

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет кораблебудування імені адмірала Макарова
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра прикладної лінгвістики

«Допущена до захисту»

Завідувач кафедри

 Ніна Філіппова

«26» червня 2025 р.

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

на тему:

«СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ПОСІБНИКА

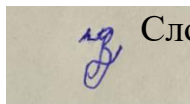
ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ:

**“ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
У ТВОРАХ Г. ВЕЛЛІСА”»**

Виконав: студент групи 4721

Спеціальності 035 Філологія,

Спеціалізації 035.10 «Прикладна лінгвістика»



Слободянюк Владислав Вікторович

Керівник роботи:

канд. філол. наук, доц.



Данильчук Ольга Михайлівна

Миколаїв – 2025 р.

**НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ ІМЕНІ АДМІРАЛА
МАКАРОВА
Філологічний факультет**

Кафедра прикладної лінгвістики

Спеціальність 035 «Філологія» спеціалізація 035.10 «Прикладна лінгвістика»

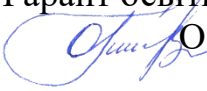
Галузі знань 03 Гуманітарні науки

Освітня програма ПРИКЛАДНА ЛІНГВІСТИКА

Першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Гарант освітньої програми

 **О. В. Гогоренко**
(підпис)

«26» червня 2025 р

**ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»**

Студента Слободянюка Владислава Вікторовича

(Прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи: Створення електронного посібника для самостійної роботи студентів: «Особливості репрезентації художньої концептосфери у творах Г. Велса» / Creation of an electronic manual for independent work of students on the topic: «The peculiarities of the representation of the artistic conceptual sphere in the works of H. WELLS»

Керівник роботи к.філ.н, доц. Данильчук О.М.

Затверджені наказом ректора № 242-УЧ від 28.02.2025

2. Термін подання роботи: 17.06.2025 р.

3. Вихідні дані по роботі: створення електронного посібника для самостійної роботи студентів на вказану вище тему.

4. Перелік питань, що підлягають розробці (найменування розділів): 1. Теоретичні засади дослідження понять "концепт", "концептосфера" та "художній концепт" 2. Засоби реалізації концептосфери у творах Г. Велса 3. Створення електронної версії навчального посібника на вказану вище тему.

5. Перелік презентаційних матеріалів: Презентаційний файл PowerPoint для виступу на захисті дипломної роботи.

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв

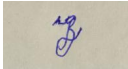
7. Дата видачі завдання 12.09.2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

Номер	Назва етапів роботи	Терміни виконання етапів роботи	Примітка
1.	Вибір і теми випускної кваліфікаційної роботи, укладання бібліографії за обраною темою; опрацювання наукової і навчальної літератури за обраною темою	до 30.09.2024 р.	+
2.	Укладання плану-проспекту роботи.	до 15.10.2024 р.	+
3.	Збирання, аналіз, систематизація фактичного матеріалу до досліджуваної теми	до 31.10.2024 р.	+
4.	Написання тексту «Вступу»	до 11.11.2024 р.	+
5.	Написання тексту 1 розділу	до 29.11.2024 р.	+
6.	Написання тексту 2 розділу	до 28.02.2025 р.	+
7.	Написання тексту 3 розділу і загальних «Висновків»	до 28.03.2025 р.	+
8.	Подання чернетки повного тексту роботи керівникові. Доопрацювання тексту роботу згідно з зауваженнями керівника	до 21.04.2025 р.	+
9.	Попередній захист випускної кваліфікаційної роботи	29.05.2025 р.	+
10.	Доопрацювання повного тексту, подання оформленої за чинними вимогами випускної кваліфікаційної роботи на кафедру прикладної лінгвістики	10.06.2025 р.	+
11.	Отримання відгуку керівника	16.06.2025 р.	+
12.	Отримання рецензії	17.06.2025 р.	+
13.	Подання повного пакету документів, що супроводжують дипломну роботу	17.06.2025 р.	+
14.	Отримання допуску випускної кваліфікаційної роботи до захисту	18.06.2025 р.	+

Студент

Керівник роботи


 (підпис)

(підпис)

Слободянюк В.В..

(ПІБ)
 к.ф.н., доц. Данильчук О.М.

(ПІБ)

АНОТАЦІЯ

Слободянюк В. В. «СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ПОСІБНИКА ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ: “ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ У ТВОРАХ Г. ВЕЛЛСА”».

У дипломній роботі розглянуто доцільність створення електронного навчального посібника, в якому представлені лінгвістичні риси репрезентації концептосфери роману Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу»), зокрема концептів автора UP (ВЕРХ) – DOWN (НИЗ), LIGHT (СВІТЛО) – DARKNESS (ТЕМРЯВА), COSMOS (КОСМОС) – CHAOS (ХАОС), FEAR (СТРАХ) як найбільш частотно вживаних. Такий посібник може сприяти оптимізації сучасного учбового процесу. Він містить вкладки з теоретичними матеріалами, тести для перевірки знань та мультимедійні компоненти. Посібник створено відповідно до сучасних вимог дистанційного навчання.

Ключові слова: оптимізація навчального процесу; концепт; концептосфера; електронний навчальний посібник; Г. Веллс.

SUMMARY

Slobodyanuk V. CREATION OF AN ELECTRONIC MANUAL FOR INDEPENDENT WORKS OF THE STUDENTS ON THE TOPIC: “THE PECULIARITIES OF THE REPRESENTATION OF THE ARTICTIC CONCEPTUAL SPHERE IN THE WORKS OF H. WELLS”

The article discusses the feasibility of creating an electronic textbook that investigates the linguistic means of representing the conceptosphere of H. Wells' novels “The War of the Worlds” and “The Time Machine”, specifically focusing on the author's concepts of UP – DOWN, LIGHT – DARKNESS, COSMOS – CHAOS, FEAR as the most frequently used. Such a tutorial can contribute to optimizing the modern educational process as a whole. It contains tabs with theoretical materials, tests for testing knowledge and multimedia components. The manual is created in accordance with modern requirements of distance learning.

Key words: optimization of the educational process; concept, conceptosphere; electronic tutorial; H. Wells.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТ ЯК ОСНОВНА ОДИНИЦЯ ДОСЛІДЖЕННЯ В КОГНІТИВНО-ДИСКУРСИВНІЙ ПАРАДИГМІ МОВИ.....	15
1.1. Поняття «концепту» і «концептосфери».....	15
1.2. Поняття «художнього концепту» та його роль у літературному дискурсі.....	32
Висновки до Розділу 1.....	34
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ У ТВОРАХ Г. ВЕЛЛСА.....	38
2.1. Історичні та теоретичні основи становлення жанру “sci-fi” (наукової фантастики).....	38
2.1.1. Поняття «фантастика» і «фантастичне».....	37
2.1.2. Питання про фантастичність міфу і казки.....	43
2.1.3. Поняття «умовна» і «безумовна» фантастика. Фантастика як концепт.....	44
2.1.4. Розмежування «формальної» і «змістової» фантастики.....	45
2.1.5. Фантастика як метажанр.....	46
2.1.6. «Фантастичне» та проблема жанрової класифікації за Ц. Тодоровим.....	48
2.1.7. Фантастична концепція послідовників Ц. Тодорова.....	50
2.1.8. Фантастика як екстраполяція на теми науки та технологій.....	57
2.1.9. Історія виникнення і розвитку наукової фантастики.....	63
2.1.10. Основні напрямки й теми наукової фантастики.....	64
2.2. Герберт Веллс – майстер соціально-філософської фантастики.....	67
2.3. Роман “The Time Machine” («Машина часу») автора як один з перших творів жанру тайм-травел.....	75
2.4. Концептологічний аналіз художнього простору в романі.....	80
Висновки до Розділу 2.....	96

РОЗДІЛ 3. СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОЇ ВЕРСІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПОСІБНИКА НА ВКАЗАНУ ВИЩЕ ТЕМУ.....	103
3.1. Роль інформаційних технологій в організації самостійної роботи студентів.....	103
3.2. Використання текстових, аудіо- та відеоматеріалів у навчальному процесі.....	110
3.3. Створення сайту за допомогою Google Sites.....	118
3.4. Висновки до Розділу 3.....	122
ВИСНОВКИ.....	126
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	132
ДОДАТКИ.....	149

ВСТУП

З розвитком технологій сучасний світ стрімко трансформується. До того ж і сучасні технології неабияк впливають як на освітній процес, так і на сприйняття людьми нової інформації. Сучасні технології допомагають відкривати нові можливості у сфері самостійного навчання і дають змогу організовувати освітнє середовище так, як нам потрібно. Впровадження цифрових ресурсів, таких як електронні посібники, значно розширює кругозір щодо доступу до інформації та надає інструменти для детального вивчення матеріалів.

Одним з прикладів таких засобів є електронні навчальні посібники для самостійної роботи студентів з тієї чи іншої теми, в яких би було представлено узагальнену інформацію з різних галузей знань. Електронні навчальні посібники не лише дають змогу ефективно навчатись, але й пропонують дієві засоби для глибокого опрацювання матеріалу та аналізу художніх текстів. Чималу кількість електронних ресурсів та засобів, які систематизують та структурують процес сучасного навчання, створено саме в умовах онлайн освіти.

Особливого значення у контексті філологічної освіти, а саме прикладної лінгвістики, набуває дослідження того чи іншого художнього тексту з новими підходами, зокрема з вивченням концептів. Спеціальність «Прикладна лінгвістика» безпосередньо пов'язана з аналізом літературних текстів і саме творчість Г. Веллса, як класика жанру наукової фантастики, представляє собою ефективну базу для подальшого огляду художньої концептосфери, зокрема дослідження концептів автора *UP (ВЕРХ) – DOWN (НИЗ)*, *LIGHT (СВІТЛО) – DARKNESS (ТЕМРЯВА)*, *COSMOS (КОСМОС) – CHAOS (ХАОС)*, *FEAR (СТРАХ)* та інші.

Основне завдання лінгвіста – розкривати приховані ментально-культурні сенси, які формують концептосферу того чи іншого автора.

У рамках дослідження творчості Г. Веллса електронний посібник дає можливість вивчати стилістичні особливості жанру наукової фантастики, ознайомитись з мовними засобами вираження концептосфери автора, а також аналізувати його тексти, у рамках яких створюється так звана атмосфера наукової фантастики.

Творчість Г. Веллса займає особливе місце у світовій літературі, зокрема фантастичні твори письменника, які стали важливим сегментом у формуванні жанру наукової фантастики та культурної спадщини в цілому. Персонажі прозаїка, такі, наприклад, як Невидимець з однойменного роману ("The Invisible Man") та інші, набули популярності серед читачів різних поколінь і стали предметом аналізу у літературних та лінгвістичних дослідженнях. Аналіз концептів *UP (ВЕРХ) – DOWN (НИЗ)*, *LIGHT (СВІТЛО) – DARKNESS (ТЕМРЯВА)*, *COSMOS (КОСМОС) – CHAOS (ХАОС)*, *FEAR (СТРАХ)* у творах Г. Веллса допоможе краще зрозуміти особливості жанру наукової фантастики та способи відображення культурних та соціальних цінностей вікторіанської епохи.

