливі у формуванні концептосфери. Отже, концептосфера мови в справжності є концептосферою культури [60, с. 75].

На думку Л. Суворової, концептосфера містить сукупність концептів, які є частиною словникового запасу конкретної особи та загальної мовної системи. Ця концептосфера мовної системи національної культури відіграє значну роль у впливі на розвиток літературно-художньої творчості, форму та зміст творів. Аналіз зв'язків між «культурою – автором» та «концептосферою – ідіосферою» дозволяє виявити особливості світосприйняття у певний історичний період і розуміти специфіку формування літературного концептного простору [54, с. 6].

В. Ніконова визначила, що концептосфери можна класифікувати за різними критеріями: «за обсягом знання про світ виділяються національна концептосфера як сукупність концептів народу й індивідуальна концептосфера окремої особистості; за віковим, професійним, гендерним критеріями визначається групова концептосфера; за тематичною ознакою – етична, релігійна, гендерна та ін. концептосфери» [40, с. 75].

Так, концептосфера національної мови відображає рівень розвитку культури нації. Це сукупність уявлень, понять і цінностей, які відображаються у мовній системі та впливають на спосіб мислення й сприйняття світу. Існує безліч варіантів концептосфери національної мови, і всі вони можуть бути різноманітно згруповані

та виявлені в мовному матеріалі. Вивчення концептосфери дозволяє краще зрозуміти культурні особливості та ідентичність нації через її мову [34, с. 4].

Дослідження концептів як носії національної ментальності наразі є найбільш поширеним у літературознавстві. Сукупність концептів як джерело інформації про національну ментальність і дає національну картину світу, що втілюється в мові. Саме в такій формі зберігається історія, суспільний устрій, умови проживання та менталітет і культура певного народу [3, с. 317].

На думку А. Загнітко, концептосферою називають сукупність концептів у колективній свідомості етносу. «Національна концептосфера – це сукупність категоризованих, оброблених, стандартизованих концептів у свідомості народу» [21, с. 35].

У галузі літературознавства термін «концепт» використовується під час аналізу текстів художніх творів. Однак дослідники, як вказує Л. Айзенбарт, часто не приділяють достатньо уваги унікальності змістовного значення концепту [2, с. 315].

Ми підтримуємо думку М. Маркової щодо того, що концепт у собі поєднує національний погляд на дійсність та авторські уявлення. Водночас, стверджує дослідниця, концепт у собі має відбиток культури, що формуються з ідей філософії, релігії й науки – з цих ідей формуються авторські концепції дійсності та естетичної творчості [36, с. 322].

Вивченням концептів займається і когнітивне літературознавство, що входить до когнітивістики. Когнітивістика зародилася в середині 50-х років ХХ століття на базі знань лінгвістики, психології, нейробіології, антропології та філософії. Концепти тут постають репрезентами механізмів представлень знань у людській свідомості. Основою когнітивного літературознавства є уявлення про літературу як про ментальну діяльність, а метою – «виявлення зв'язків між структурами думки і структурами вираження» [2, с. 182].

Згідно з дослідженнями В. Іващенко, концепт – це складне ментально-мовне утворення, яке має дві іпостасі. З одного боку, він являє собою фрагментарний ментальний образ світу, який відображає певний набір знань із вербальних і

невербальних джерел, перетворених через пізнавальну діяльність окремої мовної особистості. З іншого боку, концепт є культурно значущим смислом-цінністю, який втілює у собі елементи (етно)культури та національної мовної свідомості, і є результатом індивідуального осмислення фрагмента дійсності [23, с. 463].

1.2. Порухення поняття «художній концепт»

На початку ХХ століття лінгвісти почали порушувати питання щодо аналізу та класифікації художнього концепту і з того часу ці питання набувають все більшої актуальності. Аналіз семантичного простору тексту та слова застосовується для опису ключових концептів творчості окремих авторів [15, с. 616].

На думку Л. Губи, в сьогоденній лінгвістиці дослідження концептів відбувається у двох напрямках: концептів пізнання та художніх концептів. У той час як концепти пізнання виражають універсальне, то художні концепти – індивідуально-особистісне. Саме такі групи виділяв С. Аскольдов, поділяючи концепти на дві групи: «пізнавальні та художні (в іншій термінології говорять про первинні та індивідуальні концепти)» [Там само].

Л. Айзенбарт зазначає, що «художній концепт – це втілена у стійких повторюваних образах і наділена культурно значущим змістом смислова структура, що відображає сутнісні ознаки дійсності та особливості її сприйняття людиною певного місця і часу, і є основою художньої картини світу автора» [2, с. 323].

І. Фісак погоджується з думкою своєї колеги та додає, що концепт – це смислова структура, яка може породжувати та нарощувати нові смисли. Зазначена ментальна природа концепту відображає сутність дійсності та сприйняття її людиною в певний історичний період, і вони становлять основу художньої картини світу автора [58, с. 75].

В. Маслова визначає художній концепт наступним чином: «По-перше, в основі зв'язку його лежить асоціація; по-друге, художній концепт містить не лише потенцію до розкриття образів, а й різноманітні емотивні смисли; по-третє, художній концепт тяжіє до образів і включає їх у себе» [37, с. 34–35].

Н. Рашкі, в результаті свого дослідження, прийшла до висновку, що художній концепт є своєрідним енергетичним виявом культури в контексті творчих асоціацій митця. Вона вважає, що художній концепт відображає уявлення, емоції та почуття автора, що визначає специфіку його світогляду в етнокультурному контексті [47, с. 183].

Існує також твердження В. Суриної про те, що вивчення присутніх у художньому творі концептів, їхньої взаємодії у структурі художнього творі дозволяє зрозуміти світогляд і менталітет народу в контексті цілої епохи [55]. За В. Суриною, художній концепт є асоціативним явищем, що має естетичну природу та виражається через образні засоби, які виникають з авторського задуму. Семантичний обсяг художнього концепту включає загальнокультурні та індивідуально-авторські елементи. Згідно з дослідницею, художні концепти переважно спрямовані на формування потенційних образів та виражені у них [Там само].

Гончарук О. вводить наступні підсистеми атрибутів художнього концепту:

1) універсальні атрибути концепту. Ці атрибути виявляються на різних рівнях взаємодії. «У предметно-чуттєвому шарі вони відповідають лексемам, що виражають значення основного концепту. В образно-асоціативному шарі це базові концептуальні тропи, а в смисловому шарі універсальні атрибути виявляються смисловими елементами ядра польової структури»;

2) культурно-етнічні атрибути концепту. Ці атрибути відображають особливості національного менталітету та історичний період існування суспільства;

3) індивідуально-авторські атрибути. Вони передають переосмисленні автором концептуальні тропи, етнічні реалії та універсальні поняття [13].

Ми підтримуємо концепцію світу, яка запропонована І. Сидоренко у художньому тексті. Згідно з цією концепцією, у тексті відображаються як загальноприйняті реалії життя, так і унікальні, іноді фантастичні ідеї, які є особливим індивідуально-авторським способом тлумачення навколишньої дійсності [49, с. 121].

Дослідник вважає, що ключовою категорією в аналізі художньої майстерності є художній концепт, який розглядається як основна одиниця авторської художньої свідомості. Цей концепт відображає індивідуальне тлумачення та образне уявлення сутності явищ навколишнього світу. Художній концепт реалізує свою смислову вагу у контексті семантики та асоціацій літературного твору [Там само].

На думку І. Сидоренко, «художній концепт має цілісну, але багаторівневу структуру: ядро (понятійний рівень) і периферію, пласти якої включають перцептивно-образний, асоціативний і оцінно-ціннісний рівні» [Там само].

Л. Губа, під художнім концептом розуміє «одиницю художньої свідомості письменника, яка пов'язана із індивідуально-авторським осмисленням та образним уявленням тої чи іншої сутності предметів чи явищ» [15, с. 616]. Одночасно з цим дослідниця поширює свою думку, стверджуючи що художній концепт виступає як комплекс уявлень, почуттів, понять та емоцій [Там само].

Художній концепт, за словами Н. Ємець, попри те, що зароджується у творі, здатен продовжувати своє існування й поза межами твору. Це, на думку дослідниці, пов'язано з тим, що художній концепт представляє загальноприйняті знання, одночасно з тим відображаючи авторський життєвий досвід [19, с. 42].

Спираючись на дослідження С. Аскольдова, К. Головачева приходять до висновку, що художній концепт містить невизначені можливості, а зв'язок між його елементами не обумовлений потенційною відповідністю реальності чи законам логіки. Самі ж елементи концепту підпорядковані особливій прагматиці – художній асоціативності [11, с. 3].

Ми погоджуємося з думкою К. Головачевої, що в дослідженнях сучасності художній концепт характеризують як ментальне утворення, яке належить до індивідуальної свідомості певної етнокультурної спільноти. Водночас на думку дослідниці, художній концепт постає «як універсальний художній досвід, зафіксований у культурній пам'яті і здатний виступати фрагментом і будівельним матеріалом під час формування нових художніх смислів». Також, художній концепт можна розглядати як одиницю свідомості письменника, яку репрезентують у творі

або сукупності творів художнього жанру та яка виражає авторське уявлення щодо сутності предметів і явищ [Там само].

З огляду на те, що при дослідженні художнього концепту того чи іншого автора, можна виділити ідіостиль митця, в сучасній когнітивній лінгвістиці були розроблені методи аналізу таких концептів. Аналіз художніх концептів відбувається з трьома методиками реконструкції: «методика метаопису, в якій відбувається побудова ієрархії метаобразів різного рангу до кінцевого метаобразу, що є ідеєю твору; методика побудови асоціативних мереж способом встановлення «синаптичних» зв'язків між ключовими концептами твору; методика когнітивно-емотивного аналізу з опорою на іконічність» [19, с. 42]. Ці методики аналізу можна використовувати при вивченні концептосфери у межах певного твору або світу певного художника. Однак, при дослідженні певного жанру або напрямку, вони вимагають глибокого аналізу впливу культури на формування концептів з урахуванням їх багаторівневості та мінливості з плином часу.

Висновки до першого розділу

Поточний стан розвитку літературознавчої науки вказує на зростання інтересу до поняття «концепт». Шляхом вивчення концепту та його сфери можна розглянути унікальність погляду художника, його особистий стиль і характер окремого твору.

Не зважаючи на те, що наразі немає визначеної точки думки щодо термінів «концепт» та «концептосфера», а також «художній концепт», багато науковців намагалися виділити одне конкретне визначення. У літературознавстві термін «концепт» використовується під час аналізу текстів художніх творів. Цей термін визначають як основну одиницю свідомості, яка відображає предмет реального або ідеального світу, зберігається в національній пам'яті та уособлює досвід людини та її знання про світ. Спираючись на дослідження концепту окремого автора, можна виділити і його ідіостиль, що дозволяє продовжувати наступні дослідження. Також, поняття «концепт» можна пояснювати як загальне поняття або вигадка. Сам же

концепт виникає після зіткнення словникового значення слова з особистим досвідом людини. Спираючись на цю інформацію, можна дійти до висновку, що кожна людина створює концепт на основі свого життєвого та культурного досвіду, яка відображає реальні або ідеальні предмети, який зберігається в національній пам'яті. Концепт має великий аспект народної творчості та має тісно вивчатися з культурологією, адже народна концептосфера зберігає в собі пласт народної культури.

Концептосфера відображає сукупність концептів, які присутні у колективній свідомості певного етносу. Концептосферу можна класифікувати за декількома критеріями: за обсягом знань про світ; за віком, професією, гендером; за тематичною ознакою.

Своєю чергою, художня концептосфера складається з художніх концептів, які формують індивідуальну свідомість та створюють художню картину світу автора, відображаючи його мислення під час творення. При вивченні концептів та концептосфер важливо враховувати культурні та історичні контексти, що впливали на їх формування. Наповненість концептосфери нації залежить від різноманітності її культурних проявів, таких як фольклор, література, мистецтво, історія та релігія.

Художній концепт – це відносно нове явище, над яким почали працювати лінгвісти ХХ століття. Дослідження ідіостилю авторів включає аналіз художніх концептів, які виникають у їх творчості. З цього можна зробити висновок, що художні концепти мають більш індивідуальний характер. Вони відображають динаміку внутрішнього світу автора, формуючись на основі його життєвого та культурного досвіду. Художні концепти також складніші психологічно, оскільки вони містили комплекс понять, уявлень, почуттів, емоцій і іноді вольових проявів, що виникають з художньої асоціативності.

РОЗДІЛ 2.

ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ У ТВОРАХ Г. Ф. ЛАВКРАФТА

2.1. Специфіка жанру «готичний роман», «хімерна фантастика» та «лавкрафтівський жах»

2.1.1. Проблеми розвитку жанру «готичний роман»

Говард Філіпс Лавкрафт відомий передусім своєю здатністю викликати у читача відчуття страху та жаху, вдало описуючи навколишнє середовище та почуття своїх літературних героїв. Проте, він був не першим, хто почав писати готичні романи та темне фентезі. Але саме він вважається найвідомішим автором свого жанру в межах відданих йому фанатів.

Готичний роман, чи то роман жахів, або навіть чорний роман – це різновид роману, що поширився у західноєвропейській та американській літературах другої половини XVIII ст. – початку XIX ст. [14, с. 165]. Готичний роман є тісно пов'язаним з естетикою преромантизму, який відзначався інтересом до готики. У другій половині XVIII століття поняття «готичний роман» розширилося, включаючи не лише стиль архітектури середньовіччя, але і його дух, атмосферу та темну колоритність доби. У цей жанр також входили елементи лицарства, фантастики, казок, містики, демонізму, надприродного, жахів та загадковості [9, с. 135–136]. Як один з основних жанрів преромантизму, готичний роман став реакцією на раціоналізм просвітницької літератури. У творах готичного роману надмірна ірраціональність не суперечила законам логіки. Надприродні явища, що представлені у сновидіннях та інтуїтивних сприйняттях, вважалися прихильниками цього жанру так само важливими для створення світу твору, як і природні [25, с. 237].

Автори готичних романів розглядають життя як не щось розумно збагнене, але наповнене таємницями та фатальними загадками. Це відображається в їхньому погляді на світ, де непередбачуваність та містичні аспекти визнаються як

невіддільна частина існування. Однак, на відміну від повного відкидання логіки, автори готичних романів проявляють цікавість до наук, відкриттів і раціонального мислення.

Готичні письменники виступають проти неосвіченості та повір'я, акцентуючи важливість наукового підходу та розуміння світу. Вони відмовляються від неуктва та забобонів, враховуючи, що ірраціональне може співіснувати на рівних правах з раціональним, а також може бути обґрунтовано науково та психологічно. Таким чином, готичні романи вирізняються балансом між містикою та розумом, відображаючи складність та багатогранність людського сприйняття світу [9, с. 135–136].

Готичний роман вражає своєю здатністю передбачати ключові ідеї, які стали актуальними в психології та філософії ХХ століття, особливо стосовно ролі підсвідомого, інтуїтивного та сновидного в природі людини. Цей літературний жанр досліджує непояснене тяжіння до таємничого та жахливого, виводячи на передній план психологічні аспекти, які у ХХ столітті отримують широкий розгляд.

Паралельно з цим, готичний роман відповідав певній потребі людської натури та умонастрою конкретної епохи. Страх перед невідомим, таємницями та загадковістю знайшли своє вираження у готичних творах, що відбивало сучасні амбіції та філософські прагнення. В результаті готичний роман став не лише передвісником ідей, що розвивалися у психології та філософії, але й одним з попередників масової літератури, завойовуючи своє місце в літературній спадщині [Там само].

Готичний роман в основному з'явився в англійській літературі, що можна пояснити різними факторами. По-перше, до таких факторів відносяться соціально-політичні умови, зокрема суперечності, що виникли внаслідок промислового розвитку та кризи просвітницької ідеології. По-друге, вплив на формування готичного роману мали географічно-кліматичні чинники, які визначили певні особливості британського менталітету, включаючи тягу до поєднання раціоналізму та ексцентричності [Там само]. Водночас з тим, вплив естетики бароко важко недооцінити у творчості авторів готичних романів. Бароковий стиль, який розквітає

у XVII-XVIII століттях, відзначався складністю форм, емоційною інтенсивністю та виразною драматичністю. Ці характеристики знайшли своє віддзеркалення в готичних творах, де таємниці, страхи та драматичні події викликають сильні емоції у читача [Там само].

Естетика бароко зробила свій внесок у створення виняткових образів та архітектурних деталей, що стали характерними для готичного напрямку. Комплексність, розкіш та динаміка барокового стилю також знайшли відгук у способі побудови історій та вираження почуттів у готичних романах [Там само].

Характерними рисами для готичного роману є:

1. особливий хронотоп (події розгортаються в епоху середньовіччя у просторі середньовічних будов – замків, абатства, вежі, собору тощо);
2. етичний конфлікт, пов'язаний з проблемами злочину та покарання і такими мотивами як спілкування з дияволом, родова провина, родове прокляття, помста;
3. присутність (і в хронотопі, і в сюжеті) надприродного елементу [5, с. 416–417].

Основними рисами сюжетів у графічних романах виявляються темні та містичні образи, часто з включенням надприродних істот і демонів, які розгортаються переважно в занедбаних готичних замках із привидами, статуями, що кровоточать, та портретами, супроводжуючись таємними голосами [25, с. 237]; підземними ходами та переходами, потаємними входами й виходами, крученими сходами та склепистими галереями [9, с. 62–64].

Найпопулярнішою сюжетною лінією є відновлення честі та імені персонажа, часто незаслужено звинуваченого, яке часто поєднується з еротичними мотивами та спокусами диявола. В сюжетах присутні гострі конфлікти, тривожне передчуття, інтрига, погоні, події, що розгортаються часто в місячну ніч або під час грози, намагаючись викликати страх і душевне напруження. Іноді графічні романи відзначаються меланхолійним настроєм. У творах також можуть зустрічатися несподівані відкриття, викрадення, перевдягання, впізнавання, а також розгортання сцен ініціації та інцесту, що надає їм напруженості та загостреного жаху [25, с. 237].

Готичний роман визначався найповніше за наявністю мотивів сатанізму, фаустіанства та загадковості, що відповідали сучасним дослідженням Ф. А. Месмера та Е. Сведенборга. Ці теми відображали тогочасні наукові й філософські дебати, зокрема у галузі магнетизму та містичних вірувань [Там само].

Дослідження Ф. А. Месмера і Е. Сведенборга, пов'язані з магнетизмом та езотеричними уявленнями, знаходили своє відображення в готичних творах через впровадження таємничих, неявних сил, що керували діями персонажів, та заглиблення в область невідомого та непозначеного [61].

Мотив сатанізму і фаустіанства здобув велику популярність в готичних романах, де герої часто укладали темні угоди з дияволом або ставали жертвами своїх власних амбіцій. Ці сюжети відтворювали напруження та конфлікти епохи, а також віддзеркалювали загадкові аспекти психології та моралі [25, с. 237].

У готичному романі часто прослідковується дидактична традиція, що відображає тему перемоги добра над злом. Це віддзеркалює ідеї Просвітництва, яке підкреслювало важливість моральних цінностей та розумового розвитку. Однак у готичній літературі зло зображується через складні та суперечливі характери, що надає цій темі глибшого й кращого розуміння [9, с. 135–136].

У визначних творах готичного роману можна помітити високу поетичність, яка проявляється у ретельно проробленій грі світлотіней в описах напівзруйнованих замків та старих парків. Взаємозв'язок душевних переживань персонажів з образами та станом природи робить текст більш насиченим та емоційним. Глибокий психологізм і вміння впливати на емоційні стани читача, а також вміння нагнітання почуття страху, створюють атмосферу напруження та загадковості, що є характерним для готичного жанру [Там само]. «Готичний роман – явище значною мірою експериментальне і новаторське, дав поштовх розвитку найрізноманітніших жанрів, різновидів роману: науково-фантастичного, пригодницького, детективного, сатиричного» [Там само].

Найпершим зразком готичного роману вважається роман Т. Дж. Смоллетта «Пригоди графа Фердінанда Фатома» (1753). Класичними представниками є Г. Волпол («Замок Отранто», 1764), К. Рів («Старий англійський барон», 1777),

В. Бекфорд («Ватек», 1786), А. Радкліф («Улольфські таємниці», 1794, «Італієць», 1797), М. Г. Л'юїс («Монах», 1796), Ч. Р. Мег'юрін («Вампір», 1819), «Мельмот-мандрівник», 1820), М. Шеллі («Франкенштайн», 1818), Т. Лав Пікок («Абатство кошмарів», 1818) [Там само].

У середині ХІХ ст. в американській прозі починає проглядатися нова течія; до прагнення втекти від повсякденного світу, що було притаманно для романтизму, додається ще страх невідомого. Ще з часів здобуття Незалежності американській прозі притаманна містичність, і демонструвалася вона як і гадана, так і містична. Певно, це було пов'язано з тим, що американці населяли землю, яка їм не належала, і вони боялися того невідомого та неприродного, що могло її населяти. Дотепер, одним з популярних сюжетів у паранормальних книжках або фільмах, є близькість старих індіанських кладовищ [30, с. 5].

Для 80–90-х ХІХ ст. в англійському письменстві відбувається оновлення готичного роману появою творів Р. Л. Стівенсона («Дивна історія доктора Джекіля та містера Гайда», 1886), Б. Стокера («Дракула», 1897) тощо, «у яких страх перед потойбіччям набув екзистенційного характеру, замінившись страхом перед глибинами несвідомого, перед непередбаченими проявами амбівалентної душі, змаганням у ній Бога та диявола, перед агресивним суспільством, перед майбутнім» [25, с. 237]. Готична література завжди мала популярність, про що свідчать видання творів Е. Блеквуда, А. Мейчена, М. Спарка. Видання цих авторів відображали поширення психологічної готики з уважно продуманим сюжетом, спрямованою на створення ефекту напруженого очікування на межі реальності та видимості [Там само].

Психологічна готика визначалася не лише застосуванням містичних елементів, але й вдосконаленою інтригою та зосередженням на психологічних аспектах. Твори цих авторів спонукали читачів переживати відчуття напруження, створюючи атмосферу очікування невідомого, яке виявляється на межі реальності та ілюзії [25, с. 237]. Такий підхід викликав інтерес читачів, а героїчно висвітлені теми й атмосфера таємничості додавали привабливості цій літературі [Там само].

У XX столітті спостерігалось становлення неоготики, що стало характерним для фантастичної трилогії Мервіна Піка, до якої входять твори «Тайтус Гроун» (1946), «Горменгаст» (1950) і «Тит один» (1956). Автор, зобразивши образ Горменгаста, втілив в ньому безмежжя внутрішнього світу людини з усіма його жахами та віртуальними вимірами, від яких вона не може визволитися. Ця трилогія висвітлює тему внутрішніх конфліктів та психологічних аспектів [Там само].

Цю тенденцію активно розвивали інші письменники, такі як Анджела Картер, Евелін Теннант, Майкл Еміс, Ірвінг Мак'юен та інші. Вони в основному фокусувались на зображенні деградації, розпаду свідомості, сексуальних збочень та неоапокаліптичних настроїв, що підсилювало відчуття трагізму та невизначеності, притаманне кінцю світу [Там само]. Їхні твори відзначаються більш яскравим зображенням темряви внутрішнього світу, де існують та розкриваються теми, що раніше можливо було уникати або приховувати. Вони стали важливим кроком у розвитку літературного напрямку, де висвітлюються теми та аспекти, які раніше можливо було розглядати лише в тіні [Там само].

Твори Говарда Філіпса Лавкрафта вважаються частиною готичної літератури, Лавкрафт відомий своїми темними та містичними оповіданнями, які включають елементи жаху, фантастики та загадковості. Він створив власний жанр, відомий як космічний жах чи космічний хоррор, але його твори також взято до уваги у контексті готичної літератури через деякі загальні риси.

В його оповіданнях часто зустрічаються теми психологічного тиску, незрозумілих космічних сил, античного жаху та загубленості. Г. Ф. Лавкрафт також прагнув створити атмосферу містичності та невизначеності, яка є характерною для готичного стилю.

Досліджуючи готичну літературу, можна визначити декілька характерних ознак:

- ірраціоналізм: автор більше звертається до почуттів, а не до розуму (протест проти ідеалів Просвітництва). В подібних творах робиться акцент на передбачуваність долі людини;

- звернення до фольклору або Середньовіччя: відбувається пробудження зацікавленості письменників до історії;

- естетика жахливого: помітна тенденція ідеалізації, надання привабливої форми певному набору маркерів. У готичних романах часто зустрічаються такі місця подій як старовинні особняки, замки, собори або монастирі з таємними приміщеннями, темними коридорами й випадковими спостерігачами. Також часто зображуються безлюдні пустки, де завиває вітер, розкопані могили з кістками й черепами. У романах можна зустріти шляхетних лицарів та леді, шахраїв й авантюристів, а також присяги й прокляття, привиди та відьми. Магічні манускрипти й фатальні вбивства теж часто стають важливими елементами сюжету;

- гіперболізація: автори навмисно створюють своїх персонажів з пороками. Так вони підкреслюють на тому, як саме оточення впливає на особистість і долю героїв;

- містифікація: навмисне створення навколо своїх творів «містичної обставини», видаючи їх за переклади старих іноземних авторів;

- присутність таємниці: напругу у творі створює загадка. Відбувається побудова сюжету навколо вбивства, зникнення, позбавлення спадку, що розкривається лише у фіналі книги [24].