У першому розділі нашої випускної кваліфікованої роботи приділено увагу дослідженню понять «концепт», «художній концепт» і «концептосфера».

Наголошено, що в сучасній лінгвістиці зростає інтерес до дослідження концептів як одиниць мовного відображення культури, мислення і світогляду. У науковому дискурсі терміни «концепт» і «концептосфера» є ключовими для розуміння мовної картини світу.

У сучасній лінгвістиці термін «концепт» набув широкого й неоднозначного значення, входячи до термінологічного апарату різних наук і галузей знань, кожна з яких трактує цей термін по-своєму. Незалежно від специфіки окремих концептів, усі вони є фундаментальними елементами концептосфери певної мови, що охоплює всі сфери життя людини, включаючи емоційну. Знання про навколишній світ відображаються у свідомості людей у вигляді концептів – ментальних утворень

з внутрішньою структурою, які є результатом їхньої пізнавальної діяльності і які формують основу нашого розуміння світу та взаємодії з ним.

За О. Селивановою, чия думка, на наш погляд, є найбільш влучною, концепт є ментальною одиницею, що відображає сукупність знань, досвіду та емоцій. Концептосфера ж – це система концептів, яка формує національно-культурну та індивідуально-авторську модель світу [95, с. 132].

Особливої актуальності набуває вивчення художньої концептосфери – сукупності концептів, які формують специфічне світомоделювання будь-якого художника слова.

Вивчивши різні підходи до трактування термінів «концепт» і «концептосфера» (на основі праць І. Фісак, Ф. Гваттарі, К. Голобородько, В. Іващенко, О. Кагановської, Дж. Кемені, Ж. Краснобаєвої-Чорної, Л. Лисиченко, О. Селіванової, О. Тараненко та інших науковців), ми дійшли висновків, що концепт має двосторонню природу: він має значення мовного знака (лінгвістичний і культурологічний напрямки) та змісту, який представлено в ментальності (когнітивний напрямок).

До того ж у лінгвістиці розрізняються пізнавальні і художні концепти.

До концептів пізнання не належать почуття, бажання та ірраціональне.

Художній концепт здатний створювати певну «емоційну та естетичну напругу» [8, с. 127].

З огляду на сучасний розвиток когнітивних досліджень дискурсу, вивчення концептів як базової одиниці в таких парадигмах набуває особливого значення. Концепти допомагають розкрити стилістичні особливості творів та лінгвістичні способи вираження. Тому дослідивши в першому розділі дипломної роботи теоретичні засади когнітивно-дискурсивного підходу, ми наголосили, що поняття «концепт», «концептосфера» та «художній концепт» є важливими для розуміння їхнього значення в художній літературі, адже це допоможе в правильному ключі проаналізувати стильові та жанрові особливості творів автора, творчість якого ми досліджуємо в роботі.

Другий розділ нашої роботи поєднує лінгвістичні та літературознавчі аспекти аналізу. У центрі нашої дослідницької уваги в другому розділі роботи – творчість Г. Веллса, англійського письменника, якого по праву вважають основоположником наукової фантастики [122, с. 17]. Твори автора не лише репрезентують унікальний концептуальний підхід до осмислення реальності, але й розширюють межі уявлення про майбутнє.

У розділі досліджено мовні засоби, за допомогою яких Г. Веллс моделює художній світ і формує ключові концепти у своїх творах. Особливу увагу у розділі приділено актуальним питанням концептуального наповнення текстів письменника, ролі лексичних одиниць у формуванні світомоделі та місцю Г. Веллса у сучасному літературознавчому дискурсі.

Проблематика кваліфікованої роботи полягає у дослідженні концептів, що домінують у художній картині світу Г. Веллса та аналізі мовних засобів, які автор при цьому використовує. Такий підхід дозволяє не лише глибше зрозуміти творчі інтенції прозаїка, а й систематизувати отримані знання в рамках дипломного проекту, створивши на його базі електронний навчальний посібник для самостійної роботи студентів.

У творах Г. Веллса формуються специфічні концепти *UP (ВЕРХ) – DOWN (НИЗ)*, *LIGHT (СВІТЛО) – DARKNESS (ТЕМРЯВА)*, *COSMOS (КОСМОС) – CHAOS (ХАОС)*, *FEAR (СТРАХ)*, які, на нашу думку, заслуговують на особливу увагу. Ці концепти реалізують художню концептосферу автора, адже Г. Веллс – це письменник-фантаст, який не тільки створює фантастичні світи, а й проектує майбутнє з огляду на загрози, виклики й моральну деградацію, які, на наш погляд, є доволі актуальними сьогодні.

Основна лінгвістична проблема полягає у з'ясуванні, якими мовними засобами втілюються ключові концепти художнього світу Г. Веллса. Чи існують взагалі певні граматичні або лексичні особливості, що переважають у репрезентації реальності, ідей майбутнього, технологій, страху чи еволюції? Підкреслимо й те, що письменник навмисно уникає безпосереднього

моралізування у своїх творах, хоча завдяки певним мовним конструкціям і добору слів, читач отримує доступ до глибинних філософських роздумів автора про місце людини у світі, технологічний прогрес та його наслідки.

Присвятивши другий розділ детальному аналізу літературознавчих та лінгвокультурологічних підходів у дослідженні творчості Г. Веллса, окрему увагу в розділі приділено також і огляду праць науковців, які досліджували проблеми, пов'язані з виникненням і розвитком жанру фантастики, зокрема жанру наукової фантастики, до якої належить творчість Г. Веллса, це роботи таких науковців, як Ц. Тодоров, С. Лем, Ю. Кагарлицький, І. Кияк, О. Ковтун, А. Нямцу, О. Стужук, К. Г. Фрумкін, С. Чернишова, Т. Чернишова, Н. Яремака, Роже Кайуа, N. Cornwell, H. Dubowik, C. Fredericks, Rosemory Jackson, W. James та інші.

Слід також зазначити, що sci-fi (наукова фантастика) – жанр та метод у художній творчості, в основі якої лежить екстраполяція на теми науки та технологій, які є абсолютно можливими в рамках сучасної науки, засновані на теоріях або припущеннях. Специфікою наукової фантастики є те, що в ній, як відомо, описується те, що ще не існує в реальній дійсності, але в принципі не суперечить законам її розвитку сучасної науки і може виникнути при певному збігу обставин. Дослідники виокремлюють такі основні напрямки наукової фантастики, як альтернативна, соціальна, військова наукова, апокаліптична та постапокаліптична, ксенофантастика, кіберпанк, космічна опера, феміністська наукова фантастика та інші.

Дослідження в рамках нашої роботи полягає в лексико-семантичному аналізі творів Г. Веллса, що уможливорює розкриття специфіки та особливостей структури жанру sci-fi (наукової фантастики).

Аналізуючи жанрові ознаки наукової фантастики, ми досліджуємо також і структуру сюжету, особливості характеру персонажів та застосування логічного міркування автора у створенні фантастичних світів. Цей спосіб дозволяє визначати основну проблематику жанру творів цього напрямку та з'ясовувати місце у літературному контексті Г. Веллса. Дослідження

творчості письменника в такому ключі є актуальним на сьогоднішній день, адже романи автора закладають основи сюжетної побудови літератури такого напрямку і відтворюють принцип формування жанру наукової фантастики як зразку для наслідування тими письменниками, які продовжують створювати свої романи в жанрі наукової фантастики.

Окремо слід зазначити роль електронного посібника, який ми створили у рамках цього дослідження й описали умови його розробки в третьому розділі. Саме у третьому розділі представлено практичний результат нашого дослідження – електронний посібник – у вигляді веб-сайту. У розділі наголошено, що створення електронних посібників, орієнтованих на самостійну роботу студентів, відіграє важливу роль у процесі онлайн навчання. Зокрема завдяки доступності, інтерактивності та зручності платформи Google Sites на базі своєї випускної кваліфікованої роботи ми створили освітній ресурс, який є не тільки навчальним, а й дослідницьким.

Така форма організації матеріалу дозволяє студентів самостійно:

1. аналізувати ключові уривки з творів Г. Веллса;
2. виконувати завдання на визначення концептів;
3. порівнювати лексичні засоби в різних текстах;
4. формувати власну думку щодо світомоделювання письменника тощо.

Посібник включатиме в себе інтерактивні елементи, словник термінів, приклади мовних засобів вираження концептосфери зазначеного вище письменника, тести для самоперевірки та рефлексивні завдання.

Мета цифрової версії підручника – надати студентам можливість самостійно та поглиблено вивчати літературні та лінгвістичні аспекти творів письменника. Такий формат забезпечує доступність та гнучкість у засвоєнні нових знань та дає змогу працювати у власному темпі. Крім того, е-книга містить інтерактивні завдання, контроль перевірки знань, різні аудіо-фото- та відеоматеріали, що допоможуть студентам глибше аналізувати літературні тексти та підвищити інтерес до нового матеріалу.

АКТУАЛЬНІСТЬ НАШОГО ДОСЛІДЖЕННЯ визначено необхідністю створення електронного навчального посібника для самостійної роботи студентів спеціальності «Прикладна лінгвістика». У нашому електронному навчальному посібнику об'єктом дослідження стають поняття «концепт», «художній концепт» і «концептосфера». Потреба формування у студентів навичок аналітичного читання художнього тексту, розуміння глибинних культурних і мовних пластів, репрезентованих у художньому творі, дає можливість аналізувати концептосферу художнього доробку англійського письменника рубежу XIX–XX століття Г. Веллса.

ОБ'ЄКТОМ ДОСЛІДЖЕННЯ є індивідуально-авторські концепти.

ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ – мовні способи об'єктивації індивідуально-авторських концептів.

МАТЕРІАЛОМ ДОСЛІДЖЕННЯ є роман Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу») та інші.

МЕТА ДОСЛІДЖЕННЯ – створити електронний навчальний посібник, в якому буде визначено структуру концептосфери творів письменника, охарактеризовано мовні способи об'єктивації його індивідуальних концептів тощо.

ЗАВДАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ:

1. виявити основні підходи до вивчення концепту та сформулювати визначення поняття «концепт» і «концептосфера»;
2. виявити специфіку «художнього концепту» як засобу реалізації мовної особистості письменника;
3. провести концептуальний аналіз роману Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу»);
4. створити версію електронного навчального посібника на зазначену вище тему та інші.

МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ: лінгвістичні: описовий і порівняльний; когнітивні: метод концептуального аналізу, літературознавчі: описовий, культурно-історичний, метод аналізу.

ТЕОРЕТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ полягає в комплексному підході, який синтезує лінгвістичний і літературознавчий аналізи тексту, що дозволяє в подальшому продовжити дослідження теоретичної бази лінгвістичного аналізу та літературознавчого аналізу в єдності його форми і змісту.

ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ РОБОТИ зумовлено тим, що розроблений електронний посібник може бути використано в навчальному процесі студентами філологічних спеціальностей у вищих навчальних закладах.

ХАРАКТЕРИСТИКА ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ ДОСЛІДЖЕННЯ. Джерельним матеріалом даної роботи є наукові праці, статті, монографії, навчальні посібники, що розкривають поняття «концепт», «концептосфера», «художній концепт»: А. Приходько, Н. Плотнікова, Ю. Белінська, А. Загнітко, О. Селіванова, О. Шевченко, І. Хоменко, О. Зайченко, А. Гаврилюк, В. Маслова та інші; роботи, які присвячені творчості Г. Веллса: М. Бурова, Ю. Кагарлицький, О. Кулик, К. Квачук Є. Мінаєва, Н. Романцова, Є. Соловйова, А. Стоянов, М. Чертанов, М. Kendik та інші; праці, присвячені самостійній роботі студентів як фактору навчальної досконалості, цифровим технологіям та освітнім ресурсам: К. Стебльова, А. Ярешко, О. Сілкова, С. Риженко, Н. Пшеняннікова, О. Іванова, І. Зозуля, М. Гончаров, О. Боричевська та інші.

ОБСЯГ ТА СТРУКТУРА РОБОТИ. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку та списку літератури (160 позицій). Загальний обсяг – 148 сторінок, з яких основного тексту – 131 сторінка. У рамках практичної частини було створено електронний навчальний посібник за допомогою Google Sites. Він містить теоретичний матеріал, відео-, аудіо-, та фотоматеріали, а також тести для контролю знань, які створені за допомогою Google Forms.

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТ ЯК ОСНОВНА ОДИНИЦЯ ДОСЛІДЖЕННЯ В КОГНІТИВНО-ДИСКУРСИВНІЙ ПАРАДИГМІ МОВИ.

1.1. Поняття «концепту» і «концептосфери».

Оскільки наша основна мета полягає у дослідженні концептосфери англійського письменника рубежу XIX XX століття Г. Веллса, доцільно присвятити перший розділ аналізу понять «концепт», «концептосфера» та «художній концепт», які стануть у цьому розділі об'єктом нашого аналізу.

Сучасна лінгвістика охоплює широкий спектр досліджень, які спрямовані на дослідження взаємозв'язків між мовою, культурою та мисленням. На рубежі тисячоліть наукова думка зосередилась на інтегрованому дослідженні когнітивних та комунікативних аспектів людської діяльності, що стало основою когнітивно-дискурсивної парадигми актуального мовознавства [88, с. 422].

Терміни «концепт» і «концептосфера» є багатограничними одиницями, які трактуються по-різному в науковій літературі, залежно від галузі досліджень, теоретичних підходів та контексту.

Дослідження художніх творів на концептуальному рівні – новий вектор літературознавства, що відкриває перспективи розуміння ідіостилу письменника з позицій національної культурної традиції та загальнолюдських духовних цінностей [117, с. 69].

Як зазначає О. Кагановська, «концептуальний підхід до дослідження художнього тексту як до багаторівневого процесу встановлення смислу, «закодованого» автором, обумовлює відповідне його «розкодування» і вимагає входження до певних ментальних структур, розгорнутих у часі» [39, с. 114].

А на думку Ю. Голобородька, «дослідження кожного окремого концепту авторської художньої системи дає змогу віднайти узагальнене й специфічне у тому чи іншому фрагменті» [20, с. 28].

Однак на сьогодні немає єдиного визначення концепту як категорії літературознавства, що суттєво ускладнює роботу дослідників у цьому напрямку.

Концепт (лат. “conceptus” – «поняття»), що в перекладі означає «думка, загальне поняття» [116, с. 300], – багатозначний термін, який в останні десятиліття активно увійшов у науковий ужиток. Цей термін широко використовувався у філософії та риториці, але згодом увійшов до лінгвістики, семантики та когнітивних наук, де набув більш складного значення, що включає логічні, культурні, емоційні та образні компоненти. Відповідно до цього, концепт постає багатовимірним поняттям.

Засновником поняття «концепт» вважається П. Абеляр, середньовічний філософ і теолог. Він відокремлював концепти як універсалії та вважав, що «універсалії перебувають до створення природи в божественному розумі як «концепти» Бога та прообрази одиничних речей» [Цит. за: 12, с. 93]. Відтак, для Абеляра концепт – це значення або назва предмета, котре зафіксоване у свідомості мовця і слухача [Там само].

Серед сучасних дослідників спостерігається різноманітність трактувань «концепту», що створює деякі труднощі в термінології, однак, це також вказує на багатогранність цього поняття.

Як зазначає В. Дем'янков, «своєрідна мода на термін концепт у нашій науковій і художній літературі кінця XX – початку XXI ст. вказує на інтерес до реконструкції тих сутностей у житті людини, з якими ми стикаємося в повсякденному житті, не замислюючись над їхнім «істинним» (апріорним) смислом. Виявилося, що далеко не завжди можна «домовитися» про поняття: іноді продуктивніше реконструювати звичні смисли, або концепти, і, на основі усталених уявлень, старих концептів, не руйнуючи їх, спробувати

сконструювати нові поняття. Нове тоді з'являється в результаті перегляду старого» [26, с. 618].

Незважаючи на частоту використання терміна «концепт», він не завжди має чітке тлумачення або почасти ототожнюється зі словом «поняття». На думку В. Дем'янкова, терміни «поняття» і «концепт» є «історичними дублетами»: поняття калькує латинське “conceptus”, хоча в сучасних науковому й ненауковому узусах є деякі розбіжності в їхньому вживанні [26, с. 606].

Відома науці ще за доби Середньовіччя, де сформувалося уявлення про концепти як імена, особливі психологічні утворення, що виконують смислову функцію, яка розкривається у спілкуванні (П. Абеляр, Г. Порретанський, Фома Аквінський та ін.), категорія концепту набула особливої актуальності у XX ст. У 1928 р. вперше цей термін ужив філософ С. Аскольдов-Алексєєв, визначивши його як «мисленнєве утворення», що заміщує в процесі мислення невизначену множинність предметів, дій, розумових функцій одного роду [4, с. 269]. На думку вченого, концепт не завжди є заміником реальних предметів, він може заміщати певні частини предмета чи реальних дій або різного роду дуже точні й суто мисленнєві функції.

Майже одночасно із С. Аскольдовим-Алексєєвим термін «концепт» використав Д. Ліхачов для позначення узагальненої мисленнєвої одиниці, що відображає та інтерпретує явища дійсності залежно від освіти, особистого, професійного й соціального досвіду носія мови. Учений зазначив, що концепт є «результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини» [61, с. 35], виконуючи при цьому заміщувальну функцію.

На сьогодні концепт — це ключовий термін когнітивної лінгвістики, зміст якого суттєво відрізняється в підходах різних наукових шкіл та окремих учених. Разом із тим категорія «концепт» широко використовується

в сучасних дослідженнях із філософії, логіки, психології, культурології, літературознавства, тому несе на собі відбиток усіх цих інтерпретацій.

Як зазначає Ж. Краснобаєва-Чорна, «у сучасній літературі можна виділити сім аспектів інтерпретації концепту: логіко-філософський (Дж. Кемені, Ч. Пірс, Г. Фреге, Грузберг), власне філософський (Ж. Дельоз, Ф. Ґваттарі), лінгвістичний (В. Гак, В. Звеґінцев, Л. Резников, О. Тараненко, П. Чесноков), лінгвокультурологічний (А. Вежбицька, Д. Гудков, І. Захарченко, Л. Іванова, В. Іващенко, В. Красних, В. Маслова), когнітивний (В. Дем'янков, О. Кубрякова, З. Попова, І. Стернін), психолінгвістичний (О. Залевська, О. Селіванова, В. Старко, О. Цапок, І. Штерн, Л. Лисиченко) та літературно-культурологічний (Л. Грузберг, Л. Іванова, О. Кагановська), які відображають складну і суперечливу природу самого концепту і наукового знання про нього» [52, с. 67].

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» (2003) за редакцією В. Бусела концепт пояснюється як «формулювання, загальне поняття, думка» [13, с. 452]. Це визначення обмежується лише фундаментальним лінгвістичним усвідомленням лексеми без поглиблення у значення.

Натомість Філософський енциклопедичний словник розглядає це поняття більш глибоко: «концепт» – термін середньовічної схоластичної філософії і логіки, що позначає загальне в одиничних предметах, на основі якого виникає поняття, виражене словом [116, с. 300].

Отож, перше трактування зосереджується на тому, як «концепт» сприймається через мову, а другий розкриває його як філософський елемент, який діє в рамках формування загальних понять.

Це доводить і «Новітній філософський словник» (2003), який містить таке його визначення: «Концепт (лат. “conceptus” – понятие) – зміст поняття, його смислове наповнення в абстрагуванні від конкретно-мовної форми його вираження, що актуалізує відображену в понятті онтологічну складову цього поняття» [77, с. 503].

Автори «Нової філософської енциклопедії» (2001) констатують, що концепт від поняття важко відрізнити, тому він стає двосмисловим терміном [78].

А в «Логическом словаре-справочнике» (1975) М. Кондакова є тільки коротка довідка: «концепт – поняття» [53].

«Словник іншомовних слів» (1974) за редакцією О. Мельничука подає такі значення концепту: «1) В логіці – смисл знака (імені); 2) Загальна думка, формулювання» [99, с. 360]. Очевидно, що словникова стаття відбиває лише його загальнофілософське (логічне) трактування, хоча введений він був у науковий обіг у зв'язку з дослідженням проблеми мови та мислення.

Термін «концепт» також широко використовується у психології на позначення конкретних емоцій і почуттів людини, певних станів свідомості, котрі реалізуються у продуктах її розумової діяльності (як, наприклад, концепти страху, ненависті тощо).

Ще в 1890 р. засновник прагматизму американський психолог В. Джеймс обґрунтував думку про обумовленість утворення кожного концепту тим, що «з маси психічного матеріалу, що надходить із зовнішнього світу, наша увага ясно виділяє що-небудь і фіксує перед свідомістю» [27]. За В. Джеймсом, концепт – це складник концепції: «Функція, за допомогою якої ми визначили відносно чіткий і постійний предмет дискурсу, називається концепцією; а думки, які його втілюють, називаються поняттями. Але слово «концепт» часто використовується як об'єкт самого дискурсу» [144, с. 461].