Ранні тексти Г. Ф. Лавкрафта є механічним наслідуванням стилю Е. По, чия література жахів повністю просякнута атмосферою непоясненого. Проте, з часом набуття досвіду та вироблення власного стилю, твори інших авторів стають не основою текстів Г. Ф. Лавкрафта, а способом їх розуміння [30, с. 6]. Одним з помітних таких аспектів є жанр “weird fantasy”, що переважно взяла свою назву з часопису “Weird Tales”, у якому найчастіше виходили тексти Лавкрафта [Там само]. Жах, який описував Лавкрафт, стає більш енциклопедичним, з підґрунтям у вигляді реальних історичних, культурних та міфологічних елементів.

Після закінчення з готикою Е. По, Г. Ф. Лавкрафт займає окрему нішу жанру. «Література жаху», що опісля переросла у «Лавкрафтівські жахи». Проте, сам автор не завжди дотримувався виключно цього жанру – його роботи можуть варіюватися від драми до поезії у прозі та від епістоли до детективу. Навіть фантастика може

виявитися бойовиком чи детективом; у його роботах був головним жах, який звертався до почуттів читача [Там само].

У передмові до першого тому «Говард Філіпс Лавкрафт. Повне зібрання прозових творів» вказане саме розуміння Г. Ф. Лавкрафта поняття «жах»: «Поняття ж жаху, надто у розумінні цього слова Лавкрафтом, – цілковита невідомість, і, що головне, незрозумілість» [Там само]. Для опису подібного тексту підходить слово *weird* (як назва журналу, в якому він друкував свої оповідання). Але, якщо поглянути як саме автор формує свої тексти, можна сказати, що його творчість належить до «темного фентезі» або «готичного роману», на основі якого і виникло «темне фентезі» [Там само].

2.1.2. Еволюція жанру «химерна фантастика»

Химерна фантастика починається у 1894 році, коли Дж. Ш. Ле Фану вперше вжив цей термін. Розвиваючись від невеликої форми на початку ХХ століття до об'ємної романної форми у ХХІ столітті, химерна фантастика зберігає ряд характерних рис, які роблять її визначеною підгрупою в жанрі фантастики [17].

Оригінальна назва цього жанру – “*weird fantasy*”. Українською цей термін перекладають як «химерна фантастика». Таке тлумачення слова «дивний» передає позитивну конотацію, але водночас з тим не співвідноситься з атмосферою жаху, яку має викликати химерна фантастика [Там само].

Серед найвиразніших особливостей химерної фантастики можна відзначити наступне:

- жанровий еклектизм: класичні твори химерної фантастики поєднують у собі елементи фентезі, наукової фантастики, готичного роману й хоррору. Сучасні твори додають до цього міксу елементи детективу, травелогу або вестерну.
- гротескова образність: химерна фантастика відрізняється особливою атмосферою дійсності, що жахає, завдяки новаторському бестіарію, химерним ландшафтам і амбівалентним героям.
- атмосфера жаху перед Незвичайним: у творах химерної фантастики Незвичайним можуть виступати не лише природні сили, але й обставини та ідеї [16].

На думку Дж. та А. Вандермеєрів, химерна фантастика становить собою еволюцію романів про надприродне. В цих творах виявляються елементи інших літературних жанрів. Крім того, надприродне у химерних фантастичних творах часто замінюється дивними ритуалами або науковими відкриттями, що залишає присмак темного, невідомого, але матеріального [84].

Г. Ф. Лавкрафт виділяє специфічну атмосферу незрозумілого страху перед зовнішніми, невідомими силами як обов'язкову характеристику химерної фантастики [62].

З самого початку свого існування химерна фантастика стала особливим сховищем для творів, які об'єднували риси наукової фантастики, фентезі та готичної літератури (а згодом і літератури жахів). При цьому ця література демонструвала відхилення від основних штампів зазначених жанрів [17].

Виходячи з основ наукової фантастики та готичного роману, химерна фантастика представляла новий підхід до створення фантастичних сценаріїв та образів, досягаючи дезорієнтаційного та невтішного ефекту [16].

Як зазначав Г. Ф. Лавкрафт, «химерна фантастика була бунтом проти часу, простору й матерії, відтворюючи у тексті форми прямо не співвідносні зі знаною дійсністю; коли образи, які цю форму творять, виступають як доповнення до реальності, а не суперечать їй» [79].

У готичному романі страх виникає від нематеріальних явищ минулого, таких як привиди або дії прокляття, або від жахливих персонажів, що виникли з фольклорних традицій, наприклад, вампіри, перевертні, тролі. У творах химерної фантастики джерело жаху зазвичай пов'язане з матеріальними явищами, переважно тілесними трансформаціями персонажів. Тератологічний елемент представляє монстра нового типу, якого не знаходимо в національних фольклорних традиціях [16].

Сюжети ранніх творів химерної фантастики часто розгортались у відомій реальності, в яку несподівано вдиралося жахливе надзвичайне, стаючи частиною нашого світу наприкінці оповідання, і це створювало ефект «розради» для читача. Сюжети сучасних творів химерної фантастики часто будуються в межах вторинної

реальності, яка організована за принципами, відмінними від традиційного фентезі. На відміну від чітко визначених координат Добра і Зла, притаманних фентезійній літературі, реальність химерної фантастики уникає безумовної урочистості Добра [Там само].

Сьогодні виділяють два різновиди химерної фантастики. Перший – стара химерна література.

Стара химерна література (“Old Weird”) – це період в історії літератури приблизно з 1880 по 1940 рік, який має свої коріння у традиціях творів жанру «weird». Термін “weird” був вперше вжитий ірландським письменником Джозефом Шеріданом Ле Фану, відомим своїми готичними історіями про привидів. Однак популяризація терміна сталася завдяки Г. Ф. Лавкрафта, який визначив “weird tales” у своїх критичних есе, розглядаючи вплив робіт авторів з різних країн, таких як Е. Гоффман, Ф. де ла Мотт Фуке, Т. Готье, Г. Флобер, Г. де Мопассан, Е. А. По, Н. Готорна, А. Бірса, Р. Чемберс та інші. Лавкрафт також створив каталог творів Старої химерної літератури та визначив їх ключові риси [16].

У своєму есе «Надприродний жах у літературі» Г. Ф. Лавкрафт описував химерну фантастику як оповідь, що виходить за рамки звичайного таємничого вбивства чи жахливих сцен, включаючи фігури, оповите саваном і видаючи дзвін ланцюгами. Важливою особливістю таких оповідей, за Лавкрафтом, є специфічна атмосфера непередбачуваного страху перед невідомими силами, а також натяк на те, що стабільні закони Природи, які забезпечують наш захист від хаосу та демонів безмежного космосу, можуть бути тимчасово або назавжди порушені [79].

Сюжети ранніх творів Старої химерної літератури зазвичай фіксували зустріч героя, часто вченого чи особи інтелектуального складу, із Незвичайним. Ця зустріч слугувала точкою неповернення до звичайного життя, а розкриття, яке відбувалося, наповнювало його онтологічним жахом різного характеру, включаючи:

- усвідомлення співіснування поруч із нами сил, які є давнішими, невідомими та зловісними;
- часткове розкриття завіси таємниці походження людини або її природи;

- розуміння ненадійності законів природи, які єдині захищають нас від наступу хаосу.

Герой потрапляв в невідоме місце або виявлявся під впливом розгадування незрозумілих натяків на Незвичайне, які він отримував ззовні [16].

Для химерної фантастики головним є не сюжет та дія, про що відзначав Г. Ф. Лавкрафт у своєму есе «Нотатки про написання WF»: «Атмосфера, а не дія, є головним прагненням химерної літератури. Адже насправді чим іще може бути незвичайна історія, як не яскравою картиною певного типу людського настрою» [78]. Описувана атмосфера є атмосферою жаху, оскільки, на думку письменників Старої химерної літератури, жах вважається найдавнішою і найсильнішою емоцією людства [86].

Інтелектуальний характер жаху химерної фантастики полягає в тому, що це жах перед невідомим. Жах виникає від відкриття неправильності світу або неправильності нашого уявлення про нього, від переживання пограничних станів свідомості, викликаних розумінням неважливості людини перед немислимою могутністю природи або безмежними, незвіданими просторами ворожого Космосу [17].

Об'єднувальною темою творів Старої химерної літератури є Незвичайне ("the Weird"), яке набуває форм прадавніх невідомих істот, гібридних створінь, або не пояснених впливів персоніфікованої природи. У таких творах почали вперше з'являтися монстри нетипові для євро-американської тератологічної культури, чії форми мали протоплазмову, комахоподібну, а частіше цефалоподібну будову, яку герой марно намагався згодом стерти з пам'яті [Там само].

У химерній фантастиці елементом, що повторюється, часто виступають дивні релігії або культи, незвичайні сни, віталізм і мистецтво. Саме завдяки через них Незвичне проникає у повсякденну дійсність [Там само].

Стара химерна література існувала здебільшого у малій формі, завдяки якій увага читача утримувалася не довше, ніж того потребує досягнення задуманого письменником ефекту. Це дозволяє визначати стару химерну літературу як літературу атмосфери і єдиного ефекту [Там само].

Розквіт химерної фантастики прийшов на 1920–1930-ті роки, проте смерть одного з головних поборників та ідейних натхненників руху Г. Ф. Лавкрафта в 1937 р., і початок Другої світової війни призвели до згасання руху Старої химерної літератури і його подальшої трансформації [Там само].

Зміни та трансформації у химерну фантастику відбувалися в період з 1940-х по 1990-і роки. Хоча серед прихильників химерної фантастики спостерігалось певне затишшя майже півстоліття, сама ідея химерної фантастики ніколи не зникала повністю. Натомість вона наповнювалася новими елементами. Поява англійських перекладів творів Ф. Кафки вказувала на альтернативні способи побудови сюжету. Класичні твори Старої химерної літератури визначались напруженою атмосферою, що наростала від реалістичного опису до поступового виявлення Незвичайного, а в кінці твору воно проявлялося страхітливим чином [Там само].

Підхід Ф. Кафки, де Незвичайне відзначалося відразу, вводячи читача у світ абсурдності, був успішно використаний сучасними письменниками химерної фантастики. Вони описували його як «капітуляцію перед Незвичайним». Згідно з цим підходом, Незвичайне стає фактом і основою художнього світу, у який читачеві слід цілком поглибитися, сприймаючи його повністю серйозно, як реальність, і не намагаючись розглядати його як художній трюк чи алегорію [67].

У 1960–1970-х роках на сучасний стан химерної фантастики та на його формування суттєво вплинули на два основні чинники. По-перше, в цей період виникла імпліцитна критика суспільства та політичних інститутів, що виявилася у творах магічних реалістів Латинської Америки, таких як Х. Л. Борхес, К. Фуентес, Г. Гарсія Маркес, Х. Кортасар. Вони внесли своєрідний внесок у розвиток химерної фантастики, впроваджуючи скриту критику суспільних норм та інститутів через магичні та фантастичні елементи у свої твори [86].

По-друге, водночас відбувалися експерименти з текстом та образністю у творах представників британської «Нової хвилі». Ці письменники вносили свіжий погляд на літературу та випробовували нові підходи до створення тексту. Їхні експерименти в області форми та стилю також вплинули на розвиток химерної фантастики, збагачуючи його технічними та експресивними можливостями [86].

Революціонери «Нової хвилі», такі як Дж. Брунер, Дж. Баллард, Г. Еллісон, Р. Сілвеберг та інші, зробили значний внесок, переосмисливши увагу від «зовнішнього простору» (“Outer Space”), який домінував у традиційній науковій фантастиці, до «внутрішнього простору» (“Inner Space”). Вони зосередились на внутрішніх аспектах людського досвіду, емоціях та психології, роблячи акцент на внутрішніх світах персонажів, а не на зовнішніх пригодах у космосі. Це стало своєрідним переворотом у підході до наукової фантастики [17].

Письменники «Нової хвилі» відхилилися від акценту на науковій точності, передбаченні та оспівуванні наукового прогресу, замість цього вдаючись до рефлексії. Це призвело до наближення їх творів до мейнстримної літератури. Також відбулося жанрове змішання, включаючи елементи наукової фантастики та фентезі, а також змішання елементів жанрової прози й модерністських тенденцій [83].

Вивчення «внутрішнього простору» включало відтворення внутрішньої реальності письменника та її взаємодії з зовнішньою реальністю. Це викликало пошук нових виразних засобів, вимагаючи стилістичних експериментів та ускладнення літературної техніки. Як результат, виникла вкрай образна та сюрреалістично насичена література. Для втілення цього напряму письменники зверталися до іконографії сюрреалістів, таких як С. Далі, М. Ернст і Дж. де Кіріко, зауважує Дж. Баллард [17].

Особливість, яку має «Нова хвиля», подібна до тієї, що властива роботам Леонори Керрінгтон, проявляється і в їхньому літературному та образотворчому виявленні. На відміну від ранніх творів химерної фантастики, які передавали загальний настрій страху перед невідомим, «Нова хвиля» наголошує на індивідуальному досвіді та його взаємодії з реальністю. У творах «Нової хвилі» висвітлюються ідеологічні та політичні питання, а також розкриваються соціальні аспекти свого часу на тлі фантастичних сценаріїв та невідомих горизонтів. За словами Дж. Вандермеєра, британська «Нова хвиля» виступає своєрідним «мозковим центром» нової химерної літератури, в той час, як «серцем» визнано

натуралістичний хоррор 1980–1990-х років, який виявився в «Книгах крові» Клайва Баркера [84].

На відміну від «невимовних» монстрів Старої химерної літератури, творіння від Клайва Баркера мають абсолютно чіткі характеристики, які письменник ретельно вивчає у своїх романах. Він паралельно розглядає теми тілесних трансформацій і мотивів відчуженості [86].

На відміну від малих форм творів Старої химерної літератури, твори письменників «Нової хвилі» та твори у стилі натуралістичного хоррору були набували форму роману. Це створила підґрунтя для подальшого розвитку нової химерної літератури у новій формі [17].

Нова химерна література (“New Weird”) – це продовження літературних традицій, яке виникло у 1990–2000 роках. Після збільшення кількості робіт у жанрі хоррору, започаткованого Клайвом Баркером, сформувався новий, унікальний тип літератури. Його представники включають Т. Ліготті, П. З. Брайта, К. Дж. Бішопа, Дж. Вандермеєра, Ч. М’євіля та інших [85].

Визнання нового літературного руху «нової химерної літератури» та його назви народилися після успіху роману Ч. М’євіля «Вокзал загублених снів» (2000). Висока критика цієї роботи привернула увагу читачів і видавців до подібних творів, що викликало внутрішню реакцію руху. Запитання М. Джона Гаррісона на форумі журналу “The 3rd Alternative” – “New Weird”: що це; хто його пише; чи існує він взагалі?» - визначило назву цього літературного явища. В цьому запитанні вперше прозвучала назва “New Weird”, яка за ним надалі закріпилася. У дискусії, що тривала понад 4 місяців, взяли участь близько 50 письменників, оглядачів і критиків, які висловлювали різноманітні думки [17].

Найбільше обурення та обговорення викликало саме введення «ярлика», який може обмежити творчий потенціал письменників у цьому жанрі, встановлюючи правила та протоколи. Однак загальною думкою стало визнання того, що у літературі XXI століття з'явилася нова течія.

Розглядаючи нову химерну літературу як явище, учасники збіглися в думці, що воно виникає від реакції на стандартизацію жанрової літератури та перевагу

героїчного фентезі, де письменники, за словами Ч. Строса, С. Свейнстона та Ч. М'євіля, не бажають дотримуватися встановлених тропів.

Письменники нової химерної літератури, на відміну від своїх попередників у жанрі, також, як і колись письменники Старої химерної літератури, прагнуть більш інтуїтивно знаходити шлях для розповіді своїх історій, а не обмежувати їх раціонально в межах конкретного жанру [84].

Д. Денісова, у свої статті, присвяченій дослідженню химерної фантастики, стверджує наступне: «Визначаючи характерні риси напрямку, письменники і критики відзначали такі особливості:

- жанровий еклектизм;
- концентрований і деталізований стиль письма;
- експериментальний бестіарій, у якому представлені нетрадиційні монстри як результат схрещення сучасної культури і стародавніх неєвропейських міфологій, а також продовження традицій щупальцеподібних чудовиськ (“tentacular”) Старої химерної літератури;

- розробка потенціалу вторинної реальності й урбанізація місця дії;
- всепроникна візуальність, що містить у собі гротеск і сюрреалістичні мотиви;
- політично наповнена проблематика творів» [17].

У антології “New Weird” автори Джефф та Енн Вандермеєри визначають напрям нової химерної літератури як «тип літератури, яка підриває романтизовані ідеї про місце подій, притаманні традиційному фентезі, на користь складних реалістичних моделей світу, використовуючи їх як відправну точку для створення місця подій, у якому поєднуються елементи наукової фантастики й фентезі» [85].

Дослідниця Даржа Малкольм-Кларк вказує, що нова химерна література відзначається розмиттям меж між жанрами, такими як фентезі, наукова фантастика та література жахів. Це суттєво змінює традиційні кліше фантастичних творів, спрямовуючи їх не на втіху, а на виклик відчуття стривоженості [17]. Чайна М'євіль також надає подібну характеристику, вказуючи, що нова химерна література є

точкою зіткнення наукової фантастики, фентезі та літератури жахів, виражаючи естетику сюрреалізму [69].

Завдяки великій кількості визначень терміну “New Weird”, можна зробити висновок, що цей жанр спрямований на оновлення фантастики та відрізняється своєю гібридністю. Він використовує естетичні принципи химерної фантастики, підкреслюючи атмосферність і сюрреалістичну візуальність.

Нова химерна література є об'єднанням наукової фантастики, фентезі, магічного реалізму, сюрреалізму і хоррору, вираженим у візуально насиченій манері. Його мета – досягти ефекту очуднення для сприйняття дивної реальності. Сучасна химерна література визначається як інноваційний феномен, що ґрунтується на нестандартних експериментах у літературних вимірах англomовної літератури [71].

2.1.3. Особливості жанру «лавкрафтівський жах»

З плином часу, кількість фанатів Г. Ф. Лавкрафта так зросла, що захоплюючись його творам, вони створили окремий жанр, в якому продовжують писати сотні письменників: лавкрафтівський жах. Багато інформації про цей жанр не має, адже він нап'язаний з одним конкретним письменником, проте можна зауважити, що такі відомі хоррор-автори як Стівен Кінг та Клайв Баркер, а разом з ними і багато письменників-початківців беруть своє натхнення та майстерність письма саме від Лавкрафта [73, с. 10].

Лавкрафтівський жах є піджанром хоррору та химерної літератури, яка надає перевагу непізнаному та незбагненому більше, ніж прямим зображенням прямої загрози або шоку [62, с. 178]. Для цього піджанру, як і для літератури Г. Ф. Лавкрафта загалом, притаманна атмосфера невідомого, постійне нагнітання цієї атмосфери.

У своєму есе «Надприродний жах в літературі» про готику, химерну фантастику та фантастику жаху, Г. Ф. Лавкрафт сам виклав основні теми та потрібну атмосферу космічного жаху. Завдяки цьому можна виділити ряд характеристик, які пов'язані з лавкрафтівськими жахами:

- страх перед невідомим і непізнаваним [73];
- «страх і побожність, які ми відчуваємо, стикаючись з явищами, які виходять за межі нашого розуміння, масштаби яких виходять за межі вузької сфери людських справ і можуть похвалитися космічним значенням» [66]. У такому випадку жах настає через усвідомлення, що людські інтереси, бажання, закони та мораль не мають сенсу чи значення у всесвіті загалом [73]. Сутності, що з'являються в творах Лавкрафта, не були злими – вони просто не мали такого самого уявлення про мораль, якого мали люди [Там само];
- наявність головних героїв, які безпорадні перед обличчям незбагнених і неминучих сил, які зводять людей з привілейованого становища до незначущості та некомпетентності [65];
- на відміну від жанру жахів, де демонструвалися кров, кістки чи трупи, увага приділяється вісцеральними текстурами, білковими напівжелатиновими речовинами та слизом [62, с.176];
- уникнення конкретики в поясненнях, недомовленість, завжди є сили, яких люди не розуміють і які впливають на людей [74];
- мала кількість людських знань про Всесвіт, поєднання реальних наукових знань та вигаданих, псевдоміфологічних пояснень реальності [80].

Так, за своє життя Г. Ф. Лавкрафт починав писати у стилі готичного роману, наслідуючи свого кумира Е. По, впродовж життя став одним з найбільших популяризаторів жанру химерної фантастики, а після своєї смерті піджанр, названий його прізвищем, продовжують поповнювати його фанати.

2.2. Формування стилю Г. Ф. Лавкрафта

За життя, Говард Лавкрафт написав безліч оповідань, багато повістей та три романи. Проте, славу у повному обсязі він здобув вже після своєї смерті; саме з його творів утворилася значна частина сучасної попкультури.

Говард Філіпс Лавкрафт – американський письменник, журналіст та поет, відомий своїми творами у жанрах жахів та містики, які він поєднував у своєму

оригінальному стилі. Він є засновником вигаданого всесвіту міфів Ктулху. Протягом свого життя, більшість творів Г. Ф. Лавкрафта публікувалися у pulp-журналах, а після його смерті він став однією з найвидатніших постатей для жанру жахів. Творчість Г. Ф. Лавкрафта настільки унікальна, що його твори виділяються в окремий піджанр, відомий як лавкрафтівські жахи. Г. Ф. Лавкрафт є одним із найвідоміших майстрів і пропонентів напрямку *Weird Fiction* [70].

Говард Філіпс Лавкрафт народився в кінці XIX століття – 20 серпня 1890 року в Провіденсі, Род-Айленд, США. Його мати, Сара Сьюзен, була дочкою відомого бізнесмена Віппла Ван Бюрен Філіпса. Його батько, Вінфілд Скотт Лавкрафт, мандрівний продавець ювелірних виробів і дорогоцінних металів, працював у «Gorham & Co» [82]. Батько Говарда помер в 1898 році у психіатричній лікарні в Провіденсі, де перебував після нервового зриву у 1893 році. Г. Ф. Лавкрафт був єдиною дитиною в родині [70].

Саме дідусь Віпл Філіпс прищепив хлопчику любов до класичної літератури та поезії. Він заохочував його до читання і дав йому багато книжок. Також, дідусь розповідав Говарду безліч жахливих історій, які згодом розвинули інтерес до жанру жахів [70]. Його найпершим захопленням стала збірка «Тисяча й одна ніч», яку він прочитав у віці п'яти років. Саме в цей час з'явився псевдонім «Абдул Альхазред», який пізніше був використаний для персонажа-автора міфічного «Некрономікону» [82].

Після арабської літератури, Г. Ф. Лавкрафт захопився грецькою міфологією, написавши «Поему Улісса» – парафраз Одиссеї у 88 рядках внутрішньо римованого вірша. Але Лавкрафт на той час уже відкрив для себе дивовижну фантастику, і його перше оповідання, «Шляхетний підслухувач», яке не дійшло до наших днів, можна датувати ще 1896 роком [Там само].

Лавкрафт почав навчатися у школі у 1898 році, вступивши безпосередньо до 4 класу. Проте його навчання було вкрай несистематичним, і вже через кілька місяців йому довелося припинити навчання. Він повернувся до школи лише через три роки [56, с. 57].

Сам Лавкрафт вважав, що причиною його «майже зриву» були його надмірно чутливі нерви, які впливали на всю його організацію та викликали різноманітні захворювання. Він згадував: «Мої надчутливі нерви настільки впливали на діяльність усього організму, що викликали масу різноманітних захворювань. Так, у мене була сильна аритмія і така гостра хвороба нирок, що місцевий лікар хотів було зробити операцію, якби бостонський фахівець не поставив більш точний діагноз, звівши захворювання до нервової системи. Потім у мене була жахлива хвороба травної системи – також, очевидно, викликана порушенням діяльності нервів – і, понад це, страшний головний біль, через який я 3–4 дні щотижня не підводився з ліжка» [Там само].

Через кошмари, що переслідували його в дитинстві, Говард мало коли відвідував школу. Натомість він багато чого дізнався з книжок, що були вдома; так він познайомився з хімією та астрономією. Почав писати журнали для своїх друзів [70]. В середній школі він почав більше спілкуватися зі своїми однолітками, тоді ж і відбувається перша його поява в газеті – у 1906 році він написав листа на астрономічну тему для “The Providence Sunday Journal”. Невдовзі після цього він почав вести щомісячну астрономічну колонку для сільської газети “The Pawtuxet Valley Gleaner”; пізніше він писав колонки для “The Providence Tribune” (1906–1908) і “The Providence Evening News” (1914–18), а також для “The Asheville (N.C.) Gazette-News” (1915) [82].

Під впливом прочитаних детективів він разом зі своїми однокласниками створив своє власне «Детективне агентство Провіденсу». Це агентство успішно розгадало не одну «справу». Крім цього, він випускав спеціалізовану газету і заснував «Блекстонський військовий оркестр», в якому сам виступав на барабані [56, с. 57].

Незадовго до закінчення школи, у Г. Ф. Лавкрафта стався нервовий зрив і він покинув школу без атестата; цей факт і його подальша невдача вступу до Університету Брауна стали джерелом великої ганьби для Г. Ф. Лавкрафта в наступні роки, попри те, що він був одним із найстрашніших самоучок свого часу. З 1908 по 1913 роки Г. Ф. Лавкрафт був справжнім відлюдником, мало що

займаючись астрономією та написанням віршів [82]. «Я живий лише наполовину – значна частина моїх сил іде на те, щоб підвестися і пройтися, – нарікав він. – Моя нервова система – повна руїна, і я охоплений нудьгою й цілком бездіяльний, за винятком випадків, коли натикаюся на щось справді цікаве» [56, с. 57]. Протягом п'яти років він проводив свій час у сні та читанні, ніколи не полишаючи дім вдень [70].