Згодом Е. Сепір запропонував класифікацію понять (“concepts”), що піддаються вираженню за допомогою мови. У його розумінні концепт – капсула думки, що в конденсованому виді містить (чи навіть генерує) всі можливі епізоди життя (переживання, досвід й ін.) [155, р. 13].

Відповідно до цього концепт у психології трактується як сукупність усіх значень і понять, що виникають під час вимовляння та осмислення певного слова в людській свідомості.

Як бачимо, досить часто і психологи, і філософи співвідносять концепт із поняттям як одним із головних результатів розумової діяльності людини, що вивчається у психології, убачаючи в ньому смисловий зміст поняття.

У лінгвістиці концепт і поняття також нерідко виступають як рівнозначні синоніми. На думку Ж. Краснобаєвої-Чорної, «поняття і концепт – явища того самого ґатунку, що і значення слова, але розглядаються в іншій системі зв'язків: значення – в системі мови, поняття – в системі логічних відношень і форм, досліджуваних як у мовознавстві, так і в логіці» [52, с. 73].

Так, у «Лінгвістичному енциклопедичному словнику» (2002) термін «поняття» має два значення: 1) думка, що відображає в узагальненій формі предмети та явища дійсності за допомогою фіксації їхніх властивостей та відношень; останні (властивості та відношення) входять до поняття як загальні та специфічні ознаки, співвіднесені із класами предметів та явищ; 2) те саме, що граматична або семантична категорія, як правило, не найвищого рівня узагальнення; у цьому значенні все частіше вживається термін концепт [60, с. 383–384].

Як уважає Л. Снігирьова, хоча концепт і близький за значенням до поняття, спробу розвести ці терміни зроблено в одному з напрямів когнітивної психології, який називають “folk psychology”. Спираючись на низку сучасних досліджень, Л. Снігирьова доходить висновку: «...поняття належить до інтелектуальної, розумової діяльності людини, для якої характерно узагальнене й опосередковане відбиття дійсності за допомогою аналізу, синтезу, узагальнення умов і вимог, задач і способів їх вирішення. Концепт включає в себе емоції, відчуття, образи, символи і може утворюватися, обминаючи розумові логічні операції. Поняття може бути визначено як концепт, оброблений наукою. Таким чином, поняття належить до наукової картини світу, а концепт є основною одиницею наївної картини світу» [100].

Поділяє точку зору дослідниці і І. Фісенко, наголошуючи, що «такий підхід до визначення концепту є прийнятним для аналізу цієї категорії з погляду наявності конкретних її зразків у художньому творі» [117, с. 70].

На сьогодні одним із найпопулярніших і найбільш цитованих є визначення концепту Ю. Степанова. Завдяки його дослідженням положення, викладені у статті С. Аскольдова-Алексєєва, набули особливої актуальності. Розвиваючи думку попередника, науковець розглядає концепти як «ментальні утворення», «згустки культурного середовища у свідомості людини», що засвідчують єдність світів – матеріального й духовного [103, с. 40]. На думку Ю. Степанова, концепт – це те, «у вигляді чого культура входить до ментального світу людини». З іншого боку, – те, за допомогою чого людина, яка не є творцем духовних цінностей, сама входить у культуру, а іноді впливає на неї [Там само].

В. Маслова підкреслює, що центром концепту завжди є цінність, адже концепт слугує дослідженню культури, а, як відомо, в основі останньої лежить саме ціннісний принцип. На її думку, кожен концепт як складний ментальний комплекс, крім смислового наповнення, містить ще й оцінку, ставлення людини до того чи того об'єкта, а також інші компоненти відповідно до їхнього рівня в семантичній структурі концепту:

- загальнолюдський, або універсальний;
- національно-культурний, обумовлений життям людини в певному культурному середовищі;
- соціальний, що визначається приналежністю людини до певного соціального прошарку;
- груповий, обумовлений приналежністю особистості до певної вікової й статевій групи;
- індивідуально-особистісний, що формується під впливом особистісних особливостей – освіти, виховання, індивідуального досвіду, психофізіологічних особливостей та ін. [64, с. 45].

Уважаючи, що концепт – «це певний окремий смисл, певна ідея, що є в нашій свідомості, але головне – що така ідея існує як оперативна одиниця в мисленнєвих процесах» [54, с. 316], О. Кубрякова визначила важливу відмінність у розумінні його культурологами і когнітологами. Культуролог наголошує на нечисленності концептів культури (на думку Ю. Степанова, їх 4–5 десятків [Цит. за: 130, с. 7]).

Для когнітолога – всі чи майже всі слова є знаками існування концепту, тобто смислу, довкола якого організуються категорії [54, с. 318].

У «Короткому словнику когнітивних термінів» (1996) подано таке визначення концепту: «Термін, який служить для пояснення одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини, оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [53, с. 90].

Як зазначає Ю. Голобородько, «наукові праці, монографії, колективні роботи, статті, присвячені когнітології, представляють концепт як один із центральних ключових термінів в апараті когнітивної лінгвістики. Намагання дати цілісний опис концепту пов'язане з проблемою розмежування цього терміна з такими як поняття, значення, лексичне значення, сема, денотат та ін., а також опису співвідношень концепту з такими поняттями як образ, символ, архетип, міфологема» [20, с. 29].

Аналізуючи різні джерела, науковець робить висновок про те, що «концепту може відповідати інформація про предметно-логічні зв'язки даної реалії з іншими, про асоціативні культурологічні зв'язки, які відновлюють мовні об'єднання між даною реалією та іншими; про істотні та неістотні ідентифікуючі ознаки» [20, с. 30].

О. Шевченко відокремлює п'ять основних підходів щодо розуміння терміна «концепт»:

Перший підхід, когнітивно-лінгвістичний, розглядає концепт як одиницю ментальних або психічних ресурсів свідомості.

Лінгвокультурологічний підхід визначає концепт як основну одиницю культури, її фокус. Тут концепт розглядається як семантичне утворення, що має притаманну мовну та культурну специфіку певного народу, що становить систему уявлень про об'єкт у свідомості людини.

Логічний підхід зосереджується на аналізі концептів за допомогою логічних методів без прямого зв'язку їх із мовною формою.

Когнітивно-семантичний підхід досліджує лексичну та граматичну семантику мовних одиниць як основу для розуміння змісту концептів і моделювання їх трансформації від мовної семантики до концептуального значення мови до концептуального обсягу.

Нарешті, філософсько-семіотичний підхід займається когнітивними аспектами символічної природи понять» [128].

А. Загнітко у своєму посібнику «Лінгвокультурологія» зазначає, що «концепт – це ментефакти у вигляді найбільш загальної та абстрагованої «ідеї» предмета, когнітивно опрацьованої і представлені у свідомості як сукупність усіх своїх зв'язків» [32, с. 95]. Відтак, концепт функціонує як узагальнені моделі знань та уявлень про конкретні об'єкти та явища. А. Загнітко акцентує увагу на тому, що концептосфера – це сукупність концептів, що закріплені у колективній свідомості певного етносу, оскільки вони відображають національну специфіку [32, с. 35]. Чим більш розвинені культура, література, наука, фольклор, релігія та інші важливі аспекти, тим багатшим стає концептуальний простір [111, с. 51].

Основними проблемами, що обговорюються в сучасній лінгвоконцептології, є:

- 1) розрізнення концептів та понять;
- 2) взаємозалежність концептів та мовних виразів;
- 3) питання про приналежність концептів до індивідуальної свідомості чи до колективного вираження;
- 4) проблема класифікації концептів;
- 5) аналіз структури концептів;

б) їх типологія тощо [95, с. 411].

Особливо важливим питанням є вивчення того, як концепти змінюються в процесі мовленнєвої комунікації та як соціокультурні чинники впливають на сприйняття та вираження мови. Їх дослідження дозволяє побачити мовні одиниці як елементи, котрі взаємодіють з іншими когнітивними процесами.

О. Пригодій підкреслює, що під час перекладу тексту, концепт ділять на складові та обирають компонент, що згодом створює «концептуальну картину світу», у якій зберігається сенс та цінність [Цит. за: 12, с. 85]. Це поняття досліджували також О. Кубрякова та О. Селіванова, які наголошували на важливості концептів у формуванні думок та уявлень про навколишній світ.

Зокрема, О. Кубрякова визначає концепт як одиницю, що активно функціонує в мовних та когнітивних процесах та надає їм структурованої форми, а О. Селіванова наголошує на ролі концептів у культурній ідентичності, відображаючи певні особливості національного та світосприйняття. У підручнику «Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми» дослідниця встановлює, що «концепти – інформаційні структури свідомості, різносубстрактні за способами формування та представлення знань про певні об'єкти та явища» [95, с. 404].

Провідними напрямками концептуальних досліджень у перекладознавстві є аналіз способів вираження концептів у певному дискурсі та вивчення структурних особливостей, які дозволяють адекватно відтворювати ці концепти в мові перекладу [128, с. 130].

Основною їх проблемою при перекладі у художніх текстах є виникнення вторинних еквівалентів, що відповідають первинному концепту. Іншими словами, вибране слово-еквівалент може мати більше понять, ніж словникова дефініція. Крім того, відмінності у фонових знаннях перекладача можуть ускладнити розуміння зав'язків між термінами, що призводить

до неточної та нечіткої інтерпретації значень та підбір неправильних концептів [12, с. 86].

Особливо цікавим є підхід А. Приходька, котрий вважає, що поняття «концепту» є «етно-соціо-психо-лінгво- культурною одиницею з чітко вираженою валоративною компонентою» [88, с. 245]. Тобто це визначення охоплює національні, соціальні, індивідуальні, лінгвістичні особливості, що дозволяє нам вивчати його з різних сторін, використовуючи знання з інших наукових галузей.

А. Приходько відокремлює, що «концептосфера – це певна множинність однорідних катаконцептів, які об'єднані єдиною логіко-смисловою лінією» [88, с. 247]. У деяких випадках назва концепту може збігатися з назвою концептуального поля. Проте, ці поняття відрізняються як за обсягом, так і за структурою своїх складових [Там само].

Ми підтримуємо думку А. Приходько, адже це визначення дозволяє інтегрувати не тільки лінгвістичні характеристики в процес концептуального дослідження, але й соціальні, особистісні та національні.

Кожен з цих підходів відкриває нові аспекти концепту, що обумовлює необхідність різностороннього аналізу цього явища у нашому дослідженні.

І. Хоменко виділяє основні характеристики концепту, що існують на даному етапі розвитку когнітивної науки [121, с. 197]:

1. узагальнюють уявлення про світ та накопичують знання про різні сторони дійсності;
2. асоціюються з мовними кодами, але їх вербальне вираження у мовній картині світу лише через об'єктивні мовні форми;
3. формуються і функціонують у свідомості людини;
4. відображають особливості культурної системи, з якої він виник, і нерозривно пов'язані з національною психологією;
5. структура включає: ціннісно-метафоричні елементи, інформацію про ірреальний світ, метафоричні вирази, асоціації, символи, конотації;

6. можуть набувати індивідуальних ознак у свідомості конкретної людини [Там само].

Для вивчення концепту ми використовуємо його семантичну основу, тобто компонентний аналіз ключових слів, які його визначають. Таке дослідження включає різні методи, які допомагають уточнити значення слова та його найближчих синонімів [33, с. 21]. До таких методів належать:

1. аналіз дефініцій (їх основні семантичні ознаки), аналіз контексту (виявлення семантичних ознак з конотативними зв'язками),
2. аналіз походження слова (етимологічний аналіз),
3. вивчення прислів'їв та приказок (пареміологічний аналіз),
4. різні методи збору інформації [Там само].

Також варто згадати про переклад концептів, адже це є невід'ємною складовою нашої дослідницької роботи, що передбачає вивчення особливостей їх адаптації та збереження змісту в іншомовному середовищі.

Концепти – це базові одиниці когнітивної лінгвістики, які відображають результати когнітивної діяльності людини і мають структуру, що поєднує лінгвістичні, енциклопедичні та культурологічні знання про певне явище чи тему [18, с. 19].

З. Попова та Й. Стернін, узагальнивши значну кількість визначень концепту, дійшли висновку, що когнітивний концепт формується у свідомості особистості із: а) його безпосереднього чуттєвого досвіду – сприйняття світу органами чуття; б) предметної діяльності людини; в) розумових операцій з уже наявними в його свідомості концептами; г) мовного знання (концепт може бути повідомлений, пояснений людині в мовній формі); д) шляхом розуміння мовних одиниць [85, с. 48].

К. Зацепін й І. Саморуков, розглянувши історію категорії «концепт» починаючи від ідей П. Абеляра і спираючись на роботи як філософів, так і лінгвістів (Ф. Бодрійяра, Ю. Крістєвої, Ж. Дельоза, Ф. Ґваттарі, С. Аскольдова-Алексєєва, Ю. Лотмана, Ю. Степанова та ін.), дійшли висновку, що концепт – певна динамічна й неперервна у своєму становленні

«сукупність суб'єктивних уявлень про дійсність, яка набуває цілісності у мові в контакті з діючими в культурному контексті смислоутворювальними системами втілення, розуміння й інтерпретації цих уявлень» [34].

Н. Шведова виділила в концепті «змістову сторону словесного знака, за якою стоїть поняття, що належить розумовій, духовній або життєво важливій матеріальній сфері існування людини, що вироблене і закріплене суспільним досвідом народу, має в його житті історичне коріння» [130, с. 603]. На її думку, це поняття повинне бути соціально й суб'єктивно осмисленим і через ступінь такого осмислення зіставлене з іншими поняттями, найближче з ним пов'язаними або навіть протилежними.

Наведемо також думку В. Карасика, який розрізняє концепти за сферами людської діяльності: «Концепти є первісними культурними утвореннями, які транслиуються в різні сфери буття людини, зокрема у сфери переважно поняттєві (науку), переважно образного (мистецтво) і переважно діяльнісного (побут, життя) освоєння світу» [44, с. 6].

Разом із тим слід мати на увазі, що зміст концепту постійно насичується, а обсяг – збільшується за рахунок нових концептуальних характеристик. Тобто концепт збагачує свій зміст протягом тривалого часу відповідно до руху культури й людської свідомості.

Як характерну тенденцію сучасної гуманітарної науки Н. Володіна визначає «пошук смислових і загальнокультурних домінант, присутніх у мові, в різних сферах мистецтва, в літературі» [15, с. 3]. У зв'язку з цим дослідниця розглядає літературні константи, методологічні основи їх вивчення і висуває думку, що назву цим константам можна дати за аналогією до поняття, що вже закріпилося в ряді інших наук – філософії, когнітивній лінгвістиці, культурології й ін. Таким об'єднувальним терміном вона вважає концепт. У сучасному літературознавстві термін «концепт» уживається переважно для конкретного аналізу художнього тексту, однак дослідники не завжди враховують специфіку його смислового навантаження. На думку Н. Володіної, визначити сутність концепту як літературознавчої категорії

можна, «звернувшись до трактувань цього явища, наявних у сучасному науковому дискурсі» [15, с. 5]. Дослідниця зазначає, що зважаючи «на загальні характеристики концепту різними науковими дисциплінами, слід звернути увагу на кілька моментів: концепти виконують узагальнювальну чи заміну функцію, визначають суттєві ознаки, нерідко доміняти духовного, матеріального, соціального тощо життя суспільства і мають ментальний зміст» [Там само].

Дослідниця І. Фісак додає, що «визначальними також можна вважати й такі його ознаки: це основна одиниця свідомості; це впорядкована сукупність ментальних одиниць; це вмістилище культурного знання; це уособлення досвіду людини і її знань про світ» [117, с. 74]. Названі особливості властиві й художнім, літературним концептам, «але набувають у них естетичної функції, тому вивчення таких концептів передбачає виявлення їхньої художньої природи з урахуванням тих смислів, які відкриті в концепті іншими галузями знань» [15, с. 5].

Ще С. Аскольдов-Алексєєв визначав два різновиди концептів – пізнавальні й художні, підкресливши їхню єдність і водночас розмежувавши за певними ознаками:

Пізнавальний концепт:

1. концепт суспільний;
2. психологічно простий;
3. не домішуються почуття, бажання, взагалі щось ірраціональне;
4. стосується множинної предметності, ідеальної або реальної;
5. неозначені можливості підпорядковані законам логіки або вимозі відповідності до реальної дійсності;
6. скерований на конкретні уявлення, що є складниками його логічного «родового» обсягу;
7. виконує номінативну або дефінітивну функцію; не має ніякої (або малу) внутрішньої спорідненості зі своїми внутрішніми смислами.

Художній концепт:

1. концепт індивідуальний;
2. психологічно складний;
3. це комплекс почуттів, бажань, ірраціонального;
4. не завжди стосується множинної предметності;
5. наявний зв'язок елементів, скерований на прагматику художньої асоціативності;
6. тяжіє до потенційних образів і скерований на них. Вільний від рамок логічного визначення;
7. це символи, які мають внутрішній органічний зв'язок зі своїми значеннями; однак остаточної межі між ними вчений не проводив, оскільки пізнавальні [4, с. 274–275].

Однак остаточної межі між ними вчений не проводив, оскільки пізнавальні концепти можуть відображати елементи поетичного сприйняття дійсності, а художні – містити в собі логічно організовану інформацію.

Так, художній концепт визначається більшою індивідуальністю та психологічною складністю, а найсуттєвішою його ознакою є здатність до художньої асоціативності – визначає естетичну цінність концепту в художній літературі.

На думку В. Зусмана, художні концепти мають діалогічну природу, бо свідомість, яка їх породжує (авторська), і свідомість, яка їх сприймає (читацька), у цьому аспекті є рівноцінними, тому кожне сприйняття концептів є варіантом їх нового породження.

Спираючись на ідеї С. Аскольдова-Алексєєва, учений робить висновок: «...створення і сприйняття концептів – двосторонній комунікативний процес. У ході комунікації творці і споживачі концептів постійно міняються місцями» [36, с. 13].

Цікавим видається погляд на сутність концепту письменника В. Шевчука, якого справедливо називають «сучасним класиком української новітньої літератури, творцем і дослідником літературного процесу

в Україні» [71, с. 90]. Він уважає, що «концепт – поняття неоднозначне і як таке його й треба розглядати», і пропонує таке його розуміння: «Концепт – це складне абстрактне поняття, яке вживається при творенні художнього твору і яке стає інтелектуальним стрижнем, що з'єднує твір в єдину конструкцію, є його визначальною думкою, яка проходить через увесь твір у формі образних знаків, а водночас є побудником творення символів, метафор, з'єднуючи невідповідні поняття в несподіваному ракурсі і тим наповнюючи твір поглибленим змістом. Це свідоме оперування культурним спадком попередніх епох через використання загальноприйнятих, загальнолюдських національних смислів. Концепт вражає освіченого читача несподіваними порівняннями символів, витворюючи вишукану структуру, яка не раз заміняє сюжет» [71, с. 91]. На думку письменника, концепти належать до категорій загальнолюдських, при цьому все загальнолюдське є похідним від національного і не вищим за нього. Виходячи з цього, В. Шевчук визначає трирівневу побудову концепту: індивідуальне → національне → загальнолюдське, аргументуючи свою думку тим, що «обсяг поняття «національний» ширший від обсягу «загальнолюдське», і то через те, що загальнолюдське – це вибірки з більших площин, якими і є національне» [71, с. 91].

Так, зважаючи на тезу З. Попової та Й. Стерніна про те, що концепт – «категорія розумова, неспостережна» [85, с. 9], та думку Л. Снігирьової про те, що «концепт є одиницею опису картини світу – ментальної одиниці, що містить мовні й культурні знання, уявлення, оцінки, розглядається як ментальна одиниця, яка постійно змінюється» [100], можна пояснити складність у тлумаченні аналізованого терміна й відсутність єдиної загальноприйнятої дефініції того, що слід розуміти під концептом.

На жаль, в українських літературознавчих словниках і довідниках немає визначення терміна «концепт», як і в аналогічних зарубіжних виданнях (за винятком «Словаря литературоведческих терминов» (2002) К. А. Зацепіна та І. І. Саморукова).

Узагальнивши значну кількість визначень концепту, можемо зробити висновок про суттєву відмінність художніх концептів як категорій загальнолюдських, які є ментальними одиницями опису картини світу.

Виходячи з цього й беручи до уваги різні аспекти інтерпретації аналізованого терміна, погодимося з думкою І. Фісак, яка «визначає концепт як літературознавчу категорію: художній концепт – це втілена у стійких повторюваних образах і наділена культурно значущим змістом відкрита динамічна смислова структура, що може породжувати різні смисли і з часом нарощувати нові, має ментальну природу, відображаючи сутнісні ознаки дійсності та її сприйняття людиною певної доби, і є основою художньої картини світу письменника» [117, с. 75].

Зі структурою концептів безумовно пов'язане поняття «концептосфера», адже концепти не існують окремо, а створюють єдине ціле в рамках певної культури.

«Мовна картина світу» – це одна з ключових категорій сучасної лінгвістики. Оскільки її особливості відображаються на рівні концептосфери, то термін «концептосфера» також можна вважати важливою частиною сучасного мовознавства [81, с. 92].