Повернення до життя Говарда Лавкрафта сталося 1913 року. Письменник, на ім'я Фред Джексон написав серію безглузвих історій кохання для пульп-журналу під назвою «Argosy». Прочитавши їх, Г. Ф. Лавкрафт настільки розлютився, що написав листа з нападами на Джексона [Там само]. Написаний у віршах лист викликав гнівну реакцію шанувальників Джексона, призвівши бурхливі дебати між Г. Ф. Лавкрафтом і захисниками Джексона. Невдовзі листи Г. Ф. Лавкрафта привернули увагу Едварда Ф. Дааса, президента «Об'єднаної асоціації аматорської преси» (UAPA) [82].

У 1914 році Г. Ф. Лавкрафт приєднався до UAPA на запрошення Дааса, започаткувавши власну газету “The Conservative” у 1915 році. Він випустив 13 її випусків, одночасно написавши велику кількість віршів та есе для інших журналів, таких як “The Providence Evening News” і “The Asheville (N.C.) Gazette-News” [82].

Першим опублікованим виданням Г. Ф. Лавкрафта стало оповідання «Алхімік», надруковане в журналі за листопад 1916 року [70].

Знайомство з У. Полом Куком, провідною фігурою в традиції аматорської журналістики, розширило знання Г. Ф. Лавкрафта про надприродну літературу. У. Кук не тільки постачав йому книги, але також заохочував його систематично вивчати цю тему та писати більше художніх творів [70].

Заохочуваний Куком, Г. Ф. Лавкрафт почав писати белетристику, створивши «Склеп» та «Дагона» влітку 1917 року. Після цього він написав кілька оповідань. Однак до 1922 року вірші та есе залишалися його улюбленим способом літературного вираження [70].

Він також регулярно листувався з друзями за допомогою листів. За своє життя він написав 100 000 листів, що складаються з кількох мільйонів слів. Багато

з них було написано для таких письменників, як Роберт Блох, Генрі Каттнер, Роберт Е. Говард і Семюел Лавман [70].

Мати Г. Ф. Лавкрафта померла 1921 року під час операції. Г. Ф. Лавкрафт був приголомшений втратою матері, але за кілька тижнів достатньо одужав, щоб відвідати з'їзд аматорської журналістики в Бостоні 4 липня 1921 року. Саме тоді він уперше зустрів жінку, яка стала його дружиною [82].

У березні 1924 р. Г. Ф. Лавкрафт одружився з Сонею Грін і переїхав до Брукліна. Друзі не були здивовані цьому шлюбові, а от тітки Говарда, що дізналися про весілля з листа вже після церемонії, залишилися незадоволеними [83]. Соня, перевізши чоловіка до Нью-Йорка, водила його по ресторанах, одягала і плакала, сподіваючись перевиховати дивака з Провіденсу. Біограф Л. Спрег де Камп писав: «Він ніколи не промовляв слова «любов», а його уявлення у словесному вираженні кохання містилося у фразі: «Моя люба, ти навіть не уявляєш, як високо я тебе ціную» [56, с. 58].

У лютому 1924 року Дж. С. Геннебергер, засновник і власник компанії “Weird Tales”, доручив йому написати історію для фокусника Гаррі Гудіні, і йому запропонували 100 доларів. Він працював у журналі з 1923 року і погодився писати під чужими іменами через вигідну пропозицію [70]. Г. Ф. Лавкрафт наслідував літературну традицію багатьох відомих авторів: Семюеля Джонсона, Конана Дойля, Герберта Уельса, Артура Мейчела. Неодноразово Г. Ф. Лавкрафт стилізував власні тексти, спираючись на роботи своїх попередників [30, с.7].

Після весілля Г. Ф. Лавкрафт переїхав до квартири Соні в Брукліні, і перспективи для пари здавалися хорошими: Г. Ф. Лавкрафт став відомий як професійний письменник завдяки прийняттю кількох його ранніх оповідань у “Weird Tales”; у Соні був успішний капелюшний магазин на П'ятій авеню в Нью-Йорку [70].

Після детального дослідження фараонів він написав «Ув'язнений разом із фараонами». Його було опубліковано у 1924 році у виданні “Weird Tales” під ім'ям Гудіні. Пізніше вони співпрацювали над кількома іншими проєктами [Там само].

У 1924 році навколо Г. Ф. Лавкрафта утворився «Калемський клуб», літературний гурток. На заклики його членів він тепер почав подавати низку потойбічних історій до “Weird Tales” [Там само].

Проблеми почали з'являтися у подружньому житті: капелюшна крамниця збанкрутувала, Г. Ф. Лавкрафт відмовився від редагування супутнього журналу “Weird Tales” (що вимагало його переїзду до Чикаго), а здоров'я Соні похитнулося, змусивши її витратити час в санаторії Нью-Джерсі. Г. Ф. Лавкрафт намагався знайти роботу, але ніхто не хотів наймати 34-річного чоловіка без досвіду роботи. 1 січня 1925 року Соня поїхала до Клівленда, щоб влаштуватися там на роботу, а Г. Ф. Лавкрафт оселився в одній квартирі поблизу занедбаного району Брукліна під назвою Ред Хук [Там само].

Хоча у Г. Ф. Лавкрафта було багато друзів у Нью-Йорку – Френк Белнап Лонг, Рейнгарт Кляйнер, Семюель Лавман, – його самотність і маса «іноземців» у місті дедалі більше втягували його у депресію. Фантастика Г. Ф. Лавкрафта перетворилася з ностальгії («Покинутий будинок» (1924) відбувається в Провіденсі) до похмурої та людиноненависницької («Жах Ред Гука» і «Він» (обидва 1924) розкрили його почуття до Нью-Йорка). Нарешті на початку 1926 року Г. Ф. Лавкрафт планував повернутися до Провіденсу, за яким він так сумував [Там само].

17 квітня 1926 року він повернувся до Провіденсу без дружини. Тітки Г. Ф. Лавкрафта заборонили Соні приїжджати до Провіденсу; Г. Ф. Лавкрафт мовчки з цим погодився [Там само]. Вони розлучилися в 1929 році.

Г. Ф. Лавкрафт, байдужий до сексуальних аспектів, розглядав стосунки зі своєю дружиною як щось звичайне. Тому для нього великим шоком стало рішення його дружини Соні про розлучення. Щоб завершити розлучення, вона згодилася взяти на себе вину у подружній зраді. Це було вкрай болісно для письменника, і в лютому 1929 року відбувся судовий процес, на якому родичі Г. Ф. Лавкрафта виступили проти Соні [56, с. 59].

Дослідник С. Т. Джоші вважає, що Г. Ф. Лавкрафт так і не підписав розлучення. У 1936 році Соня вийшла заміж втретє, вибравши собі за чоловіка

професора економіки з Лос-Анджелеса. Після смерті чоловіка, вона написала мемуари «Приватне життя Г. Ф. Лавкрафта», в яких вона зізнавалася, що Г. Ф. Лавкрафт писав листи їй роками, але всі їх вона спалила. Проте, один лист таки зберігся, в якому фантаст писав: «Взаємна любов чоловіка і жінки – це уявні переживання, які полягають у приписуванні своєму об'єктові певного інтимного зв'язку з естетико-емоційним життям того, хто його відчуває, і залежить від особливих умов, які цим об'єктом мають виконуватися» [Там само].

Останні кілька років свого життя Г. Ф. Лавкрафт провів у Провіденсі, створивши велику кількість робіт. Його життя було відносно спокійним – він багато подорожував різними антикварними місцями на східному узбережжі (Квебек, Нова Англія, Філадельфія, Чарльстон, Сент-Августин); написав найвідомішу фантастику «Поклик Ктулху» (1926) [70].

Він сприяв кар'єрі багатьох молодих письменників (Август Дерлет, Дональд Вандрей, Роберт Блох, Фріц Лейбер); його почали хвилювати політичні та економічні проблеми, оскільки Велика депресія змусила його підтримати Рузвельта і стати поміркованим соціалістом; і він продовжував здобувати знання з широкого кола предметів, від філософії до літератури, історії та архітектури [Там само].

У 1927 році він написав короткий роман під назвою «Справа Чарльза Декстера Ворда». Однак він сам виявив, що це «громіздкий, скрипучий шматочок самосвідомого антикварізму», і тому залишив його неопублікованим. Коли його опублікували посмертно, критики визнали його одним із найкращих його творів [Там само].

Іншими відомими оповіданнями, які він написав у цей період, були «Жахиття Данвіча» (1928), «У горах божевілля» (1931), «Морок над Інсмутом» (1931) і «За пеленою часу» (1934–1935). Водночас він також продовжував листуватися зі своїми друзями, створюючи величезну кількість листів [Там само].

Після смерті своєї улюбленої тітки місіс Кларк, Г. Ф. Лавкрафт переїхав до іншої квартири разом зі своєю другою тіткою місіс Гамвелл. Його пізніші оповідання ставали дедалі довшими та складнішими і їх стало важко продавати [Там само].

Попри створення ряду шедеврів, Г. Ф. Лавкрафт ніколи не заробляв багато та останні кілька років провів у злиднях. Це було головним чином тому, що він був надто сором'язливим, щоб рекламувати свої роботи; його твори здебільшого публікувалися в pulp-журналах, які не платили багато [68]. Протягом цього періоду він жив зі своєю тіткою в брудному будинку, виживаючи на свій дохід від писання історій від імені інших людей і на невеликий спадок своєї тітки, який швидко витрачався. На той час він втратив інтерес до продажу своїх робіт [Там само].

У 1936 році самогубство Роберта Е. Говарда, одного з найближчих кореспондентів Г. Ф. Лавкрафта, викликало його збентеження та засмучення. На той час хвороба, яка спричинила його власну смерть, – рак кишківника – вже прогресувала настільки, що лікувати її не було сенсу. Г. Ф. Лавкрафт намагався продовжувати жити зі болем, що зростав упродовж зими 1936–1937 років, але нарешті потрапив до госпіталю Джейн Браун 10 березня 1937 року, де він помер через п'ять днів. Його поховали 18 березня на ділянці родини Філіпсів на кладовищі Суон-Пойнт [Там само].

Відомим та популярним Говард Філіпс Лавкрафт став вже після своєї смерті. За життя Г. Ф. Лавкрафт так і не видав жодної книги – якщо не враховувати «Тінь над Ісмундом» (1936). Усі його оповідання та повісті були розкидані по різних журналах і газетах. Але дружба, яку він зав'язав лише листуванням, підтримувала його: Август Дерлет і Дональд Вандрей були сповнені рішучості зберегти історії Г. Ф. Лавкрафта як книгу й заснували видавничу фірму “Arkham House” спочатку для публікації творів Г. Ф. Лавкрафта; вони випустили “The Outsider and Others” у 1939 році. Пізніше в “Arkham House” вийшло багато інших томів, і зрештою праця Г. Ф. Лавкрафта стала доступною та була перекладена на десяток мов [Там само].

2.3. Сюжетно-композиційні особливості творів автора “The Call of Cthulhu”, “The Case of Charles Dexter Ward”, “The Colour Out of Space”

За своє життя Г. Ф. Лавкрафт написав безліч творів, оповідань та романів, що неодноразово публікувалися та знаходили своїх фанатів по всьому світу через роки

після публікації. Найвідомішим можна назвати «Поклик Ктулху», який добув таку популярність, що став першим твором в оповіданнях циклу вигаданої самим автором та його наступниками «Міфи Ктулху». Це оповідання отримало екранізацію, декілька відеоігор, а іменем головної потвори не одноразово називали свої пісні відомі музичні гурти.

Не усі твори Г. Ф. Лавкрафта здобули тієї популярності, на яку вони заслуговують. Проаналізувавши такі твори як “The Call of Cthulhu”, “The Case of Charles Dexter Ward” та “The Colour Out of Space” ми зробили висновок, що як відомі, так і залишені повз увагою пересічного читача оповідання мають у собі не лише ту відому лавкрафтівську атмосферу жаху, але й унікальну сюжетно-композиційну будову.

Оповідання та романи, написані Г. Ф. Лавкрафтом, відомі своєю макабричною атмосферою. Розгляд цих творів згідно з роками їх написання та публікацій дозволить прослідкувати за змінами Г. Ф. Лавкрафта його наративного стилю, особливостей сюжету та здатності створювати атмосферу жаху й страху.

Оповідання “The Call of Cthulhu” (укр. «Поклик Ктулху») було написано у 1926 році, але вперше опубліковане у 1928 р. в журналі “Weird Tales”. Це оповідання стало однією з основних робіт Г. Ф. Лавкрафта, на основі якої сформувалася міфологія світу Ктулху. Історія розкривається через фрагменти спогадів та документів різних свідків, що створює враження глобальної загрози та невідомості.

Історія розказується від лиця Френсіса Вейленд Терстона, який знайшов нотатки, що залишив його двоюрідний дядько, професор семітських мов, що помер після поштовху моряка.

У першому розділі, «Жах у глині», сюжет розгортається навколо загадкового глиняного барельєфа із зображенням стародавнього божества Ктулху. Ліричний герой випадково знаходить барельєф серед речей дядька. Автор зазначає, що скульптура була створена митцем Вілкоксом, коли той перебував у стані напівсну. Під час цього періоду Вілкокса переслідували загадкові галюцинації, в яких він бачив циклопічні міста неймовірної архітектури. Подібні кошмари переслідували й

багатьох інших осіб, переважно митців – художників, скульпторів, архітекторів та інших, – обдарованих чутливою психікою.

Другий розділ, «Історія інспектора Легреса», починається з розповіді про те, як професор вперше почув слово «Ктулху» і побачив подібне зображення. У 1908 році на засіданні Американського археологічного товариства в Сент-Луїсі, штат Міссурі, співробітник поліції Джон Реймонд Легресс попросив присутніх науковців ідентифікувати ідола, висіченого з таємничого зеленувато-чорного каменю. Легресс виявив реліквію за кілька місяців до цього в болотах на південь від Нового Орлеана під час рейду на ймовірний культ вуду. Ідол нагадує скульптуру Вілкокса: «Вона зображала монстра, який на позір нагадував людину, але з головою восьминого, обличчя взагалі виглядало як клубок мацаків, тіло було рибоподібне і лускате, з величезними пазурами на передніх і задніх лапах і довгими, вузькими крилами на спині. Ця істота, яка, здавалося, була сповнена жажливої й протиприродної злостивості, мала масивне тіло й загрозово розкарячилася на прямокутній підставці, чи то п'єдесталі, вкритому невідомими символами» [30, с. 15–16].

1 листопада 1907 року Легресс очолив групу поліціантів у пошуках кількох жінок і дітей, які зникли зі сквотерської громади. Поліція виявила, що тіла жертв були використані в ритуалі, під час якого 100 чоловіків поводитися ненормально, брали участь в оргії та молилися на ідола, повторюючи одну фразу: “Ph'nglui mglw nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn”. Убивши п'ятьох учасників і заарештувавши 47 інших, Легресс допитав чоловіків.

Ув'язнені називали ідола Ктулху і перекладали фразу так: «У своєму будинку в Р'льєх мертвий Ктулху чекає уві сні».

Один із науковців, присутніх на зустрічі, Вільям Ченнінг Вебб, стверджує, що під час експедиції 1860 року на західному узбережжі Гренландії він виявив там «відокремлене плем'я вироджених ескімосів, релігією яких була цікава форма дияволопоклонництва, що шокувала його своєю кровожерністю і відразливістю» [30, с. 17]. Вебб стверджує, що гренландський культ мав і той самий спів, і подібну статуетку, між якою помітив чітку аналогію між двома статуетками.

У третьому розділі «Божевілья з моря» Терстон читає статтю про виявлення покинутого корабля в Тихому океані, з команди вижив лише один – норвезький матрос, на ім'я Густав Йогансен, другий помічник капітана на борту шхуни «Емма». 22 березня «Емма» зіткнулася з добре озброєною яхтою «Алерт». Після нападу, екіпаж «Емми» вбив усіх на чужому борту, але втратив власний корабель. Командуючи судном свого супротивника, члени екіпажу, що вижили, подорожують далі та прибувають на незвіданий острів. За винятком Йогансена та його товариша, решта членів екіпажу гине на острові. Аж до самої смерті Йогансен не розкриває правду, що трапилося з його командою.

Терстон подорожує до Нової Зеландії, а потім до Австралії, де в Австралійському музеї він розглядає статую, яку знайшли на «Алерті»: «Страхітлива почвара з головою каракатиці, тілом дракона, перетинчастими крилами, що розкарячилася на вкритому ієрогліфами п'єдесталі...» [30, с. 33]. Перебуваючи в Осло, Терстон дізнається, що Йогансен раптово помер під час прогулянки. Його дружина каже, що чоловік їй нічого не розповідав, проте залишив після себе великий рукопис, який розкриває долю кожного на борту «Емми». Вдова Йогансена надає Терстону рукопис.

Незвіданий острів описується як «тваниста берегова лінія з обліпленим водоростями, замуленим циклопічним муром, який не міг бути ні чим іншим, аніж втіленням найбільшого земного жаху – страхітливим мертвим містом Р'льєх» [30, с. 35]. Екіпажу важко зрозуміти неевклідову геометрію навколишнього середовища. Коли моряки випадково відкривають химерні двері, вони випускають Ктулху: «Те поганське Щось, той зелений, космічний виродок прокинувся, щоб утвердити свою владу... Після десятків мільйонів років Великий Ктулху знову був вільним і жадав втіхи» [30, с. 38].

Члени команди Йогансена вмирають, не встигаючи дістатися до корабля. Рятуються тільки Йогансен і матрос, на ім'я Брайден, що втратив здоровий глузд, але вони встигають відплисти. Проте, Ктулху пірнає в океан і переслідує їхнє судно. На щастя, Йогансен розвертає корабель та врізається ним у голову істоти. На якусь мить здалося, що він переміг, проте потвора майже відразу почала загоювати власні

рани. Кораблю вдається втекти, діставшись суші. Закінчивши читати рукопис, головний оповідач історії, Терстон, усвідомлює, що тепер він теж у небезпеці, думаючи: «Я знаю надто багато, а культ продовжує існувати» [30, с. 40].

Ключовим персонажем, що поєднує усі три частини в одну розповідь, є Ктулху. Ця космічна істота, яка прийшла з далеких планет зі собі подібними істотами та довгий час правила світом головного героя, утворює неймовірний зв'язок читача з іншими космічними створіннями, підживлюючи його цікавість недослідженими артефактами, таємницями та брудними обрядами, водночас розширює сюжет оповідання за межі земного життя самими образами, які з'являються у творі.

Г. Ф. Лавкрафт не тільки використовує декілька часових ліній (секта в Новому Орлеані, історичний симпозіум та острів Р'льєх), але і зацікавлює нестандартною формою наративу, розповідаючи історію через записи, листи та документи, що створює враження об'єктивності та правдивості подій.

Провідною темою оповідання є безсилля людей перед надприродними силами, їхня неможливість у земному світі та абсолютна прийнятність за його межами. Центральною темою є страх перед тим, що невідоме, ізоляцією людини в безмежності космосу, а також перед тим, що перевищує розум та контроль.

Роман “The Case of Charles Dexter Ward” (укр. «Справа Чарльза Декстера Ворда») вперше був надрукований у 1941 році в журналі “Weird Tales”, хоча Г. Ф. Лавкрафт написав його у 1927 році. Роман є найбільшим твором Г. Ф. Лавкрафта [73].

Перша частина роману називається «Розв'язка і пролог». Головний герой цієї історії, Чарльз Декстер Ворд, юнак із відомої родини Род-Айленду, – зникає зі своєї палати в психіатричній лікарні, де він перебував там деякий час, за який у ньому відбулися незначні та незрозумілі фізіологічні зміни: «Насамперед, пацієнт виглядав дивним чином старшим за свої двадцять шість років. Звичайно, психічні розлади швидко зістарюють, проте обличчя цього юнака мало якісь невловимі риси, притаманні лише дуже старим людям... Він утратив голос, тож говорив лише пошепки; дихання і пульс весь час збивалися; травлення значно уповільнилося і

мінімалізувалося, а нервові реакції на звичні подразники не були схожими на будь-які задокументовані раніше, нормальні чи патологічні. Шкіра була холодною і надто сухою, її клітинна структура здавалася занадто грубою та ламкою. Зникла навіть велика родима пляма оливкового кольору на правому стегні. Натомість, на грудях з'явилася чи то дивна родимка, чи то чорна пляма, якої раніше не було...» [31, с. 200]. Після того, як санітари прочинили двері до палати, вони побачили відкрите вікно та хмару блакитно-сірого кольору. Ніхто не знав, куди та як саме зник пацієнт.

Основна частина роману стосується розслідування, яке проводить сімейний лікар Вордів, доктор Віллетт, у спробі виявити причину божевілля та фізіологічних змін Ворда. Стає відомо, що Ворд з самого дитинства захоплювався старожитностями, поки він не зацікавлюється власним родоводом. Під час дослідження свого родоводу він натрапляє на ім'я Джозефа Кервена, який у 1692 році втік з Салема до Провіденсу через підозру у володінні чорною магією. Віллетт дізнається, що Ворд витратив останні кілька років, намагаючись знайти могилу свого погано відомого предка, Джозефа Кервена.

Саме життя Декстера Ворда описується у розділі з назвою «Минуле і його жахи». Виявляється, що Кервен, підприємець з морських перевезень та ймовірний алхімік, насправді був некромантом і масовим убивцею. Протягом тривалого періоду жителі міста жили в страху перед місцевим чаклуном, оскільки він зберігав молодість і на його віддалену ферму постійно доставлялися великі партії їжі, одягу та таємничі довгі ящики. Протягом певного часу Кервен також здійснював благодійну діяльність і навіть одружився з Елізою Тілінгест, представницею впливової родини, щоб заспокоїти жителів міста. Однак Езра Віден, молодий корабельний штурман, чиї заручини з Елізою були скасовані, вирішив помститися Кервену і розпочав збирати інформацію про нього. Під покривом темряви він слідкував за фермою і виявив, що вночі там чути дивні звуки, крики та виття. Після повені поблизу володінь Кервена знайдено численні людські кістки, які вимила вода. Одного разу на полі знайдено мертвого чоловіка, якого впізнали як того, хто помер 50 років тому. Віден розповів про свої відкриття мешканцям міста, і

вони почали перехоплювати пошту Кервена. Листи містили відомості про окультні експерименти та попередження не викликати нікого.

Через деякий час, налякані дивними звуками та світлом, а також великою купою худоби, в якій не має потреби та яку постійно докупають, на ферму Кервена організували рейд. Серед рейдерів була як міліція, так і місцеві чоловіки, що оточили усі можливі шляхи відступу. Цей рейд був примітним тим, що під час нападу лунали дивні закляття, з'являлося світло, можна було почути вибухи й помітити не зовсім людські фігури. Зловісний обряд було зупинено, і Джозеф Кервен був вбитий. Всі, хто брали участь у рейді, заприсяглися суворо зберігати таємницю про побачене та почуте.

Після того, як Чарльз Ворд виявив інформацію про свого відомого предка, він вкладає усе своє зусилля у дослідження життя чаклуна. Це приводить до знаходження портрета Джозефа Кервена, який дуже схожий на самого Ворда, його зашифрованого щоденника та могили. Під впливом цих досліджень Чарльз занурюється в окультні практики, позбуваючись інтересу до археології. Він відмовляється від університетської освіти, вважаючи, що його власні дослідження принесуть більше знань, і вирушає в Європу, де вивчає таємні знання. За допомогою щоденника предка та мудрого старця він вивчає ритуал відродження з «основних солей». Чарльзу вдається оживити свого Кервена, який бере собі ім'я Аллен і працює як його асистент, носить накладну бороду для маскування їхньої схожості. Проте через конфлікти зі своїм нащадком, особливо через протести щодо експериментів з розкопками могил, Кервен вбиває Чарльза Ворда і, використовуючи їхню схожість, приймає його ідентичність.

Кервен купує будинок, куди, так само як і сто п'ятдесят років тому, почали доставляти харчі та таємничі довгі ящики. В газетах з'являлися звістки про розкрадання могил та інциденти вампіризму в місті. Батько Чарльза, Теодор, був змушений перевести сина до приватної лікарні, навіть не підозрюючи, хто він насправді.

Поки Кервен знаходиться у в'язниці, розслідування Віллетта приводить його до будинку в селі Потуксет, до того самого, який і придбав Кервен. Будинок

знаходиться на місці старої ферми, яка була потаємною лабораторією Кервена та на яку був вчинений рейд; під будівлею знаходиться величезний підвал, який Кервен побудував як своє лігво у минулому житті. Досліджуючи лабіринт у підвалі, лікаря спочатку лякає звук, що він чує першим: «Він нарахував щось зо тридцять сходинок, коли до його вух долинув якийсь ледь чутний відзвук; після цього йому більше не хотілося їх рахувати.

То був безбожний звук: одна із тих приглушених, потаємних наруг над Природою, яких просто не повинно бути. Назвати його глухим лементом, приреченим скімленням чи безнадійним виттям багатоголосого розпачу ураженої плоті без розуму – означає визнати саму квінтесенцію його бридотності, позбутися всіх відтінків, обертонів, що холодять душу» [31, с. 308]. Також, він знаходить безліч записів, глечиків з дивними «солями», формули та закляття, віттар з написами та декілька колодців з жахливими потворами: «Коли він присвітив униз, виття раптом урвалось, поступившись місцем якимсь жахливим схлипуванням, яким акомпанувало шкряботіння і хлюпаючі удари. Дослідник здригнувся, остерігаючись навіть припускати, що за бридка химородина може чаїтися в тій прірві... Якусь мить він не міг розібрати нічого, окрім слизьких, замшілих цегляних стін, які спускалися вниз, в гушавину майже відчутних на дотик гидомирних міазмів і відразливого шалу; а тоді побачив, як на глибині двадцяти-двадцяти п'яти футів дном вузької шахти незграбно і оскаженіло вистрибує щось темне...