Вперше термін «концептосфера» запропонував Д. Ліхачов, який визначав це поняття як «сукупність потенцій, які відкриваються у словниковому запасі окремої людини, як і всієї мови загалом» [61, с. 92]. Іншими словами, це визначення охоплює сукупність концептів, закріплених у мові, котрі формують та відображають світогляд носіїв. Воно не лише відображає індивідуальне мовне мислення, але й характеризує колективну свідомість, яка об'єднує культурні, історичні та соціальні особливості певного народу.

Отже, «широко використовуючись у сучасних дослідженнях із філософії, логіки, психології, культурології і несучи на собі відбиток усіх цих інтерпретацій, – наголошує дослідниця І. Фісак, – категорія «концепт» у літературознавстві стрімко увійшла в загальний ужиток і обумовила новий

спектр досліджень, що дозволяють визначити своєрідність окремого твору письменника і його творчості в цілому, специфіку його світогляду й індивідуального стилю та сприяє виявленню закономірностей літературного процесу в цілому» [117, с. 73].

1.2. Поняття «художнього концепту» та його роль у літературному дискурсі.

У сучасному літературознавстві поняття «художній концепт» є одним з основних інструментів аналізу текстів. Він відіграє важливу роль у літературному дискурсі як засіб передачі культурних цінностей, авторських поглядів та світогляду. Зокрема, під час аналізу творчості Г. Веллса важливо осягнути зазначені вище концепти *UP (ВЕРХ) – DOWN (НИЗ)*, *LIGHT (СВІТЛО) – DARKNESS (ТЕМРЯВА)*, *COSMOS (КОСМОС) – CHAOS (ХАОС)*, *FEAR (СТРАХ)* не лише як функціональну складову сюжетів творів письменника, але й як ментально-культурний феномен, який містить асоціативні компоненти, символи та когнітивні аспекти.

Уперше поняття «художній концепт» увів у науковий обіг С. Аскольдов у 1928 році [4, с. 47]. Він зазначає, що суть цього терміну полягає в тому, що вони тяжіють до потенційних образів, подібно до того, як когнітивні поняття тяжіють до конкретних репрезентацій, що відповідають їх логічному «родовому» обсягу [4, с. 61]. Тобто художній концепт виступає як своєрідний міст між абстрактним змістом та конкретними художніми образами, а також сприяють їхньому формуванню та сприйняттю.

Варто зазначити, що художні концепти не існують окремо, а формуються в конкретних культурно-історичних контекстах. Вони змінюються з часом і можуть набувати нових значень у процесі перегляду літературних традицій. Відтак, художні концепти в різні періоди набувають певних характеристик залежно від світогляду суспільства та літературної парадигми.

У сучасних дослідженнях поняття «художнього концепту» трактується як «складне ментальне утворення, що належить як індивідуальній свідомості, так і ментальному простору певної етнокультурної спільноти» [4, с. 46]. Воно втілює універсальний художній досвід, закарбований у культурній пам'яті, а також може слугувати основою для творення нових художніх смислів.

На відміну від загального концепту, художній концепт зосереджується на мистецькій складовій – тобто на символічному, естетичному, асоціативному вираженні. Він є результатом творчого мислення автора, і водночас реакцією на колективну культурну пам'ять.

Л. Губа вважає, що «художні концепти індивідуалістичні, особистісні, розмиті і більш складні психологічно; це комплекс понять, уявлень, почуттів, емоцій, іноді навіть вольових проявів, що виникають на основі художньої асоціативності» [25, с. 617].

У нашому розумінні «художній концепт» – це основне утворення художнього тексту, що містить у собі структуру та сенс твору; це засіб концептуалізації світу, втілений в унікальній формі авторського сприйняття. Він постає результатом взаємодії задуму автора, культурних аспектів, а також того, як читач сприймає текст.

За словами В. Маслової, зв'язки художнього концепту базуються на асоціативних взаємозв'язках [65, с. 33]. Він не лише містить потенціал для розкриття образу, але й містить різні емоційні смисли [Там само]. Такий підхід дозволяє розглядати художні концепти як динамічні системи, в яких особистісні емоції пов'язані з колективними культурними архетипами. Взаємодія між суб'єктивним сприйняттям автора та домінуючими культурними символами сприяє розмаїттю інтерпретацій твору та відкриває нові шляхи для творчого осмислення тексту. Тому, асоціативна природа художніх концептів є важливим чинником, що збагачує процес аналізу літературних творів і сприйняття художнього досвіду.

Багато дослідників (Т. В. Борисенко, С. Г. Воркачев та інші) вважають, що «художній концепт» та «художній образ» пов'язані між собою, проте,

концепт – гіперонім образу, що свідчить про те, що це поняття є ширшим, аніж образ [16, с. 29].

Ю. Белінська у своїй статті «Поняття літературного концепту: проблеми трактування» спирається на слова І. Тарасової, котра стверджує, що «концепт» та «образ» слугують різними компонентами [7, с. 29]. Вона аргументує це тим, що образи є аналоговими репрезентаціями із сентитичним характером, а концепти – аналітичними.

Для повноцінного аналізу художнього концепту у рамках нашого дослідження ми дотримуємось певної схеми:

1. Ідентифікація концепту. На цьому етапі ми визначаємо ключові терміни в художніх творах, які будуть досліджуватися (зокрема *UP (ВЕРХ) – DOWN (НИЗ)*, *LIGHT (СВІТЛО) – DARKNESS (ТЕМРЯВА)*, *COSMOS (КОСМОС) – CHAOS (ХАОС)*, *FEAR (СТРАХ)*);
2. Етимологічний аналіз. Полягає у дослідженні походження концепту, вивченні культурних та історичних змін.
3. Семантичний аналіз. Аналіз значення, порівняння концептів у словниках.
4. Контекстуальний аналіз. Полягає у визначені функцій концепту відповідно до обраного твору (у сюжеті, характері персонажу, мотивів).
5. Емотивна структура. Передбачає встановлення емоційності, виявлення метафор, асоціацій, які безпосередньо пов'язані з обраним концептом.

Запропонована нами схема дослідження художнього концепту формує всебічну базу для вивчення концептосфери творчості Г. Веллса.

Висновки до Розділу 1

Так, на основі викладеного вище, ми дійшли таких висновків.

У першому розділі ми з'ясували сутність понять «концепт», «концептосфера» та «художній концепт».

Термін «концепт» є базовим у сучасній когнітивній лінгвістиці. Кількість наукових робіт, що досліджують цю тему постійно зростає, але на багато питань, таких, як, наприклад, структура концепту, спільної точки зору поки немає. Безумовно, деякі автори здійснили успішні спроби щодо вирішенню даної проблеми, проте дійти єдиної точки зору поки не вдалося. З другого боку, стосовно багатьох питань, таких, як, співвідношення значення слова і концепту, поняття і концепту, більшість дослідників дійшла єдиної точки зору. Осмислення концепту як когнітивної категорії є багатоаспектним процесом, що торкається як однієї мови: у синхронії і діяхронії, так і декількох мов і представляє безперечний інтерес для дослідників.

Другим важливим поняттям когнітивної науки є картина світу, яка лежить в основі сприйняття людиною чи соціумом світу, і є основою індивідуальної або суспільної самосвідомості. Співвідношення концептуальної і мовної картини світу є важливим питанням сучасної когнітивної науки. Мовна картина світу, що історично склалася в буденній свідомості даного мовного колективу і яку відображено в мові сукупністю уявлень про світ, є певним способом концептуалізації дійсності. Мовна картина світу антропо- і етноцентрична. Вона є сукупністю знань про світ, відображених у лексиці, граматиці, фразеології. Кожний етнос володіє своєю власною мовною картиною світу. Разом з тим, концептуальна картина світу може бути різною у представників різних професій, що говорять однією мовою, і навпаки – схожою у носіїв двох різних мов. Картина світу є основою індивідуальних і суспільних знань про світ. Вона створює загальну для даного соціуму когнітивну структуру і робить багато в чому схожими уявлення людей про навколишню дійсність, що дозволяє їм вступати в процес обміну інформації, простіше кажучи, комунікації. Кожну природну мову відображає певний спосіб сприйняття і організації (концептуалізації) світу. Значення, що виражені в ньому, складаються в певну єдину систему поглядів, свого роду колективну філософію, яку нав'язують як обов'язкову всім носіям мови. Властивий даній мові спосіб концептуалізації дійсності почасти

універсальний, почасти національно специфічний, так що носії різних мов можуть бачити світ дещо по-різному, крізь призму своїх мов. Отже, кожна мова «малює» свою картину, що зображує дійсність дещо інакше, ніж це роблять інші мови. Реконструкція мовної картини світу складає одне з найважливіших завдань сучасної лінгвістичної семантики [5, с. 318].

У підрозділі 1.1. ми визначили, що «концепт» трактують як етно- та соціокультурну одиницю свідомості, що має ціннісно-оцінний компонент й формується під впливом культурного контексту (А. Приходько, І. Хоменко); як універсалію або загальне поняття, що існує в божественному або людському розумі (П. Абеляр); як інформаційну структуру свідомості, яка репрезентує знання про об'єкти, явища чи процеси та є результатом когнітивної обробки досвіду (О. Селіванова, А. Загнітко, О. Шевченко, І. Фісак); як цілісне когнітивне утворення, яке поєднує суттєві та несуттєві ознаки об'єкта й активно функціонує в мовних та мисленнєвих процесах (Т. Врублевська, О. Кубрякова).

У підрозділі було з'ясовано, що «концепт» у сучасній лінгвістиці варто розглядати як когнітивну структуру, що поєднує емоційний, культурний та ментальний складники, є результатом пізнавальної діяльності людини та відображає її уявлення про світ.

У підрозділі також проаналізовано п'ять основних підходів вивчення концепту, зокрема: когнітивно-лінгвістичний, лінгвокультурологічний, логічний, когнітивно-семантичний і філософсько-семіотичний.

Визначено основні характеристики концепту: узагальнення знань про світ, асоціативність, національна специфіка, символічність та індивідуалізація у свідомості окремої людини.

Було відокремлено методи дослідження концепту:

1. аналіз дефініцій;
2. аналіз походження слова;
3. вивчення прислів'їв та приказок;
4. різні методи збору інформації;

Також було розглянуто основні труднощі, які виникають під час перекладу концептів: виникнення вторинних еквівалентів, багатозначність, розбіжності тощо.

Було визначено, що термін «концептосфера» трактується як сукупність концептів, що відображають мовну картину світу, які формуються у межах індивідуальної та колективної свідомості та репрезентують національно-культурну особливість.

Було відокремлено основні проблеми, що обговорюються в сучасній лінгвоконцептології, зокрема: розрізнення та взаємозалежність концептів, питання про приналежність концептів до індивідуальної свідомості чи до колективного вираження, проблема класифікації концептів, аналіз структури концептів, їх типологія тощо.