Проте Марин Бікнелл Віллетт пошкодував, що знову зазирнув до прірви: він був хірургом з досвідом роботи в ампутаційній палаті, але зараз це нічого не важило. Важко пояснити, як єдиний погляд на матеріальний об'єкт – об'єкт, що вписується у відомі нам виміри – може настільки приголомшити і змінити людину; можна хіба сказати, що річ тут у деяких дрібних рисах і деталях: вони наділені тим потужним символізмом, тим потужним натяком на незбагненне, який жахливим чином впливає на свідомість людини, нашіптує їй про потаємні космічні зв'язки та непізнану дійсність за межами захисних ілюзій здорового глузду...» [31, с. 314].

Під час цього дослідження підвалу, лікар дізнається правду про злочини Кервена, а також спосіб повернути його в могилу. Також стає відомо, що Кервен

був частиною довготривалої змови з іншими некромантами, спільниками з його минулого життя, які якимось чином уникнули смерті, щоб воскресити та катувати наймудріших людей світу заради їхніх знань, які зроблять їх могутніми та загрожуватимуть майбутньому людства.

Під час перебування в лабораторії Кервена, Віллетт ненавмисно викликає давню сутність, яка є ворогом Кервена та його товаришів-некромантів. Лікар непритомніє і прокидається значно пізніше в будинку. Вхід до сховища виявляється запечатаний, наче його ніколи не було: «Під дошками був тільки гладенький теон – жодного жахливого колодязя, жодного світу підземних жахів, жодної потаємної бібліотеки, жодних паперів Кервена, жодних жаских ям, з яких долинають сморід і крики, жодної лабораторії, ні полиць, ані вибитих зубилом формул...» [31, с. 327]. У кишені Віллетт знаходить записку від істоти, написану латинською мовою, в якій йому наказано вбити Кервена та знищити його тіло: «Кервена треба вбити. Тіло потрібно розчинити в азотній кислоті, не залишаючи решток. По змозі мовчати» [31, с. 328].

Зустрівшись з детективами в домі Вордів, доктор Віллетт проводить обряд «очищення» в бібліотеці – насправді, він спалив тіло справжнього Чарльза, яке його пращур сховав у панелі над каміном. Після цього доктор розповідає правду про Чарльза його батька та ділиться своїми планами; також, він радить йому ще деякий час писати листи власній дружині від лиця сина, а опісля повідомити про його смерть.

Віллетт зустрічається з Кервеном у лікарні та зізнається, що йому усе відомо: «Я знаю, як ти наслав закляття, яке протривало крізь роки і пов'язало тебе з твоєю копією і нащадком... змусив підняти тебе з такої ненависної тобі могили... вони подумали, що то Чарльз зайшов до будинку, вони подумали, що то він вийшов після того, як ти задушив Чарльза і сховав тіло. Але ти не зважив на різницю у вашому розумовому розвитку... Чому ти взагалі не подумав про вимову, про голос, про почерк?..» [31, с. 343]. Нажаханий, Джозеф Кервен намагається врятуватися та починає вимовляти вступні слова формули, прикликаючи потаємного союзника. Але доктор Віллетт виявляється швидшим та спокійним голосом промовляє

формулу, встигаючи скасувати заклинання воскресіння, повернувши чаклуна в прах.

У цьому творі Г. Ф. Лавкрафт вдається до теми наукових досліджень та вивчення історії, старовинних текстів, які призводять до страшних відкриттів. В романі важливим елементом сюжету виступає алхімія, зі згадок якої в розповіді з'являються елементи магії та надприродних сил. Автор створює загадкову атмосферу, досліджуючи такі теми, як прагнення до знань, вплив минулого на сучасність, а також межі людської природи та можливостей. Автор використовує фантастичні елементи для розкриття цих тем та висловлення певних філософських поглядів.

Г. Ф. Лавкрафту вдається вдало вписати свій характерний стиль атмосфери жаху, заграючи з читачем елементом невідомого та загрози, які не вкладаються у звичайному розумі людини. Сюжет акцентується на містичних та надприродних аспектах, поступово розкриваючи читачеві страшні таємниці, які залишають його з враженням непорядку та жаху.

Над оповіданням “The Colour Out of Space” (укр. «Барва з позамежжя світу») Г. Ф. Лавкрафт почав працювати відразу після завершення роману «Справа Чарльза Декстера Ворда». Вперше ця історія була опублікована в 1927 році в журналі “Amazing Stories”. Сам Г. Ф. Лавкрафт вважав цей твір найцікавішим з його творчості. Головною темою є існування явищ, що виходять за межі людського розуміння, і обмеженість знань людини про Всесвіт [57].

Ліричний герой, неназваний геодезист із Бостона, приїжджає на захід від Аркхема зі завданням з роботи. На пагорбах планують зробити водосховище і головному герою потрібно виконати необхідні заміри. Проте, він дивується полишеним хатином на пагорбі. В спробі дізнатися правду про це місце, яке називають «гибле пустище» [31, с. 347], ліричний герой звертається до старого й божевільного, на думку місцевих, чоловіка на ім'я Еммі Пірс, який розповідає про своє знайомство із фермером Наумом Гарднером та його сім'єю, яка раніше жила на території «гиблого пустища».

Понад 50 років тому величезний метеорит впав на землю Наума. Коли місцеві вчені, зацікавлені таким явищем, прийшли брати зразок для досліджень, Наум повідомляє що камінь «зсохся». Також, він додає, що вночі камінь світився блідим світлом. Метеорит виявляється з досить м'якого матеріалу та досі має велику температуру. Наступного дня вчені приходять до Наума та розповідають йому про ті неймовірні речі, що відбувалися зі шматком метеорита. Вони виявляються спантеличенні деякими його особливостями, адже після безлічі експериментів, коли зразок нарешті охолов і вчені полишили його на ніч, зранку вони знаходять тільки обвуглену поличку замість скляної колби з метеоритом [31, с. 351-352]. Під час спроби взяти другий зразок метеорита вчені виявили глобулу, що знаходилася всередині метеориту та випромінювала дивний колір, який «й кольором можна було назвати лише з великою натяжкою» [31, с. 353]. Один з учених, бажаючи дослідити саму глобулу, б'є по ній молотком і та розпадається. Вночі розпочалась сильна буря і метеорит, що виявився магнетичним, притягував до себе блискавиці. Зранку на його місці була знайдена яма. Метеорит зник.

Під час збору врожаю Наум помічає, що цього року його врожай є неприродно великим і рясним. Коли він виявляє, що, попри приємний зовнішній вигляд та запашні запахи, фрукти й овочі неїстівні, Наум говорить, що це метеорит отруїв ґрунт. Протягом усього наступного року проблема поширюється на навколишні рослини та тварин, змінюючи їх незвичайним чином. Вся рослинність на фермі починає сіріти та ставати ламкою.

Дружина Наума божеволіє і Наум вирішує тримати її під замком на горищі. Згодом сім'я відокремлюється від сусідніх фермерів, а Пірс стає для них єдиним контактом із зовнішнім світом. Пірс повідомляє Науму, що їхня колодязна вода зіпсувалася, і пропонує викопати й пити з нової, але Наум відмовляється слухатися його поради. Тадей, один із синів Наума, також божеволіє, і Наум замикає його в іншій кімнаті на горищі. З тваринами починають відбуватися дива: «Птиця швидко сіріла й гинула, а її м'ясо було сухим і смердючим. Свині ж росли неймовірно жирними, а тоді з ними раптом стали відбуватися гидотні зміни, яких ніхто не міг пояснити. Звісно ж, їхнє м'ясо ні на що не годилося... Свині також

сіріли, зсихалися і ще до смерті розпадалися на порохно, а їхні очі та рила помітно деформувалися... Тоді щось підкосило й корів. Деякі їхні частини, а іноді й цілі тіла незбагненно драглили й зморщувалися, ніби зсідаючись, а раптова смерть тварини чи й просто розклад тіла стали звичним ділом. На пізніх стадіях – а кінчалось завжди смертю – вони також сіріли і всихалися, як дещо раніше – свині» [31, с. 361–362].

Як і зернові культури, м'ясо неїстівне. Тадей помирає на горищі, а Наум ховає його останки за хутором. Мервін, молодший із синів Наума, зникає, коли бере воду із зараженого колодязя.

Після тижнів відсутності контакту з Наумом Пірс відвідує ферму. Він зустрічає Наума в його будинку і розуміє, що той, як його дружина і син, також збожеволів. Коли він запитує того про Зіну, останнього сина Наума, Наум каже Пірсу, що Зіна «...живе у криниці...» [31, с. 361–362]. Шукаючи дружину Наума, Пірс підіймається по сходах на горище і виявляє, що місіс Гарднер жахливо виглядає. «Увійшовши, він побачив щось темне у кутку, а придивившись – голосно закричав. У цей час йому здалося, що з підлоги піднялась якась хмарка, затуливши собою вікно, а ще за мить відчув, що його наче ошпарило якимсь гидотним струменем пари. Дивні кольори затанцювали в нього перед очима, і якби він не заціпенів від жаху, то згадав би про глобулу в метеорі, яку пробив геологічний молоток, і про страхітливую рослинність, що зійшла тієї весни. Але він міг думати лише про блюзнірське страховидло, яке зараз було перед ним і яке, очевидно, також стало жертвою безіменного фатуму, що спіткав молодого Тадея і худобу» [31, с. 365].

Пірс вбиває те, що залишилося після жінки, в акті милосердя. Коли він спускається сходами, виявляється, що Наум теж жахливо деформований. У Наума на мить прозріває ясність і він каже Пірсу, що це сталося через барву, яку вчені дістали з метеорита, і що це вона висмоктувала життя з усього навколо. Незабаром після цього Наум помирає. Пірс, наляканий, тікає з ферми через поле, не наважуючись пройти повз криниці.

Повідомивши про загибель родини Гарднерів, Пірсу доводиться вирушити до їхнього дому разом зі шістьма чоловіками. Група виявляє на дні колодязя кістки Мервіна та Зіни, а також напіврозкладені тіла кількох інших істот. Коли вони розмірковують про свої відкриття в будинку, колір починає виливатися з колодязя. Древа починають здригатися, а посіріла органічна речовина на фермі починає ледь світитися кольором. Перелякані коні намагаються гризти вудила та вирватися, але Пірс зупиняє кучера, говорячи що «там щось таке жиє, що смокче життя» [31, с. 371]. Спостерігаючи за тим, як неймовірна барва поширюється від колодязя по усій органіці навколо, група чоловіків тікають з дому після того, як один з коней перетворюється на безформну масу.

Відійшовши достатньо далеко від ферми, чоловіки повернулися та помітили, що вся територія ферми світилася дивним відтінком барв, аж поки якась сутність не зринула в нічне небо. На шляху додому Пірс обертається на ферму, помічаючи, що якась залишкова частина барви намагається ненадовго піднятися, але зазнає невдачі та повертається до колодязя. Знання того, що частина барви все ще залишається на Землі, є достатнім, щоб порушити його психічний стан. Коли деякі з чоловіків повертаються наступного дня, вони знаходять лише мертвого коня Пірса, гектари сірого пилу та недоторкану неорганічну речовину. Почувши чутки про те, що сталося, багато жителів околиць вирішують переїхати, а Пірс ніколи більше не ходив до ферми Наума.

В кінці оповідання ліричний герой говорить, що Пірс радий, що ту ферму затопить водою. Сам же герой каже, що він теж цьому радий, бо йому не сподобалося «як призахідне проміння вигравало барвами на цямрині закинutoї криниці...» [31, с. 376] і він говорить, що ніколи не питиме воду з цього сховища.

У оповіданні Г. Ф. Лавкрафт створює атмосферу страху та чітке враження неможливості завдяки барві, опису якої автор чітко не надає. Колір, невідомий для людського сприйняття і поширюючись на усе навколо, заражає та знищує живих істоти. Вплив барви на природу та людей розкриває тему знищення та зміни, що виходять за рамки звичайного.

Оповідання відзначається надзвичайними та абсурдними явищами, які виходять за межі звичайного розуміння світу. Барва, колір якої неможливо передати словами, стає ключовим елементом жаху. Зміни в природі та тваринах вказують на те, як сила з іншого світу знищує звичайний порядок, викликаючи втрату контролю та хаос. Барва ж, виступає не тільки як страшний елемент, а й символізує невідоме та неможливе. Вона є своєрідним втіленням надприродного. Проте, найбільше в цій історії жахає відсутність в кінці конкретних відповідей, що посилює враження таємниці та страху перед невідомим.

Як вказується у статті «Говард Лавкрафт: Колір з інших світів...», Г. Ф. Лавкрафту була не до вподоби стереотипне зображення інопланетян через їхню людиноподібність. До кінця оповідання, а ні читачі, а ні герої, не впевнені у присутності інопланетян. Не відомі також їхні мотиви чи мета. «Ми можемо бачити мотив неможливості втечі від долі, коли настає злий рок, від якого не врятуватися нікому. Небачений раніше колір говорить про те, що в нескінченному Всесвіті залишилося ще неймовірно багато незвіданого». Г. Ф. Лавкрафт ілюструє повне безсилля людини перед загадковим явищем, описаним в оповіданні [57].

Разом з тим, як він писав безліч своїх романів та оповідань, публікуючи їх пізніше, Г. Ф. Лавкрафту вдається створювати посилання на свої попередні твори, таким чином надаючи більшого наповнення. Переглянувши попередньо згадані твори, ми дійшли висновку, що Г. Ф. Лавкрафту вдається поєднувати історії між собою в один реальний Всесвіт, де цілком імовірно, ліричні герої навіть могли і зустрітися один з одним. Таким «з'єднувачем» може виступати декілька речей: Великі Древні (переважно, Ктулху), Некрономікон, місто Р'льєх. Ці назви з'являються у декількох творах, і, якщо вони не є ключовими елементами розповіді, то принаймні вони згадуються, тісно пов'язані з подіями сюжетів.

Феномен Ктулху відомий в усьому світі – окрім оповідання «Поклик Ктулху», також це створіння згадується у “The Dunwich Horror” («Жахиття Данвіча»), “At the Mountains of Madness” («В горах божевілля»), “The Shadow over

Innsmouth” («Морок над Інсмутом»), проте нас зацікавили інші, менш відомі створіння та паранормальні предмети, а саме Йог-Сотот та Некрономікон.

«Некрономікон», як таємнича книга кодексу надприродних сил та божественних і демонічних істот вперше згадується в оповіданні “The Hound” («Пес») 1922 року. Вважалося, що ця книга, попри усі небезпеки, що вона зберігає в собі, може надати ключ до потаємного, абсолютного знання. Написав її «божевільний араб» Абдул Альхазред і згадував її він «як зловісний символ душі у людоджерному культі» [30, с. 282].

В 1927 році Г. Ф. Лавкрафт написав невеличке оповідання «Історія Некрономікону», що описує історію вигаданої книги «Некрономікон» [31, с. 393–395]. Її справжня назва – Аль-Азіф, уклав її Абдул Альхазред, божевільний поет із Сани. Автор книги поклонявся потойбічним сутностям, серед яких були Ктулху та Йог-Сотот – про них та про інших безліч істот Абдул Альхазред і писав на сторінках «Некрономікону». У всесвіті Г. Ф. Лавкрафта, копії цієї книги переважно зберігаються в рукописній формі в приватних або секретних колекціях. Деякі копії знаходяться у музеях або бібліотеках при різних університетах (Міскатонікський університет, вигаданий Г. Ф. Лавкрафтом. Відомий бібліотекою окультної літератури [32, с. 6]), але вони зазвичай захищені від загального доступу через свої небезпечний вміст із темних магічних знань. Іноді книга (або її копія) знаходиться в руках окремих осіб, які досліджують її. В оповіданнях «Некрономікон» згадується у випадку, коли ліричний герой пригадує про прочитані жахи на її сторінках.

Некрономікон стає джерелом знань для ліричного героя оповідання “The Dunwich Horror” [77] («Жахиття Данвіча») (1928) використовується головним героєм оповідання як джерело знань, що дозволить зрозуміти природу страшної істоти та як її побороти [31, с. 412–413]. У творі “The Whisperer in Darkness» («Шепіт у пільмі») (1930) книга згадується як одне з джерел знань про страшних монстрів і магію [32, с. 23]. «У горах божевілля» (1931) Некрономікон виступає джерелом інформації про потвор, з якими стикаються герої, і про самого Ктулху, що описується там в концепції «доісторичних персонажів» [32, с. 84, 106].

Г. Ф. Лавкрафт згадує про цю книгу і в інших своїх творах, що виходили пізніше.

Йог-Сотот (Yog-Sothoth), як один з Великих Древніх, вперше з'являється у творі «Справа Чарльза Декстера Ворда», що було опубліковано в 1927 році. В цьому оповіданні Йог-Сотот описується як космічна істота, яка має зв'язок з давніми таємницями та магією [31, с. 311]. У «Жахиття Данвіча» головний антагоніст читає «Некрономікон», аби віднайти спосіб прикликання Йога-Сотота до світу головного протагоніста. В цьому оповідання Йог-Сотот згадується як Древній і його називають ключем та хранителем брами. «Минуле, теперішнє, прийдешнє – все єжине у Йог-Сототі. Він знає, де Древні пройшли крізь минуле і де Вони знову це зроблять» [31, с. 413]. Це створіння вважається частиною Міфів Ктулху, охороняючи ворота між світами і для нього також проводять культові обряди, як перед одним з божеств у оповідання “The Haunter of the Dark” («Той, хто чаїться у темряві») (1935) [32, с. 422, 448].

Твори Г. Ф. Лавкрафта виокремлюються своєю здатністю створювати містичні та жахливі світи, використовуючи особливості сюжетної та композиційної побудови для занурення читача в атмосферу космічного жаху та невизначеності. Подібні вигадки та створіння, як Ктулху, Йог-Сотот та Некрономікон, надають не тільки глибини оповіданням Г. Ф. Лавкрафта, але й посилюють вигаданий ним всесвіт, надаючи неймовірні можливості та ідеї для наступних творів. Водночас приємно читати твір та знаходити щось знайоме серед нового – з часом складається враження наче читач стає частиною цього самого всесвіту.

2.4. Особливості мовної реалізації концепту *IMPOSSIBILITY* (НЕМОЖЛИВІСТЬ) у творах Г. Ф. Лавкрафта

У творах Г. Ф. Лавкрафта особливе місце займає концепт *IMPOSSIBILITY* (НЕМОЖЛИВІСТЬ). Цей концепт виявляється неодмінною частиною літературного світу майстра жахів, розкриваючи глибокі шари його творінь і віддзеркалюючи особливий спосіб мислення автора. Дослідивши саме цей концепт у творах

Г. Ф. Лавкрафта, ми маємо нагоду проаналізувати, за допомогою яких мовних засобів та підходів Г. Ф. Лавкрафт створював атмосферу жаху та страху, що з'являлася під час зустрічі ліричних героїв з неможливим.

Згідно з денотативним значенням, «Неможливість» є абстрактним іменником до слова «Неможливий». «Великий тлумачний словник сучасної української мови» подає таке визначення слову «неможливий»: «якого не можна здійснити, виконати, дістати, домогтися» [7, с. 767]. “Cambridge Dictionary” надає таке саме визначення до слова “impossibility”: “something that is impossible to do, or the state of being impossible” [64]. Друге визначення, яке надає «Великий тлумачний словник» до слова «неможливий»: «Дуже поганий, неприємний; жахливий» [7, с. 768]. На нашу думку, це визначення підходить до концепту *IMPOSSIBILITY* (*НЕМОЖЛИВІСТЬ*), який ми досліджуємо на основі творчості Г. Ф. Лавкрафта.

Неможливість свого світу Г. Ф. Лавкрафт передає цілком можливими, а тим паче реальними речами – за допомогою страху та жаху, які ліричний герой бачить, чує чи відчуває на запах. Він описує жахливих потвор, спираючись на вже відомих нам тварин, на звуки, які вони можуть видавати та на їхні рухи, дещо гіперболізовані для створення потрібного ефекту жаху чи страху. У своїх творах, всі незвичні феномени Г. Ф. Лавкрафт пояснює надприродними, надземними причинами, а саме такими причинами, які ніколи не могли б відбутися в реальності [38]. У такому випадку, конотатом концепту *IMPOSSIBILITY* (*НЕМОЖЛИВІСТЬ*) виступатиме неможливість тієї чи іншої істоти, подій або явищ.

Звертаючись до мовної стратегії, яку обрав Г. Ф. Лавкрафт, ми відділимо основні елементи, що визначають концепт *IMPOSSIBILITY* (*НЕМОЖЛИВІСТЬ*) в тому значення, в якому його подає сам автор. Дослідження творів відбувалося за порядком виходу обраних творів. Проаналізувавши тексти оповідань, ми виділили декілька фрагментів з кожного, де, на нашу думку, Г. Ф. Лавкрафт демонструє обраний нами для дослідження концепт та проведемо аналіз мовних засобів.

В оповіданні «Поклик Ктулху» ми обрали опис статуетки для першого дослідження концепту. Текст фрагмента: “It seemed to be a sort of monster, or symbol

representing a monster, of a form which only a diseased fancy could conceive. If I say that my somewhat extravagant imagination yielded simultaneous pictures of an octopus, a dragon, and a human caricature, I shall not be unfaithful to the spirit of the thing. A pulpy, tentacled head surmounted a grotesque and scaly body with rudimentary wings; but it was the general outline of the whole which made it most shockingly frightful” [74].

У цьому фрагменті автор описує жахливого монстра, існування якого неможливе, адже він поєднує у собі елементи декількох істот: восьминога, дракона і людини, на що вказуються іменники “octopus”, “dragon”, “human caricature”; ці риси сприймаються як неможливі або неприродні. Вживання іменникових словосполучень “diseased fancy” та “extravagant imagination”, а також прикметників “grotesque”, “frightful” створює образ неможливого, жахливого створіння та підсилює емоційний відгук читача. Використання “If I say...” робить опис більш особистим та емоційно заряджує цей фрагмент.

Порівняння невідомого створіння з восьминогом, драконом та «потворної подоби людини» [31, с. 7] створює метафоричний образ, який підсилює враження незрозумілості та жаху.

Ще сильніше Г. Ф. Лавкрафт поглиблює неможливість створіння, описуючи статуєтку: “One sight of the thing had been enough to throw the assembled men of science into a state of tense excitement, and they lost no time in crowding around him to gaze at the diminutive figure whose utter strangeness and air of genuinely abysmal antiquity hinted so potently at unopened and archaic vistas...”

It represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind. This thing, which seemed instinct with a fearsome and unnatural malignancy, was of a somewhat bloated corpulence, and squatted evilly on a rectangular block or pedestal covered with undecipherable characters...” [74].

У цьому фрагменті Г. Ф. Лавкрафт використовує іменник “monster”, іменниково-прикметникові словосполучення “tense excitement”, “genuinely abysmal antiquity”, “unnatural malignancy” та прикметник “fearsome”, які створюють образ

чогось надзвичайно жахливого та неможливого. Використовування прикметникових та іменникових фраз “vaguely anthropoid”, “octopus-like head”, “scaly, rubbery-looking body” при описі статуетки монстра допомагає уявити її форму і структуру як щось «на позір нагадував людину, але з головою восьминога... тіло було рибоподібне і лускате» [31, с. 15–16].

Конструкція “monster of vaguely anthropoid outline” може розглядатися як метафора для чогось надзвичайно віддаленого від звичайної людської форми. Опис “whose face was a mass of feelers” може викликати асоціації з морськими істотами.

“The aspect of the whole was abnormally life-like, and the more subtly fearful because its source was so totally unknown. Its vast, awesome, and incalculable age was unmistakable...” [74].

Використання у цьому фрагменті прикметників “abnormally life-like”, “subtly fearful”, “vast”, “awesome”, “incalculable” створює образ неможливого та жахливого явища. Вираз “totally unknown” підсилює це враження.

Речення має складну будову з описом об'єкта та його властивостей, вживання фрази “the more subtly fearful” вказує на розвиток ідеї в тексті та введення додаткової характеристики.

Метафора “abnormally life-like” може викликати уявлення про щось, що надзвичайно схоже на живе, але водночас неможливе або неприродне, а фраза “its vast, awesome, and incalculable age” може розглядатися як метафора для неймовірної старості або віку, що додає загадковості об'єкту. Автор використовує різноманітні прикметники для створення напруженого та емоційно насиченого стилю.

Лячним також є фрагмент, в якому описується острів Р'льєх – сам його образ наштовхує ліричного героя на думки про самогубство. “...Only a single mountain-top, the hideous monolith-crowned citadel whereon great Cthulhu was buried, actually emerged from the waters. When I think of the extent of all that may be brooding down there I almost wish to kill myself forthwith... Awe at the unbelievable size of the greenish stone blocks, at the dizzying height of the great carven monolith, and at the stupefying identity of the colossal statues and bas-reliefs with the queer image found in the shrine on the Alert, is poignantly visible in every line of the mate's frightened description” [74].

Вживання прикметників “hideous”, “monolith-crowned”, “dizzying”, “stupefying”, “colossal” створює образ неймовірної величі міста та жаху, яке накочує на героя разом зі страхом. Одночасно слова “brooding”, “awe”, “frightened”, “poignantly” вказують на емоційний стан героя та його враження від описуваної сцени.

Речення цього фрагменту мають складну будову, що дозволяє детально описати образи та враження героя від побаченого. Використання фрази “When I think of...” вказує на внутрішній монолог героя і його реакцію на описані образи. Опис “the hideous monolith-crowned citadel” можна розглядати як метафору для створення образу жахливого місця влади або місця поховання страхітливої істоти; описи “the greenish stone blocks” і “the great carven monolith” створюють образ надзвичайної будівлі, яка викликає страх.

“The aperture was black with a darkness almost material. That tenebrousness was indeed a positive quality; for it obscured such parts of the inner walls as ought to have been revealed, and actually burst forth like smoke from its aeon-long imprisonment, visibly darkening the sun as it slunk away into the shrunken and gibbous sky on flapping membraneous wings. The odour arising from the newly opened depths was intolerable, and at length the quick-eared Hawkins thought he heard a nasty, slopping sound down there. Everyone listened, and everyone was listening still when It lumbered slobberingly into sight and gropingly squeezed Its gelatinous green immensity through the black doorway into the tainted outside air of that poison city of madness... The Thing cannot be described—there is no language for such abysms of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order. A mountain walked or stumbled... The Thing of the idols, the green, sticky spawn of the stars, had awaked to claim his own” [74].

Вживання прикметників “tenebrousness”, “aeon-long”, “membraneous”, “intolerable”, “slobberingly”, “gelatinous” створює образ непередбачуваного жаху та неможливого створіння. Висловлювання “darkness almost material”, “burst forth like smoke”, “gibbous sky”, “flapping membraneous wings” викликають враження темряви та величезної сили невідомого створіння.

Зміщення теми в реченні дозволяє детально описати образи та події, а використання фрази “and everyone was listening still” створює враження нагальності та напруженості. Опис “darkness almost material”, “burst forth like smoke” створюють образ надзвичайної темряви та страхітливого з’явлення. Враження неймовірної величі з’являється завдяки фразі “A mountain walked or stumbled” викликає враження неймовірної величі та незвичайної події. Для створення напруженого настрою Г. Ф. Лавкрафт використовує дивовижні описи та динамічні речення.

“There was a bursting as of an exploding bladder, a slushy nastiness as of a cloven sunfish, a stench as of a thousand opened graves, and a sound that the chronicler would not put on paper. For an instant the ship was befouled by an acrid and blinding green cloud, and then there was only a venomous seething astern; where – God in heaven! – the scattered plasticity of that nameless sky-spawn was nebulously recombining in its hateful original form, whilst its distance widened every second...” [74].

В цьому фрагменті дієслова “bursting” та “exploding”, прикметники “slushy nastiness” “venomous”, а також іменник “stench” і прислівник “nebulously” створюють образ непередбачуваного страху та відрази; описи “a thousand opened graves”, “acrid and blinding green cloud” викликають враження жаху та надзвичайної небезпеки.

Автор використовує фразу “For an instant...”, яка вказує на тимчасовість події та дозволяє читачеві уявити образ хаосу та страху в моменті. Фраза “the scattered plasticity of that nameless sky-spawn” викликає враження чогось неможливого та іншопланетного. Для підсилення враження хаосу та страху автор використовує динамічні описи та напружені речення.

Роман «Справа Чарльза Декстера Ворда» також сповнений описів та фраз, які створюють атмосферу неможливості подій. Г. Ф. Лавкрафту вдається передати створену реальність за допомогою звуку: “He had counted about thirty when a sound reached him very faintly; and after that he did not feel disposed to count any more.

It was a godless sound; one of those low-keyed, insidious outrages of Nature which are not meant to be. To call it a dull wail, a doom-dragged whine, or a hopeless

howl of chorused anguish and stricken flesh without mind would be to miss its most quintessential loathsomeness and soul-sickening overtones” [75].

Використання у цьому фрагменті прикметників “godless”, “insidious”, “outrages”, “quintessential”, “soul-sickening” створює образ непередбачуваного страху та відрази. Описи “dull wail”, “doom-dragged whine”, “hopeless howl of chorused anguish” на позначення певних звуків та станів викликають у читача враження безнадійності та страждання, а також створюють враження темного та безнадійного страху.

В цьому фрагменті речення мають просту будову. Використання фрази “and after that he did not feel disposed to count any more” вказує на вплив події на емоційний стан героя.

Вживання слів “overcoming”, “dread”, “induced”, “smell”, “howling” у фрагменті “Overcoming the dread induced by the smell and the howling” [75] створює образ страху та підкреслює процес подолання цього страху. Вирази “the dread induced by the smell” та “the howling” показують, що обидва стимули викликали в героя почуття страху.

Проста будова речення фокусує читача та дії героя. Використання слова “overcoming” вказує на процес подолання страху та підкреслює активність героя. Вираз “overcoming the dread” можна розглядати як метафору для процесу подолання страху, що виникає від запаху та виду – їхнє згадування може викликати асоціації з небажаними та небезпечними ситуаціями.

“...with a large carved altar on a base of three steps in the centre; and so curious were the carvings on that altar that he approached to study them with his electric light. But when he saw what they were he shrank away shuddering, and did not stop to investigate the dark stains which discoloured the upper surface and had spread down the sides in occasional thin lines” [75].

Вживання прикметників (“large”, “carved”, “curious”, “discoloured”), дієслів (“shrank away”, “shuddering”, “investigate”), а також іменників (“dark stains”, “occasional thin lines”) створює образ місця з таємничими та жахливими деталями. Опис “carved altar” та “electric light” підкреслює деталізацію та освітлення сцени.

Речення зосереджене на дії героя та його реакції на знахідку. Зазначення додаткової інформації про вівтар, що розташований на трьох сходах, додає деталізації та загадковості до опису.

Образ “dark stains” та “thin lines” може викликати асоціації зі смертю, кров'ю або іншими жахливими подіями, що створює загадкову атмосферу.

Г. Ф. Лавкрафт майстерно описав потвор, яких головний герой знайшов на дні ям: “As the light shone down, the wailing changed suddenly to a series of horrible yelps; in conjunction with which there came again that sound of blind, futile scrambling and slippery thumping. The explorer trembled, unwilling even to imagine what noxious thing might be lurking in that abyss... For a second he could distinguish nothing but the slimy, moss-grown brick walls sinking illimitably into that half-tangible miasma of murk and foulness and anguished frenzy; and then he saw that something dark was leaping clumsily and frantically up and down at the bottom of the narrow shaft, which must have been from twenty to twenty-five feet below the stone floor where he lay...”

But Marinus Bicknell Willett was sorry that he looked again; for surgeon and veteran of the dissecting-room though he was, he has not been the same since. It is hard to explain just how a single sight of a tangible object with measureable dimensions could so shake and change a man; and we may only say that there is about certain outlines and entities a power of symbolism and suggestion which acts frightfully on a sensitive thinker's perspective and whispers terrible hints of obscure cosmic relationships and unnamable realities behind the protective illusions of common vision” [75].

У цьому фрагменті містяться дієслова (“wailing”, “scrambling”, “slippery thumping”), іменники (“abyss”, “miasma”, “murk”, “foulness”, “anguished frenzy”), а також прикметники (“horrible yelps”, “noxious”, “moss-grown”, “illimitably”), які створюють образ страху та відрази. Фрази “explorer trembled”, “something dark was leaping clumsily and frantically”, “surgeon and veteran of the dissecting-room” підкреслюють страх та враження героя. Використання додаткових деталей та образів у реченні допомагає створити напружену атмосферу, страх та відразу.

“He dropped the electric torch from a hand drained of muscular power or nervous coördination, nor heeded the sound of crunching teeth which told of its fate at the bottom

of the pit. He screamed and screamed and screamed in a voice whose falsetto panic no acquaintance of his would ever have recognized; and though he could not rise to his feet he crawled and rolled desperately away over the damp pavement where dozens of Tartarean wells poured forth their exhausted whining and yelping to answer his own insane cries. He tore his hands on the rough, loose stones, and many times bruised his head against the frequent pillars, but still he kept on. Then at last he slowly came to himself in the utter blackness and stench, and stopped his ears against the droning wail into which the burst of yelping had subsided. He was drenched with perspiration and without means of producing a light; stricken and unnerved in the abysmal blackness and horror, and crushed with a memory he never could efface” [75].

Вживання у цьому фрагменті дієслів “drained”, “crunching”, “screamed”, “desperately”, “exhausted whining”, іменників “muscular power”, “nervous coordination”, “falsetto panic”, “Tartarean wells”, “insane cries”, “abysmal blackness”, “horror”, а також прикметників “horrible yelps” створює образ страху, безпорадності та відчуття жаху. Словосполучення “damp pavement”, “rough, loose stones”, “frequent pillars” додають реалізм до опису сцени. Використання повторів (“He screamed and screamed and screamed”) підкреслює паніку та безпорадність ліричного героя.

Образи “damp pavement”, “Tartarean wells”, “abysmal blackness” створюють образ страхітливого та безпросвітнього оточення, яке поглинає героя; Вираз “crunching teeth” може викликати асоціації з небезпекою та пожертвою.

В оповіданні «Барва з позамежжя світу» першим ми обрали фрагмент опису пустища, з яким стикається ліричний герой та який вражає його своїм видом: “But even all this was not so bad as the blasted heath. I knew it the moment I came upon it at the bottom of a spacious valley; for no other name could fit such a thing, or any other thing fit such a name...It must, I thought as I viewed it, be the outcome of a fire; but why had nothing new ever grown over those five acres of grey desolation that sprawled open to the sky like a great spot eaten by acid in the woods and fields?.. I felt an odd reluctance about approaching, and did so at last only because my business took me through and past it. There was no vegetation of any kind on that broad expanse, but only a fine grey dust or ash which no wind seemed ever to blow about” [76].

У цьому фрагменті для опису містичної та позбавленої життя місцевості автор використовує прикметники (“blasted”, «grey”), іменники (“heath”, “desolation”, “ash”), а також фразу, що складаються з дієслова та прикметника (“sprawled open”). Використання фраз “spacious valley”, “great spot eaten by acid” додає реалізму до сцени.

За допомогою словосполучень “five acres of grey desolation” та “broad expanse” Г. Ф. Лавкрафт підкреслює безплідність та містичність місця. Словосполучення “great spot eaten by acid” може викликати асоціації зі знищенням та загибеллю, що створює загадкову та містичну атмосферу; водночас “ne grey dust or ash” може символізувати кінець та після життєве спустошення.

Свій страх ліричний герой подає через бажання закрити пустище хмарами: “I vaguely wished some clouds would gather, for an odd timidity about the deep skyey voids above had crept into my soul” [76].

У наведеному фрагменті використовується іменниково-прикметникове словосполучення “odd timidity” та прикметникове словосполучення “deep skyey voids”. Їхнє використання створює образ таємничого страху перед простором неба; одночасно з цим опис небесних просторів викликає у читача враження безкрайності та загадковості небес. Словосполучення “deep skyey voids” може викликати асоціації зі заглибленням, безмежністю та непроникністю, що підсилює враження страху та невизначеності. Використання слова “vaguely” підкреслює нечіткість та невизначеність відчуттів спостерігача

Про зміни в природі:

“All the orchard trees blossomed forth in strange colours, and through the stony soil of the yard and adjacent pasturage there sprang up a bizarre growth...No sane wholesome colours were anywhere to be seen except in the green grass and leafage; but everywhere those hectic and prismatic variants of some diseased, underlying primary tone without a place among the known tints of earth. The Dutchman’s breeches became a thing of sinister menace, and the bloodroots grew insolent in their chromatic perversion...most of the colours had a sort of haunting familiarity, and decided that they reminded one of the brittle globule in the meteor” [76].

У цьому фрагменті автор використовує іменниково-прикметникові словосполучення “strange colours”, “bizarre growth”, “hectic and prismatic variants”, “sinister menace”, “chromatic perversion” для створення образу дивної, неприродної краси змін у природі. Словосполучення “green grass and leafage” наводить контраст зі рештою оточення, в якому опинився ліричний герой, що підкреслює незвичайність та неприродність ситуації.

Г. Ф. Лавкрафт додає реалізму та деталізації про природні об’єкти іменниками “orchard trees”, “yard”, “pasturage”; опис неможливих предметів та явищ “diseased, underlying primary tone” та “brittle globule in the meteor” створює враження небезпеки та загадковості, а також натякають на неминучі наслідки цих явищ.

“A dim though distinct luminosity seemed to inhere in all the vegetation, grass, leaves, and blossoms alike, while at one moment a detached piece of the phosphorescence appeared to stir furtively in the yard near the barn” [76].

Вживання прикметників “dim”, “distinct”, іменників “luminosity”, “phosphorescence”, дієслова “inhere”, а також фрази, що складається з дієслова та прислівника (“stir furtively”) створює образ загадковості та надприродності. Слова “vegetation”, “grass”, “leaves”, “blossoms” надають реалізму та деталізації опису сцени. Використання фрази “at one moment” у тексті створює напруження та підсилює враження загадковості та неспокою.

Використання фраз “luminosity inhere in all the vegetation” та «phosphorescence appeared to stir furtively» створюють образи надприродності та загадковості, які можуть викликати відчуття страху та невпевненості.

“And all the while the vegetation was turning grey and brittle. Even the flowers whose hues had been so strange were greying now, and the fruit was coming out grey and dwarfed and tasteless. The asters and goldenrod bloomed grey and distorted, and the roses and zinneas and hollyhocks in the front yard were such blasphemous-looking things that Nahum’s oldest boy Zenas cut them down” [76].

У цьому фрагменті автор описує загибель рослин. Для створення образу неприродності змін, що відбуваються з рослинами, Г. Ф. Лавкрафт використовує наступні прикметники: “strange”, “dwarfed”, “blasphemous-looking”, а також

словосполучення “turning grey and brittle”. Використання назв рослин у фрагменті “astres”, “goldenrod”, “roses”, “zinneas”, “hollyhocks” надають деталізації та реалізму опису стану природи.

Наступний фрагмент описує зміни, що зазнавали тварини: “Poultry turned greyish and died very quickly, their meat being found dry and noisome upon cutting. Hogs grew inordinately fat, then suddenly began to undergo loathsome changes which no one could explain. Their meat was of course useless...The swine began growing grey and brittle and falling to pieces before they died, and their eyes and muzzles developed singular alterations...Then something struck the cows. Certain areas or sometimes the whole body would be uncannily shrivelled or compressed, and atrocious collapses or disintegrations were common. In the last stages – and death was always the result – there would be a greying and turning brittle like that which beset the hogs” [76].

У даному фрагменті на позначення образу загибелі та відрази автор використовує дієслівно-прикметникові словосполучення (“turned greyish”, “died very quickly”, “dry and noisome”), прикметники (“loathsome”, “useless”, “shrivelled”, “compressed”, “atrocious”), іменники (“collapses”, “disintegrations”). Конкретизація назв тварин “poultry”, “hogs”, “cows” деталізує стан тварин та властивості їхніх змін.

Фрази “their meat being found dry and noisome” та “swine began growing grey and brittle” демонструють образ загибелі, порушення порядку життєвого циклу та неприродності, що підсилює враження страху та відрази у читача.

Подібні зміни відбувалися з будинком, в якому жили герої: “The aspect of the whole farm was shocking – greyish withered grass and leaves on the ground, vines falling in brittle wreckage from archaic walls and gables, and great bare trees clawing up at the grey November sky with a studied malevolence which Ammi could not but feel had come from some subtle change in the tilt of the branches” [76].

Вживання прикметників “shocking”, “greyish», “withered”, “archaic”, “subtle”, а також іменників “wreckage”, “malevolence”, “change” створює образ непорядку, загибелі та загрози. Зазначення будівель та предметів “farm”, “grass”, “leaves”, “vines”, “walls”, “gables”, “trees”, “November sky”) надає цьому фрагменту деталізації та реалізму опису місцевості.

Фрази “great bare trees clawing up at the grey November sky” та “studied malevolence” створюють образи загрози, що підсилює враження страху та тривоги у читача.

“When he did enter he saw something dark in the corner, and upon seeing it more clearly he screamed outright. While he screamed he thought a momentary cloud eclipsed the window, and a second later he felt himself brushed as if by some hateful current of vapour. Strange colours danced before his eyes; and had not a present horror numbed him he would have thought of the globule in the meteor that the geologist’s hammer had shattered, and of the morbid vegetation that had sprouted in the spring. As it was he thought only of the blasphemous monstrosity which confronted him, and which all too clearly had shared the nameless fate of young Thaddeus and the livestock” [76].

Вживання прикметників “dark”, “strange”, “hateful”, “blasphemous”, “nameless”, іменників “current of vapour”, “monstrosity”, “fate” та дієслів “screamed outright”, “eclipsed” створює образ страху, тривоги та здивування, а слова “corner”, “window”, “globule”, “geologist’s hammer”, “morbid vegetation” надають конкретизації до опису сцени. Використання фрази “strange colours danced before his eyes” та словосполучення “cloud eclipsed the window”, “hateful current of vapour”, “blasphemous monstrosity” створюють образи загрози та страху, що підсилює враження загадковості та неспокою.

“Halted by some vague fear, he heard still further sounds below. Indubitably there was a sort of heavy dragging, and a most detestably sticky noise as of some fiendish and unclean species of suction. With an associative sense goaded to feverish heights, he thought unaccountably of what he had seen upstairs. Good God! What eldritch dream-world was this into which he had blundered? He dared move neither backward nor forward, but stood there trembling at the black curve of the boxed-in staircase. Every trifle of the scene burned itself into his brain. The sounds, the sense of dread expectancy, the darkness, the steepness of the narrow steps – and merciful heaven! ... the faint but unmistakable luminosity of all the woodwork in sight; steps, sides, exposed laths, and beams alike!” [74].

Використанні у фрагменті іменників “fear”, “noise”, “dream-world”, “expectancy”, “luminosity” та прикметників “vague”, “detestably sticky”, “fiendish”, “unclean”, “eldritch” створюють образ страху, невизначеності та загадковості, а висловлювання “heavy dragging”, “boxed-in staircase”, “darkness”, “narrow steps”, “luminosity of all the woodwork” надають деталізацію до опису сцени.

Використання у фрагменті фрази “he dared move neither backward nor forward” викликає у читачів відчуття напруження та підсилює враження загрози та небезпеки. Словосполучення “detestably sticky noise”, “eldritch dream-world” створюють образи страху та невизначеності.

Наступний фрагмент оповідання має у собі опис запаху, що налякав персонажів: “The men sniffed in disgust at the fluid, and toward the last held their noses against the foetor they were uncovering” [76].

Використання дієслова “sniffed” та іменників “disgust”, “foetor” створює образ відрази та неприємності, а словосполучення “held their noses” надає деталізації та конкретності до реакції персонажів на запах. Автор послідовно описує дії персонажів (“sniffed”, “held their noses”), завдяки чому сцена набуває плинності та реалізм відчуття відрази.

Вживання іменника “foetor” передає не лише запах, але й неприємність усієї ситуації.

З огляду на проведене нами дослідження творів Г. Ф. Лавкрафта, ми дійшли висновку, що автор передає концепт *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)* вживаючи переважно прикметники та дієслова, не так часто використовуючи іменники та прислівники, а також іменниково-прикметникові словосполучення й дієслівно-прикметникові словосполучення для прямого позначення явища або істоти, з якою стикається ліричний герой. Використання метафор допомагає створити атмосферу напруження та тривоги, що характерна для творів хоррору.

Г. Ф. Лавкрафт передає неможливість тих чи інших явищ за допомогою звуків, які вони видають, рухів, які вони роблять та з якою швидкістю, запахів, які відчуває ліричний герой чи зовнішнього, страхітливого вигляду, подекуди не схожого на відомі науці створіння. Також, він приділяє більшу частину своїх

творів для опису відчуттів, які виникають у персонажів про споглядання потвор чи під час наближення до них; подекуди, ці відчуття виникають як «погане передчуття», що є звичним для людей, але навіть у таких випадках автор створює якесь неймовірне підґрунтя.

Висновки до другого розділу

Готичний роман став основою для розвитку початкових творів Г. Ф. Лавкрафта. Готичний роман тісно пов'язаний з естетикою преромантизму та естетикою бароко, в його творах можна помітити елементи, що успішно перекочують до творів химерної фантастики: етичний конфлікт (спілкування, укладання угод з дияволом або позаземними істотами, родове прокляття, кровозмішання), присутність надприродного елементу. У творах обох жанрів присутні темні та містичні образи, часто з включенням надприродних істот і демонів.

Химерна фантастика досить багатогранна та мінлива, вона є опором стандартизації жанрів. У ранніх творах цього жанру основною метою було передати почуття жаху перед невідомими силами природи та Космосу, які можуть перевернути звичну реальність. Твори Старої фантастики відзначаються відхиленням від строгого сюжету, фрагментарністю та інколи непослідовністю, високою деталізацією та візуалізацією Незвичайного. Також характерні цефалоподібні чудовиська, які були невластиві англо-американській міфологічній традиції.

У 1940-х роках химерна фантастика пережила оновлення та зміни, що поклала основу для етапу розвитку Нової фантастики у XXI столітті. Англійські переклади творів Франца Кафки принесли новий спосіб конструювання сюжету, що став основним принципом для Нової фантастики – «капітуляції перед Незвичайним». Творчість Мервіна Піка в 1950-х роках розширила розуміння межі між добром і злом, виведення атмосфери на передній план. Письменники «Нової хвилі» 1960-х років наголошували на сюрреалістичній естетиці та соціально-політичних аспектах, змінюючи акценти Старої фантастики. Поява

натуралістичного хоррору в 1980–1990-х роках внесла в Нову фантастику тілесність, що була замовчувана в ранніх творах химерної фантастики.

Досліджуючи твори Г. Ф. Лавкрафта в хронологічному порядку, можна помітити як автор переходить від звичного готичного роману до чогось власного, до химерної фантастики, яка набула найбільшого поширення саме за часи його праці. Сам Г. Ф. Лавкрафт написав есе про те, якою саме має бути література химерної фантастики – і саме на викладені там думки спираються сучасні автори хоррор-літератури, що продовжують поширювати думки Г. Ф. Лавкрафта та пишуть у піджанрі лавкрафтівських жахів.

Саме ж життя автора було не дуже щасливим. Переживши в дитинстві смерть батька, під впливом дідуся, він захопився читанням, а пізніше і письменництвом. Дитячі захоплення стали основою для його професійного життя письменника, хоча професійного там було не багато – не маючи популярності у власних сучасників, Г. Ф. Лавкрафт був змушений займатися “ghost writing”ом, пишучи твори за інших людей (так він деякий час співпрацював з Гаррі Гудіні) або переписуючи твори маловідомих авторів, подекуди вказуючись як співавтор.

Усе своє життя Г. Ф. Лавкрафт страждав на хвороби нервової системи. В дитинстві він часто переживав напади стресу, через що не зміг закінчити школу, а потім і вступити до університету. Не маючи, а ні вищої освіти, а ні досвіду роботи, Г. Ф. Лавкрафт намагався вижити завдяки власному таланту з написання хоррор-історій. Проблеми у стосунках з дружиною Сонею та важке дитинство вплинули на стиль письменника. Збірки його оповідань та романів вийшли вже після його смерті. За життя Г. Ф. Лавкрафт публікувався у pulp-журналі, зокрема в журналі “Weird Tales”.

Дослідивши сюжет та особливості творів Г. Ф. Лавкрафта, можна дійти висновку, що для створення концепту неможливості він використовує складні структури речення, велику кількість прикметників та зворотів, словосполучення й метафори. За їх допомогою йому вдається простими словами передати справжній жах та страх, що відчують персонажі, показати читачам потворність створінь, що він вивів на сторінках своїх творів, тим самим створюючи міцний символ концепту

IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ) як щось, що не може існувати в реальному світі, але засноване на його основах та характерних рисах: майже усі потвори та явища, які описує автор, мають риси людей або морських створінь; подекуди, їхні міста схожі на людські, хоча самі створіння зовнішньо не мали нічого спільного з людьми. Також, у творчості Г. Ф. Лавкрафта цей концепт розкривається різноманітними зв'язками людей з надприродними силами та існування магічних предметів, як Некрономікон або місто Р'льех.

РОЗДІЛ 3.

СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ПОСІБНИКА ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

3.1. Роль інформаційних технологій в організації самостійної роботи студентів

В сучасному освітньому середовищі інформаційні технології відіграють ключову роль у підвищенні ефективності та результативності навчального процесу. Особливо важливою є їхня роль у сприянні організації самостійної роботи студентів. Сучасні інформаційні технології надають студентам широкий доступ до різноманітної інформації, інтерактивні можливості для вивчення матеріалу, а також забезпечують зручні інструменти для спілкування та співпраці.

Так, поняття "самостійна робота" може розглядатися у двох ключових аспектах, які відображаються у визначеннях вчених:

1. Як активна пізнавальна творча діяльність студента: у цьому контексті «самостійна робота» означає активну участь студента у власному навчанні та розвитку, без прямого керівництва викладача. Це може включати самостійне читання літератури, виконання завдань, розв'язання завдань, написання рефератів або підготовку до іспитів без безпосередньої участі викладача.

2. Як вид навчальних занять під керівництвом викладача, але без його особистої участі: у цьому випадку «самостійна робота» може містити завдання, які студент виконує під наглядом викладача, але без прямого втручання останнього у процес виконання [53].

Самостійна робота студента – це форма організації навчального процесу, при якій заплановані завдання виконуються студентом без безпосередньої участі викладача. Самостійна робота студента є основним засобом опановування навчальним матеріалом у час, вільний від обов'язкових навчальних занять. Методичне керівництво самостійною роботою студента з певної дисципліни здійснює викладач [45].

Визначення «самостійної роботи студентів» відображає різноманітність форм і методів навчально-пізнавальної діяльності, які спрямовані на активне засвоєння навчального матеріалу. Це може включати як індивідуальні дослідницькі завдання і вправи, так і колективні проєкти, групові дискусії, розв'язання завдань або практичні вправи в групах. Головною метою самостійної роботи є сприяння розвитку самостійності, критичного мислення та саморегуляції у навчальному процесі [63].