У підрозділі 1.2. було розглянуто поняття «художній концепт» як основну складову нашого дослідження. Його трактується як смислову структуру, яка виникає в художньому тексті, містить емоційне, авторське та культурне значення та має здатність змінюватись залежно від жанру, стилю та задуму автора.

Нами визначено, що «художній концепт» формується в конкретних культурно-історичних контекстах, а також має змогу змінюватись з часом і набувати нових значень у процесі перегляду літературних традицій

У підрозділі було також проаналізовано підходи таких дослідників, як С. Аскольдов, В. Маслова, Л. Губа, Ю. Белінська та інших. Науковці наголошують на тому, що «художній концепт» є складною категорією, що базується на емоційних смислах.

У підрозділі було запропоновано схему аналізу художнього концепту, зокрема: ідентифікація, етимологічний аналіз, семантичний аналіз, контекстуальний аналіз та емотивна структура. Така схема дозволяє глибше дослідити функцію концепту у художньому творі.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ У ТВОРАХ Г. ВЕЛЛСА

2.1. Історичні та теоретичні основи становлення жанру “sci-fi” (наукової фантастики)

2.1.1. Поняття «фантастика» і «фантастичне»

Сучасний стан розвитку світової літератури складно уявити без творів, що пропокують майбутнє окремої особистості чи й загалом суспільства, тобто без романів, повістей, оповідань про наявність (поряд із реальними) зовсім інших неземних, дивних, фантастичних світів, які вражають своєю таємничістю. У той же час і таких, що лякають безперспективним фіналом, бо майже в кожному творі письменника виявлено концепцію, яка спонукає до думки про те, що автори через фантастичне дійство творять моделі існуючих суспільств у різних часопросторах (давніминулих, теперішніх, майбутніх).

Письменники-фантасти спонукають нинішнє покоління замислитися: чи живемо ми в гармонії з іншими людьми, природою, загалом довкіллям, чи думаємо про нащадків, про майбутнє, чи тільки про день насущний, творимо добро чи зло.

Недостатній науковий інтерес до фантастичного жанру зумовлений тим, що на сьогодні до цього жанру літератури здебільшого ставляться як до розважального, не такого серйозного і глибокого, як, скажімо, філософський, історичний чи психологічний романи, драматична поема тощо.

Художня фантастика, щоразу коли стає об'єктом наукового осмислення, породжує низку літературознавчих питань. І не тільки історико-літературного характеру (джерела виникнення, способи функціонування, генеза жанроутворень, особливості розвитку в різних періодах національних

письменств, типологія змістових і формотворчих своєрідностей її в багатьох художників слова та ін.), а й теоретико-методологічного спрямування. Наприклад, актуальними є питання: як співвідносяться елементи фантастичного (незвичного, неіснуючого, неймовірного, небувалого) зі справжнім, реальним світом у літературно-художній фантастиці і якою мірою можливий у ній рівень ідейно-образного вимислу; що спонукає автора до використання в такого роду творах художньої умовності з активними її виявами «надприродного», «чарівного», «магічного» тощо [132].

Необхідно з'ясувати природу сутності того, в чому полягає відмінність між «фантастикою» та «фантастичним»; у який спосіб корелюється суб'єктивне творення реальності та ірреальності, як твориться образна форма пізнання світу письменником-фантастом.

Таких питань у дослідників фантастики, звичайно, виникає значно більше від зазначених тут. Це й зрозуміло, оскільки творчість цього типу має тривалу історію. Не вдаватимемося до її докладного розгляду, як і до з'ясування багатоаспектних теоретико-методологічних засад вивчення літературної фантастики. Зосередимося на питаннях, які сприятимуть розкриттю поставленої нами проблеми насамперед на матеріалі художньої фантастики ХХ століття (творчості Г. Веллса зокрема, твори якого, з одного боку, спонукають до переосмислення канонізованих наукових критеріїв у поцінуванні саме цього типу літератури (скажімо, співвідношення понять «фантастика» і «фантастичне»), з іншого ж, – виявляють нові підходи у вивченні, наприклад, жанрової структури творів фантастики та особливостей її поетики).

Звернемося насамперед до теоретичних понять «фантастика» і «фантастичне», адже без розуміння їх суті важко збагнути сам предмет літературної фантастики як такої: вони ж бо розкривають і специфіку художньо-образного вимислу, й естетичну умовність зображених подій, явищ, процесів та персонажів, і сутність суб'єктивного створення письменником ірреального світу та художніх форм його пізнання тощо [Там само].

Власне, така багатоманітність форм базових категорій літературної фантастики, як «фантастика» й «фантастичне», їх «органічне входження в поетику найрізноманітніших літературних течій, а також історична і національна мінливість вимислу призводить до того, що оповідь про незвичайне в єдності всіх його варіантів вивчається порівняно мало, адже спільність перевантажена в очах дослідників різноманітністю» [47, с. 8]. Додамо, різноманітністю змісту і форми, перш за все жанру, різноманітністю внутрішньої і зовнішньої структури твору. Тому перед літературознавцями постає особливе завдання довести закономірність та єдність створених авторами фантастичних світів засобами художнього вимислу й умовності.

Фантастичне у літературі виступає часто як суб'єктивне відтворення реальності письменником і як форма образного пізнання світу, врешті, як підсумок авторської фантазії, що часто асоціюється з фантазією як засобом художньої творчості загалом. Як синонім до поняття «фантастичне», «незвичне» і «чарівне» слово «вимисел» використовується значно рідше (як те, що переходить межі «правдоподібності» і спонукає письменника до творення фантастичних художніх фактів).

Більш об'єктивно поняттям «фантастика» і «фантастичне» відповідає термін «художня умовність», що, з одного боку, характеризує загальну образну природу літератури і мистецтва (так звана первинна умовність), а з іншого, – систему виражальних засобів, яку свідомо використовує автор з метою відходу від буквальної правдоподібності (так звана, як зауважує О. Ковтун, вторинна умовність).

Зауважимо, як зарубіжні, так і українські вчені до цих пір чітко не окреслили різницю між «будь-яким порушенням логіки реальності» та «елементами незвичного, явного вимислу, фантастики» [48, р. 70].

Тому розуміння вторинної умовності як елемента незвичного, вигаданого дещо локальне від загальноприйнятого терміна. Поняття «умовність» і «вторинна умовність» не позбавлені, на жаль, впливів ідеологічних догм, що народжувалися в певні епохи. Однак вони мають здебільшого одну перевагу: дозволяють включити у сферу досліджень усю

сукупність варіантів оповіді про незвичайне. От чому термін «умовність» у концепції О. Ковтун стає базовим. А відтак до понять «вимисел» та «фантастика», як синонімів елемента незвичного, відтак можна підійти з різних сторін.

Роже Кайюа у праці «В глибину фантастичного...», розглядає категорію на прикладі всіх проявів культури, констатує, що найвиразніше це простежується в літературній практиці [43].

Такої ж думки дотримується і М. Фрумкін [120], але науковець ставить за мету дослідити психологію та філософію фантастики у контексті людського мислення. Тому поняття фантастики може бути також предметом філософії, а не тільки літературознавства. Оскільки існування фантастики відображає такі важливі акти людського існування, як «втечу від реальності» і «подолання реальності», – щоб це не означало і який би смисл не вкладати у ці вираження. Поняття «реальна дійсність» і «фантастичне» взаємозумовлені і можуть існувати, тільки відштовхуючись одне від одного. Тому деякі теоретики (наприклад, А. Згожельський) саме в такому протиставленні вбачають суть проблеми, пов'язаної з визначенням терміна [160]. Будь-які образи – чи Франкенштейна, <...>, чи Енея – однаковою мірою існують тільки у своїй вигаданій реальності. Тому розглядаючи літературну фантастику і ширше – фантастику як категорію культури, дослідникам потрібно насамперед аналізувати за законами художньої дійсності, а не виявляти, наскільки зображуване реальне чи ні. Якщо вважати, що фантастика завжди відштовхується від реальності, то очевидно, що спонукає багатьох дослідників заявити: існує лише два види художньої літератури – реалістична і фантастична. Розглядаючи літературу з погляду фантастики, такі дослідники вбачають її специфічну відмінність від інших видів мистецтва, саме у антиреалізмі. Але, визначаючи фантастику як відхилення від умовно заданої реальності, ми неодмінно стикаємося з питанням: хто повинен задавати реальність, хто вибирає її робочу концепцію? Ідеальною була б ситуація, в якій читач фантастики має схожі з автором критерії розрізнення вимислу від дійсності. У такому разі письменник-фантаст і його

читач знаходяться немов у змові щодо того, які з уявних образів вважати фантастичними, а які можливими, ймовірними [132].

Так, читач і художник слова повинні більш-менш суголосно мислити, належати до однієї спільної культури. Інакше статус твору може невпізнанно змінитися – читач міг би сприйняти «Божественну комедію» А. Данте як певний різновид фантастики, а «Державу» Платона, за С. Лемом, сьогодні можна сприймати як чисту фантастику. Тому ще раз наголошуємо, що сприйняття фантастики повинно виходити із розуміння не так об'єктивної реальності (хоча воно завжди присутнє), як зі створеної художньої дійсності.

Кожен читач уже має свою систему понять, яка може бути відмінною від системи понять автора та епохи, в якій творився текст, проте це не може бути перешкодою для сприйняття твору. Навпаки, якраз у цьому може виявитися особливість фантастики (роль сприйняття читача у жанровій ідентифікації твору). А назагал специфіка тлумачення тексту стає предметом аналізу вже інших наук, наприклад, герменевтики та семіотики. Тому так багато фантастознавців приділяють увагу проблемам сприйняття тексту, бо ж відчують, що в цьому найбільша перешкода, а водночас і її особливість, у сприйнятті фантастики як повноцінного художнього феномена (а не тільки як опозиції до реального). Адже головним у літературознавстві є розуміння того, що текст – це не копія чи імітація реальності, а те, що твір автономний.

Тож, основна суть «фантастики» і «фантастичного» полягає саме в антиреалізмі. Та, визначаючи фантастику як відхилення від умовно заданої реальності, ми неодмінно стикаємося з питанням: хто вибирає робочу концепцію реальності? Для ідеальної ситуації необхідно, аби читач фантастики мав би схожі з автором критерії розрізнення вимислу від дійсності [Там само].

А якщо порівнювати фантастику і фантастичне, то слушною, на наш погляд, є думка науковця Є. Тamarченка, який визначає фантастику як порушення існуючих у реальній дійсності меж і заборон, як «кордон кордонів», а фантастичне – як «усе в усім» [109]. Утім, якщо тлумачення фантастичного, можливо, і доволі слушне, проте розглядати його радше

варто як інтелектуальний пошук, який був би доречним на базі більш точних визначень фантастичного.