Особистим надбанням студента модно вважати самостійне освоєння теоретичних знань і їхню перевірку, що при повторенні набуває автоматизму виконання, яке не потребує додаткових зусиль для їх здійснення. Під час самостійної роботи студент виходить на творчий рівень, якого можна досягти тільки самостійною напруженою систематичною навчально-пізнавальною діяльністю [63].

Опановування умінь та навичками самостійної діяльності є найважливішою умовою здійснення безперервної освіти. Досягнення цієї мети сильно залежить від посилення ролі самостійної роботи в навчальному процесі. У цьому контексті, актуальною стає проблема оптимальної організації самостійної роботи в процесі навчання та пізнання. Вчені та педагоги завжди акцентували на дослідженні різних аспектів, що стосуються самостійної роботи. Поняття самостійної роботи та принципи її організації досліджувалися в роботах В. К. Буряка, Б. Г. Єсипової, А. М. Івасишина, В. В. Луценко, П. І. Підкасистого, Н. О. Шишкіної та інших. Вчені вивчали методи, форми та засоби проведення самостійної роботи, розробляли методики планування, організації та контролю самостійної роботи [53].

Самостійна робота є одним із найважливіших компонентів педагогічного процесу. Вона сприяє активному залученню студентів до навчання та розвитку їхніх навичок самоорганізації, самостійності та саморегуляції. Саме через самостійну роботу студенти мають можливість глибше засвоювати навчальний матеріал, розвивати критичне мислення, творчість та аналітичні здібності.

Важливою особливістю самостійної роботи є її інтеграція з іншими формами навчальної діяльності, які можуть бути як аудиторними, так і поза аудиторними.

Це означає, що студенти мають змогу здійснювати самостійну роботу як під час занять в аудиторії, так і в позааудиторний час, наприклад, вдома чи у бібліотеці. Важливою перевагою самостійної роботи є те, що вона може здійснюватися без безпосередньої участі викладача, що сприяє розвитку самостійності та відповідальності студентів за власне навчання [20, с. 65].

Під самостійною роботою тих, хто навчається, науковці розуміють:

- засіб закріплення навчального матеріалу, активізації пізнавальної активності;
- роботу, що здійснюється для набуття нових знань і вмінь у спеціально відведений на це час без участі викладача, але за його завданням і під його керівництвом;
- сукупність навчальних дій, за допомогою яких відбувається самостійне закріплення і поглиблення раніше здобутих знань, умінь і навичок, а також опановування новими [63].

У процесі вивчення іноземної мови в університетах, студенти проводять значну частину часу у самостійній роботі. Ця діяльність охоплює систематичне вивчення нового матеріалу, його закріплення, практичне використання та регулярне повторення. Успішність самостійної роботи залежить від організації завдань, їх змісту та взаємозв'язку, а також від результатів, які студенти досягають у їх виконанні [6].

Інформаційні технології – це комплекс методів та способів, які використовуються для засвоєння знань та взаємодії між викладачем і студентом за допомогою інформаційно-комунікативних засобів. Вони спрямовані на оптимізацію навчального процесу та досягнення певних навчальних результатів [Там само]. Аналіз літератури та узагальнення практики дозволяють виявити значні можливості інформаційних технологій у впровадженні самостійної роботи студентів:

1. Забезпечення гнучкості навчального процесу: ІТ дозволяють змінювати зміст, методи навчання та форми організації занять, а також комбінувати різні методики для студентів на різних рівнях підготовки.

2. Варіювання складності завдань: ІТ дозволяють налаштовувати завдання на різний рівень складності, обсягу та темпу виконання.

3. Активізація навчально-пізнавальної діяльності студентів: Використання ігрових елементів, моделювання різних об'єктів та процесів, як реальних, так і віртуальних, можуть стимулювати активність та пізнавальний інтерес студентів.

4. Посилення мотивації індивідуалізацією: ІТ дозволяють впроваджувати нові методи навчання, індивідуалізувати процес навчання та використовувати технічні можливості комп'ютерів для стимулювання позитивного емоційного фону.

5. Гнучке управління навчальним процесом: Застосування ІТ дозволяє здійснювати педагогічну корекцію, забезпечувати безперервний зворотний зв'язок та контроль за навчальною діяльністю, що сприяє систематичності та об'єктивності процесу [Там само].

Використання комп'ютера в процесі вивчення іноземних мов суттєво підвищує ефективність навчання. Комп'ютер є потужним і багатофункціональним інструментом, який допомагає зберігати великий обсяг мовного матеріалу, швидко знаходити потрібну інформацію та представляти її на екрані в зручному для користувача форматі.

Завдяки комп'ютеру студенти можуть взаємодіяти з різноманітними навчальними ресурсами, включаючи відеоуроки, аудіоматеріали, текстові матеріали та інтерактивні вправи. Це розширює їх можливості в освоєнні мови та створює більш стимулювальне та зручне середовище для навчання.

Крім того, комп'ютерні програми та онлайн-ресурси часто включають інструменти для самоперевірки та вдосконалення навичок, такі як вправи на вимову, граматичні завдання та тестування. Це дозволяє студентам зосередитися на конкретних аспектах мови, що вимагають удосконалення, та забезпечує більш ефективне вивчення [8].

Існують дві основні області застосування комп'ютерів у навчальній діяльності:

- комп'ютерна підтримка традиційного навчання;
- навчання, реалізоване за допомогою комп'ютера.

У сучасному освітньому контексті пріоритетним завданням є формування у студентів навичок самостійної роботи, оскільки ця здатність є ключовою для успішної адаптації до швидкозмінних умов суспільства. Інформаційні технології відіграють провідну роль у цьому процесі, оскільки вони відкривають студентам доступ до різноманітних джерел інформації та надають можливості для творчого використання отриманих знань.

Забезпечуючи студентам доступ до нетрадиційних джерел інформації, інформаційні технології допомагають розширювати їхні знання та перспективи. Вони стимулюють творчість та самовираження, надаючи можливості для розвитку нових навичок та закріплення вже наявних.

Крім того, інформаційні технології дозволяють впроваджувати нові форми та методи навчання, що сприяють активному залученню студентів до навчального процесу. Це може включати інтерактивні заняття, віртуальні лабораторії, онлайн курси та інші інноваційні методи, які роблять навчання цікавішим та ефективним для студентів [6].

1. Аналіз досліджень з використання інформаційних технологій у навчанні студентів дозволяє визначити основні напрями активного застосування цих технологій у навчальному середовищі. Серед них:

2. розширення можливостей підвищення якості освіти: Інформаційні технології дозволяють вдосконалювати процес навчання та підвищувати якість отримуваної освіти.

3. відкриття нових можливостей розвитку мислення студентів: ІТ можуть стимулювати розвиток критичного мислення, творчості та аналітичних навичок.

4. підбір індивідуальних способів отримання знань через самостійну роботу за допомогою комп'ютера: ІТ дозволяють створювати персоналізовані навчальні програми та ресурси, що відповідають індивідуальним потребам студентів.

5. реалізація важливих функцій інформаційних технологій як фактор зближення сфери освіти з реальним світом: ІТ дозволяють створювати навчальне середовище, яке відображає сучасні реалії та вимоги ринку праці.

6. організація навчання на основі поєднання традиційних та сучасних методів навчання: Інтеграція традиційних та сучасних методів навчання дозволяє створити більш ефективну та цікаву навчальну програму.

7. розвиток самостійності студентів через використання інтерактивних технологій навчання та інформаційних технологій: ІТ можуть сприяти розвитку самостійності, самодисципліни та вміння працювати з інформацією у студентів [12].

Ефективність опрацювання електронного матеріалу здобувачами освіти залежить від структури електронного матеріалу, а саме:

- теоретичного блоку;
- ілюстративного блоку;
- довідкового блоку;
- контрольного блоку [Там само].

Використання електронних підручників має численні позитивні аспекти, включаючи адаптацію навчального матеріалу до рівня знань студента за допомогою багаторівневої структури підручника. Електронні підручники доповнюють, а не витісняють традиційні форми навчання, а також передбачають роботу студента з книгами, конспектами, вправами та завданнями.

Застосування інформаційних технологій також передбачає використання різноманітних комп'ютерних програм та навчальних курсів. Це включає особливу інтерактивність, різноманітні засоби представлення інформації (текст, графіка, звук, відео), індивідуалізацію навчання, адаптивність, моделювання завдань та контроль виконання. Такий підхід дозволяє створити більш ефективне та цікаве навчальне середовище, сприяти активній участі студентів у процесі навчання та досягненню кращих результатів [12].

Застосування сучасних інформаційних технологій в організації самостійної роботи студентів має безліч переваг:

- навчальний матеріал на сучасному рівні: інформаційні технології дозволяють створювати навчальні матеріали, які відповідають сучасним стандартам та вимогам, включаючи високу якість відео-, аудіо- та інтерактивних ресурсів.

- індивідуальний режим роботи: студенти можуть обирати оптимальний для себе графік та спосіб роботи, що дозволяє їм ефективно організувати свій час та пристосувати навчання до власних потреб.
- перенесення акцентів на електронні носії: студенти можуть легко отримувати доступ до навчального матеріалу з будь-якого місця та в будь-який час, що забезпечує їм більшу гнучкість та зручність.
- варіативність завдань: інформаційні технології дозволяють створювати різноманітні завдання, які враховують потенційні можливості та здібності кожного студента, що сприяє їхньому більш ефективному навчанню.
- підвищення мотивації: інформаційні технології можуть бути використані для створення захопливих та цікавих навчальних середовищ, що стимулює мотивацію студентів до навчання та досягнення успіхів.
- об'єктивний електронний контроль: інформаційні технології надають можливість проведення об'єктивного контролю за станом засвоєння студентами навчального матеріалу, що сприяє більш точній оцінці їхнього прогресу та потреб у підтримці [12].

Отже, інформаційні технології відіграють важливу роль у навчальному процесі і самостійній роботі студентів, оскільки вони набагато спрощують навчання, допомагають швидко знайти потрібну інформацію та сприяють легшому засвоєнню матеріалу.

3.2. Використання текстових, аудіо- та відеоматеріалів у навчальному процесі

Інформаційні технології відкривають перед сучасним світом безліч реальних і віртуальних можливостей, що сприяє візуально орієнтованому способу сприйняття та сприяє впровадженню нових форм навчання та пізнання. Телебачення та інтернет вже давно використовуються не лише для розваг, а й для досягнення пізнавальних цілей у всіх сферах людської діяльності, зокрема в освіті.

Інтерактивність та доступність інформації в мережі роблять її невичерпним джерелом знань для студентів та вчителів. Відкритий доступ до онлайн-курсів, навчальних відеоматеріалів, вебсемінар та інших освітніх ресурсів робить можливим вивчення нового матеріалу та поглиблення знань у будь-який зручний час та місце.

Також, використання інформаційних технологій дозволяє створювати інтерактивні та захопливі освітні програми, які сприяють кращому засвоєнню матеріалу та розвитку критичного мислення учнів.

Технічні засоби навчання, такі як комп'ютерні програми, відеоуроки, інтерактивні дошки та інші, дійсно сприяють поданню учням більш повної та точної інформації з досліджуваної теми. Ці засоби дозволяють візуалізувати складні поняття, використовуючи графіку, відео та аудіо, що полегшує засвоєння матеріалу та сприяє кращому розумінню [41].

Підвищена наочність навчання, що досягається завдяки технічним засобам, стимулює інтерес учнів до предмета та підвищує їхню мотивацію до вивчення мовної культури. Засоби візуалізації дозволяють демонструвати приклади, ілюстрації та інші матеріали, що робить процес навчання цікавішим та зрозумілим.

Крім того, технічні засоби навчання дозволяють створювати інтерактивні вправи та завдання, які сприяють активній участі учнів у процесі навчання та дозволяють їм самостійно вдосконалювати мовну культуру, зокрема шляхом вправ на правопис, вимову та інші аспекти мови [Там само].

Звідси очевидна важливість та актуальність вивчення використання відео- та аудіоматеріалів у процесі навчання іноземних мов. Основним засобом навчання іноземної мови є створення мовного середовища, в якому студенти мають можливість більш інтенсивно поглибитися в мову та культуру. Всі інші засоби, такі як підручники, відповіді, вправи тощо, є допоміжними, їх призначення – створення більш-менш реалістичної ілюзії залучення учнів до природного мовного середовища.

Відео- та аудіоматеріали роблять навчання більш живим та ефективним, оскільки вони дозволяють студентам отримати доступ до аутентичних матеріалів,

таких як фільми, інтерв'ю, розмовні вправи тощо, що відтворюють реальні ситуації використання мови [Там само].

Проблемою використання аудіо- та відеотехнологій у навчальному процесі займалися у своїх наукових дослідженнях О. Зубченко, С. Ніколаєва, О. Тернопольський та інші. В нашій країні використовуються спеціальні курси, а саме: “Get ready”, “WOW”, “Headway”, “Streamline”, “Word on the street” [Там само]. Навчально-методичні матеріали, які включають зазначені раніше курси, сприяють формуванню та розвитку комунікативної компетенції учнів у вивченні іноземних мов. Вони також допомагають підвищити мотивацію учнів до вивчення мови, оскільки можуть бути спроектовані з урахуванням інтересів та потреб учнів. Крім того, ці матеріали є важливим джерелом навчального матеріалу, яке може бути використане як для самостійної роботи студентів, так і для підтримки та поглиблення знань, отриманих на аудиторних заняттях.

Дослідженню аудіо- та відеотехнологій присвятили свої праці Р. Арнхейм, Н. Бориско, Н. Бровко, А. Вербицький, В. Далінгер, Б. Ерднієв, О. Зубченко, Т. Леонтьєва, С. Ніколаєва, Ю. Плотинський, Ю. Поздрань, В. Прокоф'єва, Н. Резник, Г. Селевко, О. Тернопольський, І. Щербакова, Є. Щукіна та інші [22].

Використання різних каналів сприймання інформації, таких як слуховий, зоровий та моторне сприйняття, позитивно впливає на засвоєння країнознавчого та мовного матеріалу. Це сприяє збільшенню міцності фіксації інформації у пам'яті студентів.

Використання відео- та аудіозаписів у навчальному процесі відіграє ключову роль у гармонізації взаємин, мет, намірів, уявлень та дум усіх учасників навчання. Ця гармонізація сприяє збереженню емоційного сприйняття навчальної дійсності та реагування на неї, що створює оптимальний психологічний клімат для досягнення кращих результатів в навчанні [41].

Психологічні аспекти використання навчальних відеофільмів в навчанні студентів дійсно мають велике значення. Здатність керувати увагою кожного студента та аудиторії в цілому допомагає забезпечити ефективне сприйняття навчального матеріалу. Зміцнення довгострокової пам'яті та підвищення міцності

запам'ятовування дозволяють краще закріпити отримані знання. Надання емоційного впливу та підвищення мотивації навчання стимулюють активніше зацікавлення студентів у навчальному процесі. Всі ці фактори сприяють інтенсифікації навчання та створюють сприятливі умови для формування комунікативної компетенції студентів, сприяючи їхньому успішному навчанню [46].

Кожна людина взаємодіє з великою кількістю психологічних чинників, і використання аудіо- та відеоматеріалів у навчальному процесі позитивно впливає на ці фактори. Психологи підтверджують, що використання цих матеріалів покращує кінцеві результати навчання та спонукає учнів до більш активної комунікативної діяльності [41].

Ураховуючи зацікавленість учнів засобами масової інформації, які здатні викликати інтерес та підтримувати увагу протягом тривалого часу, використання фрагментів відео- та аудіозаписів стимулює роботу зорових та слухових центрів людини. Це сприяє більш ефективному засвоєнню та запам'ятовуванню навчального матеріалу [Там само].

Під терміном «використання відео» (від лат. “Video” – дивлюся, бачу) в процесі навчання розуміють «широкий спектр технологій запису, обробки, передачі, зберігання та відтворення візуального і аудіовізуального матеріалу на моніторах, а також отримання зворотного зв'язку в процесі сприйняття та засвоєння інформації з метою подальшого розвитку в учнів тих чи інших навичок» [Там само].

Перевагами використання автентичних відеоматеріалів при вивченні іноземної мови є [28]:

1. Створення специфічного мовного середовища.
2. Підвищення мотивації студентів.
3. Відповідність інтересам студентів.
4. Точне відображення мови у використанні.
5. Розвиток уваги та пам'яті, ефективне засвоєння матеріалу.
6. Залучення до культурних реалій інших країн (зокрема, англомовних).

Останнім часом використання відеофільмів як засобу навчання стає все більш популярним. Ця практика дозволяє поєднувати зорові та аудіальні враження в типових ситуаціях, де учні можуть активно взаємодіяти під керівництвом викладача. Важливість цього методу полягає в тому, що він сприяє ефективному навчанню та особистісному розвитку учнів, встановлює зв'язок між уроками та реальними життєвими ситуаціями, а також допомагає поєднати теоретичні знання з практичними навичками [41].

Принцип автентичності у викладанні іноземних мов є ключовим для формування комунікативної компетентності та реалізується через три аспекти:

1. Відбір автентичних матеріалів, які відображають реальні мовні ситуації та контексти.
2. Використання методик роботи з автентичними матеріалами, спрямованих на активну взаємодію з ними та розвиток навичок мовлення та розуміння.
3. Моделювання автентичного спілкування в навчальному середовищі, що стимулює студентів до використання мови в реальних ситуаціях та підвищує їхню комунікативну впевненість [44, с. 125].

Умовами відбору автентичного відеоматеріалу для занять з іноземної мови є [28]:

- зміст відеоматеріалу має відповідати тематиці навчальної програми з дисципліни, тематиці заняття, інтересам цільової аудиторії та рівню знань студентів;
- відеоматеріал повинен бути використаний і показаний у заздалегідь запланований та відповідний момент заняття;
- відеофрагмент повинен надавати студентам можливість розвитку мовної, комунікативної, соціокультурної компетенцій;
- відеотекст повинен супроводжуватися чіткою інструкцією викладача, спрямованою на вирішення певного навчального завдання, зрозумілого студентам і виправданим логікою заняття;
- відеофрагмент не повинен бути занадто довгим.

Михайло Ляховицький обґрунтовує використання під час роботи зі студентами трьох типів аудіовізуальних засобів:

- 1) «візуальні (зорові) – малюнки, таблиці, схеми, репродукції картин, діафільми;
- 2) адитивні (слухові) – радіотрансляції, аудіозаписи тощо;
- 3) власне аудіовізуальні (зорово-слухові) – кінофільми, телефільми, комп'ютерні програми» [22].

Праця з аудитивними (слуховими) засобами навчання визначається метою, яку встановлює викладач: загальним розумінням повідомлення або його повним розумінням. Залежно від цього використовуються різні підходи до навчання.

Систематичне прослуховування аудіоматеріалів сприятиме розвитку фонематичного слуху та вивченню правильної вимови студентами, а також розумінню принципів наголошування слів. Такий підхід допомагає студентам покращити їхні аудіальні навички та здатність розуміти мовні вислови, що веде до більш ефективного навчання та підвищує загальний рівень володіння мовою [Там само].

Завдяки розвитку новітніх технологій, використання автентичних відеоматеріалів стає важливим та ефективним засобом навчання. Демонстрація автентичного відеоматеріалу має безліч переваг у навчальному процесі: підвищення зацікавленості та мотивації, розвиток навичок і вмінь, збільшення обсягу матеріалу та його засвоєння, інтенсифікація навчального процесу та формування іншомовної професійної комунікативної компетентності.

Відео служать сильним стимулом до самостійного вивчення теми та мають багато функцій: навчають, отримують можливість застосувати і розширити свої знання на незнайомому автентичному матеріалі, виокремлюють наступні цілі:

1. розвиток аудитивних умінь (навчитися сприймати інформацію на слух);
2. удосконалення знань лексики і граматики;
3. формування і розвиток комунікативних навичок;
4. презентація навчального матеріалу в реальному контексті;
5. підвищення інтересу до навчання [1].

Для пошуку відповідних відеофайлів використовувалися відомі інформаційні системи, які містять відео на різні теми та різної тривалості. Серед цих систем особливо виокремилися популярний відеохостинг YouTube та Британська телерадіомовна компанія (BBC), оскільки вони містять різноманітні та цікаві відеоматеріали зі зарубіжної літератури.

З огляду на вище зазначені критерії відбору аудіо- та відеоматеріалів, для вивчення зарубіжної літератури основними критеріями відбору матеріалів стали:

- 1) ступінь візуальної підтримки;
- 2) інтерес;
- 3) тривалість.

За допомогою цих критеріїв аудіо- та відеоматеріали будуть змістовнішими, матимуть системний характер та ефективніше виконуватимуть свою функцію.

Крім аудіовізуальної підтримки для самостійної роботи також важлива текстова інформація як основний спосіб передачі знань.

При відборі автентичних текстів для навчання необхідно враховувати наступні вимоги:

1. відповідність тексту потребам студентів та типам текстів, які вони можуть зустріти у реальному житті поза межами навчальної аудиторії;
2. сприяння реалізації навчальних цілей та розвитку певних навичок та умінь;
3. наявність нового та відповідного лексичного матеріалу, що допомагає розширити словниковий запас студентів;
4. зацікавленість студента, що сприяє залученню їх до навчання та покращенню результатів;
5. відповідність методичним принципам навчання іноземної мови, зокрема науковості, доступності, інтерактивності, зворотного зв'язку, інтегрованості інформаційних технологій, міжпредметних зв'язків та інших [4].

При відборі спеціальних текстів важливо керуватися кількома ключовими критеріями. В першу чергу, текст повинен бути відповідним змістом, мати значення

для освіти та забезпечувати пізнавальну цінність для читача. Крім того, текст має бути доступним та зрозумілим для аудиторії, сприяти комунікації та відповідати професійним вимогам [Там само].

З огляду на вказану вище інформацію, можна виділити основні критерії відбору текстоматеріалів для зарубіжної літератури:

- 1) професійна діяльність, спеціальна спрямованість інформації тексту;
- 2) автентичність джерел;
- 3) жанрова співвіднесеність тексту з дисципліною, що вимагає узгодженого використання лінгвістичних особливостей літератури та усного спілкування на подальших заняттях;
- 4) відповідний рівень професійної підготовки студентів.

Вибір наведених критеріїв обумовлений залежністю від методики викладання та навчальної програми. Ці критерії є основними для методики і розподіляються відповідно до етапів автономного самостійного навчання студентів. На перших двох етапах самостійного навчання основне значення мають критерії, такі як відповідний рівень професійної підготовки студентів, автентичність текстів та їх відповідність за віком та інтересами студентів. На третьому етапі, коли студенти вже володіють знаннями і вміннями, першочергове значення мають критерії інформативності та актуальності текстових матеріалів.

3.3. Створення електронного посібника за допомогою Google Sites

Для створення електронного посібника з обраної теми, ми вирішили використовувати ресурс для створення сайтів Google Sites. Переглянувши декілька конструкторів сайтів для створення електронного посібника (uCoz, Wix, Google Sites), ми дійшли висновку, що для виконання поставлених задач найбільше нам підходить саме сервіс Google Sites. Найголовніша перевага цього конструктора – це те, що він безплатний; конструктор має безліч шаблонів та налаштувань.

Сайти Google (англ. Google Sites) – це структурована вікі-версія та інструмент для створення вебсторінок, що входить до складу безплатного вебпакета

редакторів документів Google, який пропонує Google. Сервіс включає Google Docs, Google Sheets, Google Slides, Google Drawings, Google Forms і Google Keep [72]. Сайти Google доступні лише в Інтернеті. Ці сайти дозволяють користувачам створювати та редагувати файли онлайн, співпрацюючи з іншими користувачами в реальному часі.

Довідковий центр від розробників презентує сервіс Google Sites як ідеальний ресурс для створення простих вебсайтів для будь-яких команд. Цей сервіс відзначається своєю надзвичайною простотою використання, що дозволяє створювати вебсайти без написання програмного коду [18, с. 128–129].

Переваги використання Google Sites очевидні:

1. Інтуїтивно зрозумілий редактор: Редактор Google Sites спрощений і інтуїтивний, що робить процес створення вебсайтів максимально зручним і доступним. Навіть користувачі без досвіду веброзробки легко зможуть створити якісний вебсайт за допомогою цього сервісу.

2. Пошук від Google: Інтеграція з пошуковим двигуном Google дозволяє швидко знаходити потрібну інформацію на внутрішніх сторінках сайту. Це робить навігацію по вебсайту швидкою та ефективною.

3. Швидке додавання вмісту за допомогою гаджетів: Google Sites надає можливість швидко додавати різноманітний контент за допомогою гаджетів, таких як календарі, карти, відео, електронні таблиці та інші. Це дозволяє розширити функціональність сайту з мінімальними зусиллями.

4. Керування доступом до даних: Google Sites надає можливість керувати доступом до сайту, визначаючи, які користувачі та групи можуть переглядати або редагувати вміст. Це дозволяє забезпечити конфіденційність даних і контролювати рівень доступу для різних користувачів.

Google Sites має наступні можливості:

- 1) просте управління інтерфейсом;
- 2) сумісність з документами Google;
- 3) сумісність з диском Google;
- 4) адаптація під мобільні пристрої;

- 5) безплатний хостинг;
- 6) електронний посібник буде вічно зберігатися на хостингу Google;
- 7) постійно оновлюється розробниками, що розширює можливості для зручного використання сайту [18, с. 128–129].

Також, великою перевагою Google Sites є можливість додати до створеного посібника Google Form, що у нашому випадку може використовуватися для контролю знань студентів. Google Forms – це інструмент в складі офісного пакета Google Docs, який дозволяє створювати онлайн форми, тести та опитування.

Google Forms – це потужний інструмент для створення опитувань, реєстрації, анкет, вікторин та інших форм. Він має низку корисних функцій, серед яких:

- 1) Створення опитувань, анкет, реєстраційних форм та вікторин.
- 2) Форматування полів, таких як текстові блоки та абзаци.
- 3) Збереження email-адрес тих, хто заповнив форму, для подальшої розсилки.
- 4) Швидка зміна положення елементів за допомогою drag & drop.
- 5) Додавання зображень та відео з Youtube.
- 6) Вибір дизайну теми для форми.
- 7) Робота у спільному режимі з іншими користувачами Google Drive.
- 8) Використання розгалужень для створення складних форм.
- 9) Попередній перегляд створеної форми перед публікацією.
- 10) Налаштування сторінки підтвердження після заповнення форми.
- 11) Керування відповідями та коментарями користувачів [68].

Отже, можна вважати, що Google Sites має усі необхідні функції для досягнення мети, є зручним у використанні та найбільше підходить серед інших конструкторів сайтів.

Для створення сайту на платформі Google Sites спочатку потрібно зареєструвати обліковий запис на сервері. Потім, у верхній частині сторінки G-mail, вибираємо «Більше» та «Всі Сервіси», і в списку продуктів обираємо Google Sites. Після цього натискаємо «Створити». Після подвійного клацання миші відкривається початкове меню, де можна знайти вже створені сайти або створити новий.

Початкова сторінка Google Sites дозволяє обрати тему та дизайн для сайту. Тут можна вибрати серед декількох простих та мінімалістичних тем з приємною колірною палітрою і зручним для читання текстом. Також можна завантажити власне зображення для шапки сайту або вказати URL нового зображення.

Головна сторінка сайту містить текст привітального характеру, де користувач отримує інформацію про зміст сайту і його роботу.

Сторінка «Головна сторінка» надає інформацію про сам сайт.

Сторінка «Концепт та концептосфера» містить інформацію про поняття «концепту» та «концептосфери», а також про художній концепт.

Сторінка «Літературні напрямки» має декілька підсторінок, на яких опубліковано відповідну до назви інформацію: «Готичний роман», «Химерна фантастика», «Лавкрафтівський жах»,

Сторінка «Формування стилю Г. Ф. Лавкрафта» складається з двох підсторінок: «сторінка «Життя і творчість Лавкрафта» містить інформацію про біографію письменника, а сторінка «Концептосфера Лавкрафта» надає інформацію про кількість частин мови, які Лавкрафт використовує для демонстрації концепту IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ).

Сторінка «Тест» містить тестові запитання, створені за допомогою Google Forms. Тест був створений та завантажений до посібника за допомогою сервісу Google Forms, який дозволяє редагувати та опубліковувати тести.

Сторінка «Глосарій» містить перелік необхідних для знання визначень.

Конструктор для створення сайтів Google Sites є дуже зручним у використанні та має зрозумілий інтерфейс. Цей інструмент підходить не лише для створення електронних посібників та навчальних сайтів, а також для розробки вебресурсів для різних цілей. Електронний посібник, створений за допомогою Google Sites, дозволяє студентам краще засвоювати навчальний матеріал, витрачаючи менше часу, оскільки вся необхідна інформація вже відібрана та організована. Такий електронний посібник виконує усі вище зазначені функції та відповідає своєму освітньому призначенню, забезпечуючи студентам зручний доступ до навчального матеріалу та сприяючи їхньому ефективному навчанню.

Посібник можна переглянути за наступним посиланням:

<https://sites.google.com/view/artisticpictureoftheworld/головна-сторінка?authuser=0>

Висновки до третього розділу

Під час проведеного дослідження була висвітлена важлива роль інформаційних технологій у сфері навчання. Ці технології стають неодмінною складовою навчального процесу та самостійної роботи студентів, оскільки значно спрощують процес навчання, допомагаючи швидко знаходити необхідну інформацію та полегшуючи засвоєння матеріалу.

Запровадження інформаційних технологій у навчальний процес приводить до значних змін у формах навчання та сприйняття знань. Використання відео- та аудіоматеріалів стає складовою освіти, сприяючи більш ефективному засвоєнню матеріалу та розвитку критичного мислення учнів. Основні висновки з тексту можна сформулювати наступним чином:

1. Доступність та інтерактивність інформації: Використання інтернету та інших технологій робить знання доступними для студентів у будь-який час і місце.
2. Засоби візуалізації: Відео- та аудіоматеріали дозволяють візуалізувати складні поняття та роблять процес навчання цікавішим та зрозумілішим.
3. Психологічний аспект: Використання цих матеріалів стимулює пам'ять, підвищує мотивацію та активізує комунікативну діяльність учнів.
4. Засвоєння мови: Відео- та аудіозаписи сприяють вивченню іноземних мов, створюючи мовне середовище для студентів.
5. Активізація уваги та сприйняття: Використання цих матеріалів стимулює роботу різних каналів сприйняття інформації, що сприяє кращому запам'ятовуванню та засвоєнню навчального матеріалу.
6. Педагогічний потенціал: Використання аудіо- та відеоматеріалів в навчанні має значний педагогічний потенціал, сприяючи розвитку навичок учнів та створюючи комфортне середовище для їхнього навчання.

Таким чином, використання відео- та аудіоматеріалів у навчанні є важливим елементом сучасної освіти, який сприяє покращенню якості навчання та розвитку ключових компетенцій учнів.

Ми вирішили використовувати Google Sites для створення електронного посібника з обраної теми після аналізу різних конструкторів сайтів. На нашу думку, Google Sites відповідає нашим потребам через безплатність, наявність шаблонів і простих налаштувань. Сервіс має інтуїтивно зрозумілий редактор, інтеграцію з пошуковим сервісом Google, можливість швидко додавати різноманітний контенту та можливість керування доступом до даних. Крім того, важливою перевагою є можливість додавання Google Form, який може використовуватися для контролю знань студентів.

Google Sites дозволяє створювати якісні вебсайти без написання програмного коду та зручний у використанні для користувачів будь-якого рівня досвіду. Такий електронний посібник становить ефективний засіб навчання, забезпечуючи студентам зручний доступ до навчального матеріалу та сприяючи їхньому ефективному навчанню.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє нам зробити ряд узагальнень.

Вивчаючи ідіостиль того чи іншого письменника, дослідники часто спираються на концепт, який має унікальний стиль автора та характер окремого твору.

У літературознавстві термін «концепт» застосовується під час аналізу художніх творів. Він описується як основна одиниця свідомості, яка відтворює предмет реального або ідеального світу, зберігається в національній пам'яті і відображає досвід людини та її знання про світ. Крім того, концепт пов'язаний з народною творчістю і повинен аналізуватися з культурологічного погляду, оскільки народна концептосфера містить у собі елементи народної культури.

Концептосфера відображає сукупність концептів, які існують у колективній свідомості певного етносу. Художня концептосфера, своєю чергою, складається з художніх концептів, що формують індивідуальну свідомість та створюють художню картину світу автора. При дослідженні концептів та концептосфер важливо враховувати культурні та історичні контексти.

Аналіз ідіостилю авторів містить дослідження художніх концептів, що виникають у їх творчості. Ці концепти є більш індивідуальними і відображають динаміку внутрішнього світу автора, формуючись на основі його життєвого та культурного досвіду. Дослідники виділяють декілька атрибутів художнього концепту: універсальні атрибути концепту виділяються у предметно-чуттєвому, образно-асоціативному та смисловому шарі; культурно-етнічні атрибути відображають особливості національного менталітету; індивідуально-авторські атрибути передають авторські концептуальні тропи. Концепція світу в художньому тексті відображає загальноприйняті реалії буття. Сучасні дослідники характеризують художні концепти як ментальне утворення певної етнокультурної спільноти. Художні концепти є психологічно складніші, оскільки вони мають у собі комплекс понять, уявлень, почуттів, емоцій і іноді вольових проявів, що виникають з художньої асоціативності.

Вивчаючи твори Г. Ф. Лавкрафта, можна виділити основний концепт неможливості, який містить у собі концепти страху, хоррору чи жаху. На початку своєї кар'єри Г. Ф. Лавкрафт писав у жанрі готичного роману, який був важливим етапом на формуванні власного стилю автора. Готичний роман, заснований в другій половині XVIII ст. – початку XIX ст. мав великий інтерес до готики та досліджував тяжіння до жахливого й таємничого. Виникає готичний роман в англійській літературі на фоні соціально-політичних причин та тяжінням британців до спокуси раціоналізму й ексцентричності. Характерними рисами для готичного роману є:

1. особливий хронотоп (події розгортаються в епоху середньовіччя у просторі середньовічних будов - замків, абатства, вежі, собору тощо);
2. етичний конфлікт, пов'язаний з проблемами злочину та покарання і такими мотивами як спілкування з дияволом, родова провина, родове прокляття, помста;
3. присутність (і в хронотопі, і в сюжеті) надприродного елементу.

Більшість готичних романів мають у собі елемент перемоги добра над злом та присутня глибока поетичність.

Готичний роман мав близький зв'язок з естетикою преромантизму та бароко, і в його творах можна побачити елементи, які знайшли своє втілення в майбутніх творах химерної фантастики: етичний конфлікт, присутність надприродного елементу, спілкування з дияволом або позаземними істотами, родові прокляття та інше.

У творах Г. Ф. Лавкрафта часто підіймаються теми психологічного газлайтингу та появи незрозумілих сил з космосу й минулого. Більшість його оповідань та романів має атмосферу містичності й невизначеності, що є характерними для готичного роману. Не менш характерними ознаками готичної літератури є: ірраціоналізм, звернення до фольклору, естетика жахливого, гіперболізація, присутність таємниці та містифікація.

Перше вживання терміну «химерна фантастика» відбувається у 1894 році – тоді цей термін вжив Дж. Ш. Ле Фану. Химерна фантастика, як самостійний жанр, відрізняється від стандартних жанрових шаблонів, і в її ранніх творах основною метою було викликати почуття жаху перед невідомими силами природи та космосу.

Вона поділяється на Стару (1880-1940) та Нову Химерну Фантастику. На думку Г. Ф. Лавкрафта атмосфера є головною у творах Старої химерної фантастики. Твори Старої фантастики характеризуються фрагментарністю, відхиленням від строгого сюжету, а також високою деталізацією та візуалізацією незвичайних образів, а дивні культи та незвичні сни є повторювальним елементом у сюжетах. Згасання руху почалося після смерті Г. Ф. Лавкрафта – як головного натхненника та письменника жанру – та початку Другої світової війни.

У 1940-х роках химерна фантастика пережила оновлення, отримавши назву «Нова Хвиля», що відкрило шлях для етапу розвитку, який ми зараз спостерігаємо у XXI столітті. Це було викликано новими підходами до конструювання сюжетів, такими як «капітуляція перед Незвичайним». Такі письменники, як Дж. Брунер, Г. Еллісон, Р. Сілвеберг та Дж. Баллард зосередилися на внутрішніх аспектах людського досвіду, емоціях та психології. Твори «Нової хвилі» почали набувати форму роману, на відміну від форми творів Старої Фантастики, письменники вдаються до рефлексії, уникаючи акценту на науковій творчості. У таких творах починають висвітлювати політичні питання та соціальні аспекти свого часу на фоні фантастичних сценаріїв.

Нова химерна фантастика виникає у 1990–2000-х роках після збільшення робіт у жанрі хоррору. Письменники цього жанру відмовляються обмежувати свої твори в межах жанру, а прагнуть самостійно знаходити свій шлях до розповіді. Характерними рисами наряду можна назвати: жанровий еклектизм, деталізований стиль письма, наявність нетрадиційних монстрів, розробка вторинної реальності, політично наповнена проблематика творів. Також, Нова химерна література характерна розмиттям меж між жанрами та є точкою зіткнення фентезі, жахів та наукової фантастики. Завдяки великій кількості визначень терміну “New Weird”, можна зробити висновок, що цей жанр спрямований на оновлення фантастики та відрізняється своєю гібридністю. Він використовує естетичні принципи химерної фантастики, підкреслюючи атмосферність і сюрреалістичну візуальність.

Під впливом фанатів, на основі творів Г. Ф. Лавкрафта був створений окремий жанр під назвою «лавкрафтівський жах», в якому пишуть переважно самі

фанати автора, які беруть натхнення від творів Г. Ф. Лавкрафта. Для цього жанру притаманна атмосфера невідомого та непізнаного, постійне нагнітання атмосфери. За Г. Ф. Лавкрафтом, цей жанр має включати: страх перед невідомим, страх і поборжність, наявність безпорадних перед Силою головних героїв, приділення уваги монстрам та слизу, уникнення конкретики в поясненні та постійна недовдоволеність та відсутність знань персонажів про Всесвіт.

Шлях Г. Ф. Лавкрафта від готичного роману до химерної фантастики був поступовим, і він відіграв важливу роль у розвитку цього жанру. У своїх творах він передавав жах та страх за допомогою складних структур речень, прикметників та метафор, створюючи міцний символ неможливості, який став одним із ключових елементів його творчості. Г. Ф. Лавкрафт був дуже хворобливим, і його власне життя, з трагічними переживаннями та стресом, вплинуло на стиль його письменницької майстерності.

Життя Говарда Лавкрафта вплинуло на його твори. Деякі його персонажі, як Чарльз Ворд у романі «Справа Чарльза Декстера Ворда», мають якості характеру та захоплення самого Г. Ф. Лавкрафта. Як і більшість письменників, Г. Ф. Лавкрафт спирається на власне життя та вплітає у сюжети оповідань та романів випадки з власної біографії.

Наразі, для студентів важливим є аспект самостійної роботи, адже в сучасних умовах здобувачі освіти мають більшу частину часу приділяти самоосвіті. Самостійна робота вимагає від студентів самостійне виконання завдань, уникаючи безпосередньої участі викладача. Для цього викладачі надають студентам методичні вказівки. Під самостійною роботою здобувачів освіти розуміють роботу, що здійснюється для набуття нових знань і вмінь у спеціально відведений на це час без участі викладача, але за його завданням і під його керівництвом.

Для полегшення самостійного навчання, студенти можуть використовувати текстові, відео- та аудіопосібники. Перевагами є: створення специфічного середовища, підвищення мотивації студентів, відповідність їхнім інтересам та розвиток пам'яті й уваги. Виділяють три типи навчальних аудіовізуальних засобів:

візуальні – малюнки, схеми, таблиці; адитивні – аудіозаписи, радіотрансляції; аудіовізуальні – кінофільми, комп'ютерні програми.

Умовами відбору автентичного матеріалу для занять є: зміст матеріалу має відповідати тематиці навчальної програми з дисципліни, матеріали мають бути продемонстровані у відповідний момент навчання, тривалість матеріалу не має бути занадто довгою. Використання відео- та аудіоматеріалів у навчанні є важливим елементом сучасної освіти, який сприяє покращенню якості навчання та розвитку ключових компетенцій учнів. За допомогою такого підходу можна створити ефективний електронний посібник, який забезпечить студентам зручний доступ до необхідного матеріалу та сприятиме їхньому успішному навчанню.

При створенні електронного посібника, ми спиралися на дані, які отримали досліджуючи концепт *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)*. На основі обраних нами фрагментів, ми дійшли висновку, що цей концепт Г. Ф. Лавкрафт викриває через зображення звуків та запахів, а також відчуттів страху й жаху, що часто проявляється на обличчя його персонажів після зустрічі з Невідомим, часто зводячи їх з розуму та лякаючи до смерті. Потвори Г. Ф. Лавкрафта є переосмисленими, гібридними тваринами, відомими його читачу, схрещенні з людьми або який наданні людські риси поведінки та зовнішності. При створенні монстрів, Г. Ф. Лавкрафт не відходить від характерних рис химерної літератури, додаючи своїм потворам мацаки, слиз та козячі ноги. Також, він звертається до космічних сил – головні антагоністи в оповіданні «У горах божевілля», «Барва з позамежжя світу» та «Поклик Ктулху» походять з космосу, хоча й різняться за походженням і роками існування у вигаданому Г. Ф. Лавкрафтом світу; а головний антагоніст «Справа Чарльза Декстера Ворда», Джозеф Кервен має людське походження та займається цілком відомими читачу мистецтвами – алхімією й некромантією.

Спираючись на проведені нами дослідження, в обраних фрагментах було нараховано: 70 іменників, 64 прикметники, 18 дієслів. Отже, з цього можна зробити висновок, що для створення концепту *IMPOSSIBILITY (НЕМОЖЛИВІСТЬ)* Г. Ф. Лавкрафт вживає іменники та прикметники, описуючи можливих потвор та

почуття героїв; меншу кількість часу своїх творів у межах концепту він витрачає на опис дій героїв та потвор.

Проаналізувавши концепт *IMPOSSIBILITY(НЕМОЖЛИВІСТЬ)* можемо додати, що важливу роль у створенні концептосфери відіграє також і сюжетно-композиційні елементи твору, адже без правильного розміщення елементів концепту по сюжету, спроба Г. Ф. Лавкрафта передати емоції персонажів та налякати своїх читачів могли бути марними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агіна О. І. Можливості використання відеоматеріалів на заняттях з української мови як іноземної / О. І. Агіна // Мовна освіта в сучасних ЗВО: тенденції, виклики, перспективи (електронне видання) : зб. тез Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 6 – 7 берез. 2020 р., м. Біла Церква. – Біла Церква, 2020. – С. 7–9.
2. Айзенбарт Л. М. Термін «концепт»: проблема визначення та підходи до вивчення. *Наукові записки ТНПУ*. Серія : Літературознавство. –2016. – Вип. 45. – С. 314–325. – URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=NZTNPU1_2016_45_28
3. Алефіренко Н. Ф. Сучасні проблеми про мову: навчальний посібник / Н. Ф. Алефіренко. – М. : Флінта ; Наука, 2005. – 416 с.
4. Антоненко І. І. Проблема відбору матеріалу для навчання професійного англомовного мовлення / Антоненко І. І. // Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасна освіта: методологія, теорія, практика», 2014 р. – Київ : НТУУ «КПІ», 2014. – С. 6-10. – URL: <https://ela.kpi.ua/items/ce0dc655-26d3-4381-abda-928b9802cf9d>
5. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т.В. Бовсунівська. – К.: Видавничополіграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
6. Боричевська О. Організація самостійної роботи студентів-філологами засобами інформаційних технологій / Олена Боричевська. – URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2783>
7. Бусел В. Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ; Ірпінь: Перун, 2005. – VIII, С. 1728. – URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0000989>

8. Використання сучасних інформаційних технологій на заняттях з іноземної мови / Сучасні підходи та інноваційні тенденції у викладанні іноземних мов [Інтернет-ресурс]. – URL: <http://interconf.fl.kpi.ua/ru/node/1200>

9. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 135–136. – 634 с.

10. Голобородько К. Ю. Лінгвістичний статус концепту / К. Ю. Голобородько // *Культура народів Причорномор'я*. – Симферополь, 2002. – № 32. – С. 27–30.

11. Головачева К. Р. Художній концепт як об'єкт наукового дослідження / К. Р. Головачева // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. – 2014. – № 1107, вип. 70. – С. 45–49. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2014_1107_70_11

12. Гончаров М. С. Організація самостійної роботи студентів у коледжах засобами інформаційних технологій / М. С. Гончаров. – URL: https://umo.edu.ua/images/content/nashi_vydanya/stud_almanah/11.pdf

13. Гончарук О. М. Текстові концепти: проблема трактування і визначення. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. Філологічні науки (мовознавство)*. Кіровоград, 2015. Вип. 137. С. 467–470. URL: <https://dspace.univd.edu.ua/items/e6f8901d-dbe4-43bd-838f-8c476b903c3f>

14. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І. Літературознавчий словник-довідник / автори-укладачі Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.

15. Губа Л. В. Художній концепт як репрезентант поетичної мовної свідомості / Л.В. Губа // *Молодий вчений*. – Вип. 3 (55). – С. 616–619. – URL: <https://www.molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5019>

16. Денісова Д. Д. Літературна традиція Weird Fiction в англomовній літературі ХХ–ХХІ століття / Д. Денісова. // *Синопис: текст, контекст, медіа*. – 2016. – № 4. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2016_4_2

17. Денісова Д. Д. Химерна фантастика: до проблеми перекладу терміну “weird fiction” українською [Електронний ресурс] / Д. Д. Денісова // *Філологічні трактати. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. – 2017. Том 9. Вип. 3. – С. 116–123. – URL: <http://tractatus.sumdu.edu.ua/Arhiv/2017-3/17.pdf>.

18. Драгомирецька Н. М. Комунікативна діяльність в державному управлінні : навч. пос. / Н.М. Драгомирецька, К.С. Кандагура, А.В. Букач. – Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2017 – 180 с.

19. Ємець Н. О. Художній концепт: моделі реконструкції / Н. О. Ємець // *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки : Філологічні науки. Мовознавство*. – 2012. – № 23. – С. 41–44. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufm_2012_23_12

20. Журавська Л. М. Концептуальні умови управління самостійною роботою студентів у ВНЗ / Л. М. Журавська // *Освіта та управління*. – 1999. – Т. 3, № 2.

21. Загнітко А. П. Лінгвокультурологія: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / А. П. Загнітко, І. В. Богданова; за ред. А. П. Загнітка. – 3-є вид., перероб. і доп. – Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2017. – 287 с.

22. Зозуля І.Є., Стадній А.С., Слободянюк А.А. Аудіовізуальні засоби навчання в процесі формування іншомовної комунікативної компетентності // І. Зозуля, А. Стадній, А. Слободянюк // *Викладання мов у вищих навчальних закладах освіти на сучасному етапі. Міжпредметні зв'язки*. – Вип. 40. – С. 12–28. – 2022. – URL: https://periodicals.karazin.ua/language_teaching/article/view/18572

23. Іващенко В. Лінгвоконцептуальна репрезентація фрагментів когніції в термінопросторі української мистецтвознавчої картини світу : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 / В. Іващенко. – К., 2007. – 512 с.

24. Капралова А. Лицарі, привиди та замки: 20 готичних романів / А. Капралова // *Пломінь*, 23.05.2021. URL: <https://plomin.club/gothic-novels/>

25. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія:: у двох томах. Т. 1 / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ Академія, 2007. 608 с. – URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat1/page/n245/mode/2up>

26. Кожушко І. Про специфіку вживання терміна «концептосфера» в сучасній когнітивній лінгвістиці / І. Кожушко // *Лінгвістичні студії*. – 2011. – Вип. 22. – С. 285–289. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lingst_2011_22_59

27. Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу : монографія. Івано-Франківськ : Плай, 2004. 248 с.

28. Конопляник Л. М., Коваленко О. О. Використання автентичних відеоматеріалів для формування іншомовної професійної комунікативної компетентності майбутніх інженерів / Л. Конопляник, О. Коваленко // *Вісник Національного авіаційного університету. Серія : Педагогіка. Психологія : зб. наук. пр.* – К. : Вид-во Нац. авіац. ун-ту «НАУ-друк», 2016. – Вип. 2(9). – С. 90–96. – URL: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/28566>

29. Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Лузина Л. Г., Панкрац Ю. Г. Концептуальная сфера: краткий словарь когнитивных терминов / Е. Кубрякова, В. Демьянков, Ю. Панкрац, Л. Лузина // Москва: Изд-во Моск. ун-ту. – 1996. – С. 94–95. – URL: <https://www.twirpx.com/file/183196>

30. Лавкрафт Г. Ф. Повне зібрання прозових творів т. І: Повісті, оповідання/Говард Філіпс Лавкрафт; з англ. пер. О. Українець, К. Дудка; Найвідоміший серед незнаних, – О. Українець, К. Дудка. – К.: Видавництво Жупанського, 2022. – (Майстри готичної прози). – 448 с.

31. Лавкрафт Г. Ф. Повне зібрання прозових творів т. II: / Говард Філіпс Лавкрафт; з англ. пер. О. Українець, К. Дудка; – К.: Видавництво Жупанського, 2022. – (Майстри готичної прози). – 456 с.

32. Лавкрафт Г. Ф. Повне зібрання прозових творів т. III: / Говард Філіпс Лавкрафт; з англ. пер. В. Носенко; – К.: Видавництво Жупанського, 2022. – (Майстри готичної прози). – 456 с.

33. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология*. – Москва: Академия. – 2007. – 752 с.

34. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М. : Наука, 1993. – Т. 52, № 1. – С. 3-9.
35. Макарова М. Мікроконцептосфера «кохання» в сучасному жіночому романі (на матеріалі творів Дари Корній). 2018 *Волинська філологічна: текст і контекст*. – Вип. 15(15), – С. 165–174. – URL: <https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/462>
36. Маркова М. В. «Концепт» та «концептуалізація» у сучасному літературознавстві / М. В. Маркова // *Питання літературознавства*. – 2007. – Вип. 74. – С. 317-324. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2007_74_39
37. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2001. — 208с.
38. Матюха Н. П. Жанрова специфіка творів Говарда Філіпса Лавкрафта / Н. П. Матюха // *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації: Збірник наукових праць*. – 2018. – С. 254–258. – URL: <http://eprints.zu.edu.ua/28324/1/Матюха.pdf>
39. Мацьків П. В. Концептосфера БОГ як відображення концептуальних просторів / П. Мацьків // *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. – 2012. – С. 197–203. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2012_2012_27.
40. Ніконова В. Г. Концепт – концептуальний простір – картина світу: досвід поетико-когнітивного аналізу художнього тексту / В. Г. Ніконова // *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. Сер. : Філологія. – 2012. – Т. 15, № 2. – С. 117–123. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknlu_fil_2012_15_2_16
41. Носуль Ю.О. Використання відеоматеріалів на уроках англійської мови / Ю. О. Носуль // URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/01009v61-00a6.docx.html>
42. Огар А. Вербалізація концепту ЗЕМЛЯ у фразеологічній та паремійній картинах світу / А. Огар // *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. – 2012. – С. 203–208. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2012_2012_28

43. Плотнікова Н. В. Теоретичні засади лінгвоконцептології як науки про концепти. *Publishing House «Baltija Publishing»*. – 2020. – URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/45/872/1913-1?inline=1>

44. Подосиннікова Г. І., Мельник Є. В. Принципи та критерії відбору автентичних відеоматеріалів для формування у студентів-філологів англomовної лексичної компетентності / Г. Подосиннікова, Є. Мельник // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. – Вип. 148. – 2017. – С. 124–128.

45. Положення про організацію самостійної роботи студентів / Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. – Тернопіль. – 2007. – С. 1–7. – URL: https://tnpu.edu.ua/about/public_inform/upload/2015/polojenia_pro_organizaciju_samostij_noji_roboty_studentiv_3.pdf

46. Пшеняннікова Н. О. Використання відеофільмів на уроках англійської мови / Н. Пшеняннікова. – 2012.

47. Рашкі Н. С. Концепт «СУМ» у романі «Таємничий сад» Ф. Г. Бернет. *Актуальні питання гуманітарних наук*. – 2016. – Вип. 16. – С. 180–185.

48. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля, 2006. – С. 716 – URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001849>

49. Сидоренко І. А. Методика опису художнього концепту в сучасних антропологічних дослідженнях / І. А. Сидоренко // Закарпатські філологічні студії. – Ужгород. – 2018. – Вип. 6. – С. 117–122.

50. Сліпушко О. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. – К.: Криниця, 2000. – 511 с.

51. Снігирьова Л. М. Концепт чи поняття? URL: http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/3_snigir_ova%2012.doc.htm

52. Ставицька Л. Про термін ідіолект / Леся Ставицька // Українська мова, К., 2009. – № 4 – С. 3–7.

53. Стебљова К. К. Організація самостійної роботи студентів ВНЗ за допомогою засобів інформаційних технологій / К. К. Стебљова // *Особливості підготовки сучасного фахівця. Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти.* – 2012. – С. 317–324.

54. Суворова Л. К. Концепт смерті в малій прозі раннього українського модернізму: архетипно-міфологічна і філософська інтерпретація: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2017. – 20 с. – URL: <https://www.twirpx.com/file/2184793/grant/>

55. Суріна Н. В. Поняття концепту та концептосфери / Н. В. Суріна // *Молодий учений.* – 2010. – № 5 (16). – Т. 2. – С. 43–46. – URL: <https://moluch.ru/archive/16/1517/>

56. Тищенко О. Говард Лавкрафт: принц божевілья. / О. Тищенко // *НейроNews.* – 2019. – Вип. 9 (110). – С. 56–62. – URL: <https://neuronews.com.ua/ua/archive/2019/9%28110%29/pages-56-62/govard-lavkraft-princ-bozhevillya#gsc.tab=0>

57. Токарева В. Говард Лавкрафт: Колір з інших світів та інші творчі хроніки / В. Токарева // *Світ Фентезі.* – 14.01.2016. – URL: <https://svitfantasy.com.ua/articles/2016/hovard-lavkraft-kolir-z-inshyh-svitiv-ta-inshi-tvorchi-hroniky.html>

58. Фісак І. Категорія «Концепт» у сучасному науковому дискурсі / І. Фісак // *Філологічні науки.* – 2014. – Вип. 17. – С. 69–77. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil_Nauk_2014_17_12.

59. Фрасинюк Н. І. Концепт, поняття, значення у їх взаємозв'язку та взаємодії / Н. І. Фрасинюк // *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* – 2021. – Том 32 (71) № 4 Ч. 2. – с. 68–71. – URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/4_2021/part_2/14.pdf

60. Храбан Т. Є. Концептосфера як сукупність концептів у когнітивній лінгвістиці / Т. Є. Храбан // *Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки.* – 2014. – Вип. 27. – С. 74–79. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2014_27_14

61. Християнські роздуми про «Нью-Ейдж». *Католицький оглядач*. 06.07.2013. URL: http://catholicnews.org.ua/khristiyanski-rozdumi-pro-%E2%80%99Cnyu-eidzh%E2%80%99D%26post%3D-17964782_326 (дата звернення: 03.02. 2024).

62. Шурма С. Г. Жанрова специфіка образу та символу в американському готичному оповіданні (на матеріалі творів Е. По, А. Бірса та Г. Лавкрафта) / С.Г. Шурма // Вісник Запорізького національного університету. Серія : Філологічні науки. – 2006. – Вип. 1. – С. 175–181. – URL: <https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2006/2006-fil-1.pdf#page=175>

63. Ярешко А. Г., Вородюхіна А. К., Куліш М. В. Самостійна робота студента як фактор професійної досконалості / А. Г. Ярешко, А.К. Вородюхіна, М. В. Куліш. – Інноваційні технології в організації самостійної роботи студентів медичних освітніх закладів. – С. 193–194. – URL: http://repository.pdmu.edu.ua/bitstream/123456789/9762/1/Yareshko_Samostiina_robota_students.pdf

64. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org>

65. Carlin Gerry; Allen, Nicola. Slime and Western Man: H. P. Lovecraft in the Time of Modernism. [Електронний ресурс] – Simmons, David. *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*. Palgrave Macmillan. – 2013. – С. 73–90. – URL: <https://link.springer.com/book/10.1057/9781137320964>

66. Davis Sarah. Your introduction to the cosmic horror genre. [Електронний ресурс] – Bookriot – 19.02.2019. – URL: <https://bookriot.com/cosmic-horror/>

67. Fredriksson Erik. Hidden knowledge and Man's Place in the Universe : a study of human incompetence and insignificance in the works of H.P. Lovecraft. [Електронний ресурс] – Luleå University of Technology. – 2010. – URL: <https://ltu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1020823&dswid=3857>

68. Google Forms. URL: https://www.google.com/intl/uk_ua/forms/about/

69. Gordon J. Reveling in Genre: An Interview with China Miéville [Електронний ресурс] // *Science Fiction Studies*. – 2003. – № 30. – URL: <http://www.depauw.edu/sfs/interviews/mievilleinterview.htm>.

70. Hull Thomas. H. P. Lovecraft: a Horror in Higher Dimensions [Электронный ресурс] – *Math Horizons* – Т. 13. – Вып. 3. – С. 10–12. – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/10724117.2006.11974625?needAccess=true>
71. Kneale James. From beyond: H. P. Lovecraft and the place of horror [Электронный ресурс] – *cultural geographies* – Вып. 13 (1). – 2006. – С.106–126. – URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1191/1474474005eu3530a>
72. Lau Jessica. What is Google Sites? And how to use it. – Zapier. – 17.01.2024. – URL: <https://zapier.com/blog/google-sites-tutorial/>
73. Lovecraft H. P. Biography [Электронный ресурс] – URL: <https://www.thefamouspeople.com/profiles/h-p-lovecraft-267.php>
74. Lovecraft H. P. The Call of Cthulhu. – The H. P. Lovecraft Archive. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cc.aspx>
75. Lovecraft H. P. The Case of Charles Dexter Ward. – The H. P. Lovecraft Archive. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cdw.aspx>
76. Lovecraft H. P. The Colour out of Space. – The H. P. Lovecraft Archive. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cs.aspx>
77. Lovecraft H. P. The Dunwich Horror. – The H. P. Lovecraft Archive. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/dh.aspx>
78. Lovecraft H. P. Notes on Writing Weird Fiction [Электронный ресурс] / H.P. Lovecraft – URL: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>.
79. Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature [Электронный ресурс] / Howard Phillips Lovecraft. – 1927. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>.
80. Pett Joseph. Horror and Heroism: Classical Themes in Lovecraft. [Электронный ресурс] – *Ostraka*. – 15.01.2021. – URL: <https://medium.com/ostraka-a->

durham-university-classics-society-blog/horror-and-heroism-classical-themes-in-lovecraft-3a48136134fa

81. Sapir E. Language : An introduction to the study of speech [Электронный ресурс] / E. Sapir. – URL: http://www.languagerealm.com/files/Language_Study_Speech.pdf.

82. The H. P. Lovecraft Archive. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.hplovecraft.com>

83. The New Weird Archives [Электронный ресурс] – URL: http://www.kathryncramer.com/kathryn_cramer/2007/07/the-new-weird-a.html.

84. VanderMeer J. The New Weird Anthology – Notes and Introduction [Электронный ресурс] / J. VanderMeer, A. VanderMeer. – 2009. – URL: <http://www.jeffvandermeer.com/2009/06/28/the-new-weird-anthology-notes-and-introduction/>

85. VanderMeer J. The Weird : A Compendium of Strange and Dark Stories – Introduction [Электронный ресурс] / J. VanderMeer, A. VanderMeer. – 2012. – URL: <http://weirdfictionreview.com/2012/05/the-weird-an-introduction>

86. Vivian Ralickas. Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft [Электронный ресурс] – *Journal of the Fantastic in the Arts* – Т. 18 – Вып. 3. – 2008. – С. 364–398. – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/10724117.2006.11974625?needAccess=true>

ДОДАТКИ

```

<!DOCTYPE html>
<html lang="en">
<head>
  <meta charset="UTF-8">
  <title>Test</title>
<style>
  p.dline {
    line-height: 1.5;
  }
  P {
    line-height: 1.2em;
  }
</style>
  <meta name="viewport" content="width=device-width, initial-scale=1">
  <link rel="stylesheet" href="../style.css">
  <link rel="stylesheet" href="../Bootstrap.css">
</head>
<body>
<header class="head">
  <div class="ik"><p class="theme"><h1><b><center>Життя і творчість Г. Ф.
Лавкрафта</center></b></h1></p></div>
</header>
<main>
  <div id="menu">
    <p class="pil">Menu</p>
    <p><a href="/pages/page.html">Концепт та концептосфера</a></p>
    <p><a href="/opredelenie/indexO.html">Літературні напрямки</a></p>
    <p><a href="/kritika/indexO.html">Формування стилю Г. Ф. Лавкрафта</a></p>
    <p><a href="/slovar/indexS.html">Глосарій</a></p>
    <p><a href="/index.html">Тест</a></p>
  </div>
  <div class="shadow" id="test">
    <div class="form-group">
      <p><div align="justify">
        

```

За життя, Говард Лавкрафт написав безліч оповідань, багато повістей та три романи. Проте, славу у повному обсязі він здобув вже після своєї смерті; саме з його творів утворилася значна частина сучасної попкультури.</br>

Говард Філіпс Лавкрафт – американський письменник, журналіст та поет, відомий своїми творами у жанрах жахів та містики, які він поєднував у своєму оригінальному стилі. Він є засновником вигаданого всесвіту міфів Ктулху. Протягом свого життя, більшість творів Г. Ф. Лавкрафта публікувалися у pulp-журналах, а після його смерті він став однією з найвидатніших постатей для жанру жахів. Творчість Г. Ф. Лавкрафта настільки унікальна, що його твори виділяються в окремий піджанр, відомий як лавкрафтівські жахи. Г. Ф. Лавкрафт є одним із найвідоміших майстрів і пропонентів напрямку Weird Fiction.</br>

Говард Філіпс Лавкрафт народився в кінці XIX століття – 20 серпня 1890 року в Провіденсі, Род-Айленд, США. Його мати, Сара Сьюзен, була дочкою відомого бізнесмена Віппла Ван Бюрен Філіпса. Його батько, Вінфілд Скотт Лавкрафт, мандрівний продавець ювелірних виробів і дорогоцінних металів, працював у «Gogham & Co». Батько Говарда помер в 1898 році у психіатричній лікарні в Провіденсі, де перебував після нервового зриву у 1893 році. Г. Ф. Лавкрафт був єдиною дитиною в родині.</br>

Саме дідусь Віпл Філіпс прищепив хлопчику любов до класичної літератури та поезії. Він заохочував його до читання і дав йому багато книжок. Також, дідусь розповідав Говарду безліч жахливих історій, які згодом розвинули інтерес до жанру жахів. Його найпершим захопленням стала збірка «Тисяча й одна ніч», яку він прочитав у віці п'яти років. Саме в цей час з'явився псевдонім «Абдул Альхазред», який пізніше був використаний для персонажа-автора міфічного «Некрономікону».</br>

Після арабської літератури, Г. Ф. Лавкрафт захопився грецькою міфологією, написавши «Поему Улісса» – парафраз Одиссеї у 88 рядках внутрішньо римованого вірша. Але Лавкрафт на той час уже відкрив для себе дивовижну фантастику, і його перше оповідання, «Шляхетний підслухувач», яке не дійшло до наших днів, можна датувати ще 1896 роком.</br>

Лавкрафт почав навчатися у школі у 1898 році, вступивши безпосередньо до 4 класу. Проте його навчання було вкрай несистематичним, і вже через кілька місяців йому довелося припинити навчання. Він повернувся до школи лише через три роки.</br>

Сам Лавкрафт вважав, що причиною його «майже зриву» були його надмірно чутливі нерви, які впливали на всю його організацію та викликали різноманітні захворювання. Він згадував: «Мої надчутливі нерви настільки впливали на діяльність усього організму, що викликали масу різноманітних захворювань. Так, у мене була сильна аритмія і така гостра хвороба нирок, що місцевий лікар хотів було зробити операцію, якби бостонський фахівець не поставив більш точний діагноз, звівши захворювання до нервової системи. Потім у мене була жахлива хвороба травної системи – також, очевидно, викликана порушенням діяльності нервів – і, понад це, страшний головний біль, через який я 3–4 дні щотижня не підводився з ліжка».

Через кошмари, що переслідували його в дитинстві, Говард мало коли відвідував школу. Натомість він багато чого дізнався з книжок, що були вдома; так він познайомився з хімією та астрономією. Почав писати журнали для своїх друзів. В середній школі він почав більше спілкуватися зі своїми однолітками, тоді ж і відбувається перша його поява в газеті – у 1906 році він написав листа на астрономічну тему для “The Providence Sunday Journal”. Невдовзі після цього він почав вести щомісячну астрономічну колонку для сільської газети “The Pawtuxet Valley Gleaner”; пізніше він писав колонки для “The Providence Tribune” (1906–1908) і “The Providence Evening News” (1914–18), а також для “The Asheville (N.C.) Gazette-News” (1915).

Під впливом прочитаних детективів він разом зі своїми однокласниками створив своє власне «Детективне агентство Провіденсу». Це агентство успішно розгадало не одну «справу». Крім цього, він випускав спеціалізовану газету і заснував «Блекстонський військовий оркестр», в якому сам виступав на барабані.

Незадовго до закінчення школи, у Г. Ф. Лавкрафта стався нервовий зрив і він покинув школу без атестата; цей факт і його подальша невдача вступу до Університету Брауна стали джерелом великої ганьби для Г. Ф. Лавкрафта в наступні роки, попри те, що він був одним із найстрашніших самоучок свого часу. З 1908 по 1913 роки Г. Ф. Лавкрафт був справжнім відлюдником, мало що займаючись астрономією та написанням віршів. «Я живий лише наполовину – значна частина моїх сил іде на те, щоб підвестися і пройтися, – нарікав він. – Моя нервова система – повна руїна, і я охоплений нудьгою й цілком бездіяльний, за винятком випадків, коли натакаюсь на щось справді цікаве». Протягом п'яти років він проводив свій час у сні та читанні, ніколи не полишаючи дім вдень.

Повернення до життя Говарда Лавкрафта сталося 1913 року. Письменник, на ім'я Фред Джексон написав серію безглузвих історій кохання для пульп-журналу під назвою «Argosy». Прочитавши їх, Г. Ф. Лавкрафт настільки розлютився, що написав листа з нападами на Джексона. Написаний у віршах лист викликав гнівну реакцію шанувальників Джексона, призвівши бурхливі дебати між Г. Ф. Лавкрафтом і захисниками Джексона. Невдовзі листи Г. Ф. Лавкрафта привернули увагу Едварда Ф. Дааса, президента «Об'єднаної асоціації аматорської преси» (UAPA).

У 1914 році Г. Ф. Лавкрафт приєднався до UAPA на запрошення Дааса, започаткувавши власну газету “The Conservative” у 1915 році. Він випустив 13 її випусків, одночасно написавши велику кількість віршів та есе для інших журналів, таких як “The Providence Evening News” і “The Asheville (N.C.) Gazette-News”.

Першим опублікованим виданням Г. Ф. Лавкрафта стало оповідання «Алхімік», надруковане в журналі за листопад 1916 року.

Знайомство з У. Полом Куком, провідною фігурою в традиції аматорської журналістики, розширило знання Г. Ф. Лавкрафта про надприродну літературу. У. Кук не тільки постачав йому книги, але також заохочував його систематично вивчати цю тему та писати більше художніх творів.

Заохочуваний Куком, Г. Ф. Лавкрафт почав писати белетристику, створивши «Склеп» та «Дагона» влітку 1917 року. Після цього він написав кілька оповідань. Однак до 1922 року вірші та есе залишалися його улюбленим способом літературного вираження.

Він також регулярно листувався з друзями за допомогою листів. За своє життя він написав 100 000 листів, що складаються з кількох мільйонів слів. Багато з них було написано для таких письменників, як Роберт Блох, Генрі Каттнер, Роберт Е. Говард і Семюел Лавман.

Мати Г. Ф. Лавкрафта померла 1921 року під час операції. Г. Ф. Лавкрафт був приголомшений втратою матері, але за кілька тижнів достатньо одужав, щоб відвідати з'їзд аматорської журналістики в Бостоні 4 липня 1921 року. Саме тоді він уперше зустрів жінку, яка стала його дружиною.

У березні 1924 р. Г. Ф. Лавкрафт одружився з Сонею Грін і переїхав до Брукліна. Друзі не були здивовані цьому шлюбові, а от тітки Говарда, що дізналися про весілля з листа вже після церемонії, залишилися незадоволеними. Соня, перевізши чоловіка до Нью-Йорка, водила його по ресторанах, одягала і плекала, сподіваючись перевиховати дивака з Провіденсу. Біограф Л. Спрег де Камп писав: «Він ніколи не промовляв слова «любов», а його уявлення у словесному вираженні кохання містилося у фразі: «Моя люба, ти навіть не уявляєш, як високо я тебе ціную»».

У лютому 1924 року Дж. С. Геннебергер, засновник і власник компанії «Weird Tales», доручив йому написати історію для фокусника Гаррі Гудіні, і йому запропонували 100 доларів. Він працював у журналі з 1923 року і погодився писати під чужими іменами через вигідну пропозицію. Г. Ф. Лавкрафт наслідував літературну традицію багатьох відомих авторів: Семюеля Джонсона, Конана Дойля, Герберта Уельса, Артура Мейчела. Неодноразово Г. Ф. Лавкрафт стилізував власні тексти, спираючись на роботи своїх попередників.

Після весілля Г. Ф. Лавкрафт переїхав до квартири Соні в Брукліні, і перспективи для пари здавалися хорошими. Г. Ф. Лавкрафт став відомий як професійний письменник завдяки прийняттю кількох його ранніх оповідань у “Weird Tales”; у Соні був успішний капелюшний магазин на П'ятій авеню в Нью-Йорку.

Після детального дослідження фараонів він написав «Ув'язнений разом із фараонами». Його було опубліковано у 1924 році у виданні “Weird Tales” під ім'ям Гудіні. Пізніше вони співпрацювали над кількома іншими проектами.

У 1924 році навколо Г. Ф. Лавкрафта утворився «Калемський клуб», літературний гурток. На заклик його членів він тепер почав подавати низку потойбічних історій до “Weird Tales”.

Проблеми почали з'являтися у подружньому житті: капелюшна крамниця збанкрутувала, Г. Ф. Лавкрафт відмовився від редагування супутнього журналу "Weird Tales" (що вимагало його переїзду до Чикаго), а здоров'я Соні похитнулося, змусивши її витратити час в санаторії Нью-Джерсі. Г. Ф. Лавкрафт намагався знайти роботу, але ніхто не хотів наймати 34-річного чоловіка без досвіду роботи. 1 січня 1925 року Соня поїхала до Клівленда, щоб влаштуватися там на роботу, а Г. Ф. Лавкрафт оселився в одній квартирі поблизу занедбаного району Брукліна під назвою Ред Хук.

Хоча у Г. Ф. Лавкрафта було багато друзів у Нью-Йорку – Френк Белнап Лонг, Рейнгарт Кляйнер, Семюель Лавман, – його самотність і маса «іноземців» у місті дедалі більше втягували його у депресію. Фантастика Г. Ф. Лавкрафта перетворилася з ностальгії («Покинутий будинок» (1924) відбувається в Провіденсі) до похмурої та людиноненавистницької («Жах Ред Гука» і «Він» (обидва 1924) розкрили його почуття до Нью-Йорка). Нарешті на початку 1926 року Г. Ф. Лавкрафт планував повернутися до Провіденсу, за яким він так сумував.

17 квітня 1926 року він повернувся до Провіденсу без дружини. Тітки Г. Ф. Лавкрафта заборонили Соні приїжджати до Провіденсу; Г. Ф. Лавкрафт мовчки з цим погодився. Вони розлучилися в 1929 році.

Г. Ф. Лавкрафт, байдужий до сексуальних аспектів, розглядав стосунки зі своєю дружиною як щось звичайне. Тому для нього великим шоком стало рішення його дружини Соні про розлучення. Щоб завершити розлучення, вона згодилася взяти на себе вину у подружній зраді. Це було вкрай болісно для письменника, і в лютому 1929 року відбувся судовий процес, на якому родичі Г. Ф. Лавкрафта виступили проти Соні.

Дослідник С. Т. Джоші вважає, що Г. Ф. Лавкрафт так і не підписав розлучення. У 1936 році Соня вийшла заміж втретє, вибравши собі за чоловіка професора економіки з Лос-Анджелеса. Після смерті чоловіка, вона написала мемуари «Приватне життя Г. Ф. Лавкрафта», в яких вона зізнавалася, що Г. Ф. Лавкрафт писав листи їй роками, але всі їх вона спалила. Проте, один лист таки зберігся, в якому фантаст писав: «Взаємна любов чоловіка і жінки – це уявні переживання, які полягають у приписуванні своєму об'єктові певного інтимного зв'язку з естетико-емоційним життям того, хто його відчуває, і залежить від особливих умов, які цим об'єктом мають виконуватися».

Останні кілька років свого життя Г. Ф. Лавкрафт провів у Провіденсі, створивши велику кількість робіт. Його життя було відносно спокійним – він багато подорожував різними антикварними місцями на східному узбережжі (Квебек, Нова Англія, Філадельфія, Чарльстон, Сент-Августин); написав найвідомішу фантастику «Поклик Ктулху» (1926).

Він сприяв кар'єрі багатьох молодих письменників (Август Дерлет, Дональд Вандрей, Роберт Блох, Фріц Лейбер); його почали хвилювати політичні та економічні проблеми, оскільки Велика депресія змусила його підтримати Рузвельта і стати поміркованим соціалістом; і він продовжував здобувати знання з широкого кола предметів, від філософії до літератури, історії та архітектури.

У 1927 році він написав короткий роман під назвою «Справа Чарльза Декстера Ворда». Однак він сам виявив, що це «громіздкий, скрипучий шматочок самосвідомого антикварізму», і тому залишив його неопублікованим. Коли його опублікували посмертно, критики визнали його одним із найкращих його творів.

Іншими відомими оповіданнями, які він написав у цей період, були «Жахиття Данвіча» (1928), «У горах божевілья» (1931), «Морок над Ісмутом» (1931) і «За пеленою часу» (1934–1935). Водночас він також продовжував листуватися зі своїми друзями, створюючи величезну кількість листів.

Після смерті своєї улюбленої тітки місіс Кларк, Г. Ф. Лавкрафт переїхав до іншої квартири разом зі своєю другою тіткою місіс Гамвелл. Його пізніші оповідання ставали дедалі довшими та складнішими і їх стало важко продавати.

Попри створення ряду шедеврів, Г. Ф. Лавкрафт ніколи не заробляв багато та останні кілька років провів у злиднях. Це було головним чином тому, що він був надто сором'язливим, щоб рекламувати свої роботи; його твори здебільшого публікувалися в pulp-журналах, які не платили багато. Протягом цього періоду він жив зі своєю тіткою в брудному будинку, виживаючи на свій дохід від писання історій від імені інших людей і на невеликий спадок своєї тітки, який швидко витрачався. На той час він втратив інтерес до продажу своїх робіт.

У 1936 році самогубство Роберта Е. Говарда, одного з найближчих кореспондентів Г. Ф. Лавкрафта, викликало його збентеження та засмучення. На той час хвороба, яка спричинила його власну смерть, – рак кишківника – вже прогресувала настільки, що лікувати її не було сенсу. Г. Ф. Лавкрафт намагався продовжувати жити зі болем, що зростав упродовж зими 1936–1937 років, але нарешті потрапив до госпіталю Джейн Браун 10 березня 1937 року, де він помер через п'ять днів. Його поховали 18 березня на ділянці родини Філліпсів на кладовищі Суон-Пойнт.

Відомим та популярним Говард Філіпс Лавкрафт став вже після своєї смерті. За життя Г. Ф. Лавкрафт так і не видав жодної книги – якщо не враховувати «Тінь над Ісмутом» (1936). Усі його оповідання та повісті були розкидані по різних журналах і газетах. Але дружба, яку він зав'язав лише листуванням, підтримувала його: Август Дерлет і Дональд Вандрей були сповнені рішучості зберегти історії Г. Ф. Лавкрафта як книгу й заснували видавничу фірму "Arkham House" спочатку для публікації творів Г. Ф. Лавкрафта; вони випустили "The Outsider and Others" у 1939 році. Пізніше в "Arkham House" вийшло багато інших томів, і зрештою праця Г. Ф. Лавкрафта стала доступною та була перекладена на десяток мов.

</div>

</main>

<script src="Jquery.js"></script>

<script src="script.js"></script>

</body>