2.1.2. Питання про фантастичність міфу і казки

Найбільш дискусійним питанням історії та теорії фантастики є питання про фантастичність міфу.

Деякі науковці пропонують визначати міфологію як перший різновид фантастики. Так психолог Теодюль Рібо вважав міфи плодом уяви, а фантастичну літературу назвав «відголосками міфів» [91].

Інші літературознавці все-таки свідомо полишають міфологію за межами фантастики. «Архаїчний світ, – вважає Олена Ковтун, – не знає фантастики у власному смислі слова: для сучасної йому свідомості все в ньому показує собою абсолютну реальність» [49, с. 103].

Так, відмовляючи міфології у фантастичності, літературознавці зазвичай обґрунтовують своє рішення тим, що в рамках міфологічного мислення світ постає пластичним, у ньому все можливе, а отже, ніякої фантастики як відхилення від реальності в принципі виникнути не може [132].

Так, на переконання Юрія Кагарлицького, фантастика «виникає тоді, коли порушилося синкретичне мислення, де реальне і видумане, раціональне і духовне нероздільні. Лише з моменту, коли початкова єдність порушена й розпадається на мозаїку ймовірного і неймовірного, – лише з цього моменту починається формування фантастики» [41, с. 103].

Цілком очевидно, що така думка має право на існування тільки тоді, коли ми оцінюємо міфи на основі нашого сьогоденішнього світовідчуття.

Не будучи впевненими в слушності такої оцінки, переважна більшість авторів розпочинає історію фантастики з казки. У такому разі фантастознавство запозичує логіку роздумів у спеціалістів фольклору, які стверджують, що казка виникла з розчленування міфу. Фантастознавці, відповідно, доводять, що руйнація міфу породила фантастику, а казка є її першим різновидом [132].

Варто згадати, що, на думку окремих дослідників, наприклад, американського ученого Нортропа Фрая, казка була першою формою літератури загалом, – а значить, література виникла як фантастика [3]. Інтуїтивне розуміння того, що автори минулого ставились до фантастичного зовсім інакше, ніж ми, породжує проблему, яку можна було назвати проблемою «неконтрольованого розширення меж фантастики та її жанрів» (М. Фрумкін). Однак, аналізуючи названі теорії щодо міфологічності фантастики і фантастичності міфу, стверджуємо, що фантастики як такої у період міфології ще не було. Фантастика свідомо у своїй нереальності, у той час як у міфології аналогічні образи чи мотиви були б сприйняті цілком як реальні.

Не випадково О. Фрейденберг пише: «Як не парадоксально, але фантастика – перше породження реалізму» [119, с.111].

О. Ковтун, як уже акцентувалося, намагалася вирішити цю проблему шляхом підміни терміна «фантастика» терміном «незвичне». Свою позицію дослідниця аргументувала тим, що в ХХ столітті ярлик «фантастика» закріпився за порівняно вузьким колом літературних жанрів – наукової фантастики і фентезі. Тим часом історію виявлень незвичайного в літературі варто починати з Гомера та Апулея, а потім далі продовжувати через Данте, Кампанеллу та Бальзака [49, с. 5–7].

Отже, питання про фантастичність міфу і казки й досі залишається відкритим, оскільки ярлик «фантастика» закріпився за порівняно вузьким колом літературних жанрів – наукової фантастики і фентезі.

2.1.3. Поняття «умовна» і «безумовна» фантастика

Зазначимо, що доволі багато авторитетних науковців (Ю. Кагарлицький, Р. Лахманн та ін.), аналізуючи класичні твори, епохи Середньовіччя, доводять існування фантастики в них. Знову ж таки проблема випирається у відсутність єдиного тлумачення цього явища. Тому цілком логічно дослідники почали розмежовувати поняття «умовна» і «безумовна»

фантастика. Безумовною фантастикою, яку можна також назвати «чистою фантастикою» або «фантастикою у вузькому значенні», варто вбачати свідоме, зумисне зображення видуманих фактів у літературі та мистецтві. Під умовною фантастикою слід розуміти всі випадки зображення фактів, які є фантастичними (вигаданими) з нашої точки зору, але які не були або в усякому разі могли не бути такими з погляду їх авторів. До умовної фантастики варто віднести всі випадки, коли прагнення авторів фантастичного вимислу не піддаються однозначній реконструкції [120].

Ю. Кагарлицький стверджував, що про фантастичну літературу слід говорити тоді, коли тільки «фантастичному образу або фантастичній ідеї підпорядковується все у творі» [42, с. 115].

2.1.4. Розмежування «формальної» і «змістової» фантастики.

Фантастика як концепт

Користуючись приблизно такими ж критеріями, за В. Чумаковим, фантастику можна розмежувати на «формальну» і «змістову».

До «формальної фантастики» дослідник зараховує твори таких письменників, як М. Гоголь, <...> Б. Брехт, у котрих фантастичний елемент виконує підпорядковану загальнолітературним завданням роль, наприклад, функцію посилення експресивності. По суті, це означає, що в рамках художньої літератури мусимо розрізняти «фантастику» і «фантастичну літературу». Під фантастичною літературою треба розуміти те, що В. Чумаков називає «змістовою фантастикою» [127], тобто корпус текстів, які можна, за введеним Ю. Кагарлицьким критерієм, віднести до фантастичних текстів, у поезиці яких фантастичне посідає домінуюче місце.

Фантастика становить собою більш широке поняття: це сукупність фантастичних елементів, що використовуються у творах літератури і мистецтва, у тому числі й нефантастичної літератури. Звичайно, визначити міру «центральності» фантастичного у структурі твору далеко не завжди можливо, і чітко розмежувати «формальну» та «змістову» фантастику також

проблематично.

Подібні спроби робили й інші науковці, бо ж відчували, що фантастика у С. Сервантеса і в Р. Бредбері є різною. С. Лем пропонує розділяти її на фантастику, що є кінцевою метою, та фантастику, що несе сигнал [59].

Т. Чернишова натомість пише про самоцінну фантастику і фантастичну художню умовність [125].

Дослідниця О. Стужук виходить із розуміння фантастичного як особливого типу художнього мислення-відчуття, яке розділяється на дві великі групи: фантастика як прийом (виконує службову функцію) і фантастика як концепт (жанротвірний чинник у власне фантастиці, науковій фантастиці та фентезі), тобто є ядром твору [107].

Найбільш яскравим і таким, що запам'ятовується, типом «явного» вимислу в літературі, в усякому разі упродовж останніх п'яти десятиліть, залишається, безперечно, фантастика як концепт. Відтак ми не випадково у практичному розділі нашої наукової роботи особливу увагу приділяємо дослідженню концептосфери творчості зазначеного вище письменника.

2.1.5. Фантастика як метажанр

Фантастикою в культурі певної епохи вважається зображення актів та подій, не існуючих із погляду панівних у цій культурі думок. Здавалося б, це визначення є цілковито самодостатнім й елементарним, і для тих, хто займається фантастикою, воно повинно стати звичайною істиною, про яку не сперечаються. Однак літературознавці категорію фантастичного практично не розробляли. «Не шукайте наукового поняття у фантастиці, тобто точного розкриття її суті, у словниках та енциклопедіях його нема, – справедливо зауважує Є. Тамарченко, – багато написано про наукову фантастику, надто у післявоєнні роки. Але про наукову фантастику, як правило, говорять, не відповівши ясно, яка суть фантастики як фантастики, без видових епітетів... Ні в нашій, ні у світовій науці проблема фантастики не поставлена в достатній мірі теоретично» [109].

Інтерпретації терміну «фантастика» Тетяни Чернишової в монографії «Природа фантастики», що, безумовно, є чи не найбільш глибоким дослідженням природи фантастичного в сучасній теоретичній літературі, дозволяють зрозуміти цей термін в достатній мірі: «Для визначення того або іншого створення людської думки як фантастичної, необхідно врахувати два моменти: а) відповідність або точніше – невідповідність того чи іншого образу об'єктивній реальності; б) сприйняття його людською свідомістю в ту або іншу епоху» [125].

До того ж є ще один аспект. У сучасній літературній критиці наявне розуміння фантастики як жанру і як методу: жанр характеризує весь літературний твір, тоді як метод використовується в різноманітних жанрах поряд з іншими.

Межі жанру не можуть бути надто широкими, про це говорить Цветан Тодоров: «Неможливо собі уявити жанр, який би охоплював усі твори, що несуть у собі незвичайне, в такому жанрі опинились би твори Гомера і Шекспіра, Сервантеса і Гете. Надприродне не характеризує ці твори, обсяг цього поняття є ширшим» [110, с. 44].

Однак сказане Ц. Тодоровим не означає, що взагалі не можна виокремити надприродне, наявне в усіх цих творах. Смісл поняття «фантастика» стає значно чіткішим і несуперечливим, якщо предмет цього поняття обмежується тим самим «елементом незвичайного», який уводиться в ті чи інші літературні твори. Якщо цей елемент стає в естетичній системі центральним, то він забарвлює увесь текст у фантастичні тони, і тоді про весь текст можна говорити як про фантастичний» [80, с. 50].

Все ж ми підтримуємо концепцію дослідниці О. Стужук, яка доводить обмеженість і невмотивованість використання термінів: і жанр, і метод, і навіть різновид до поняття «фантастика». Натомість, як ми вже наголошували у попередніх підрозділах, пропонує термін «метажанр», який розуміє як своєрідну систему жанрів з рядом характерних ознак. Відтак виводить розуміння фантастики як метажанру, об'єднаного не лише загальним предметом художнього зображення, а насамперед способом

художнього вираження, що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення.

2.1.6. «Фантастичне» та проблема жанрової класифікації

за Ц. Тодоровим

У цьому підрозділі ми порушимо ще одне актуальне питання, на яке варто звернути увагу: мова йде про труднощі при вивченні фантастики і фантастичного та їх жанроутворень в аспекті пошуку адекватних художніх прозових текстів.

Зрозуміло, що неможливо не те що розглянути, але навіть просто згадати всі твори, написані у XX – початку XXI століття, які мають елемент незвичайного. Є, врешті, далеке від ідейно-образного завдання твору використане в ньому поетикальне багатство жанрової структури і власне фантастики, і фентезі, і наукової фантастики, і утопії, й антиутопії тощо [132].

Цілковито усвідомлюючи важливість і складність поставлених завдань, глибину поставленої проблеми, змістову і структурну неоднорідність й неоднозначність вибраного для аналізу матеріалу як у теоретико-методологічному, так і в історико-літературному аспектах, ми не претендуємо на вичерпні відповіді, але все ж переконані: запропонована концепція вивчення жанрової структури фантастики в суголоссі потрактування ключових її категорій (передовсім таких понять, як фантастика, фантастичне, художня умовність, а також формотворча будова) як естетичного феномена допоможе наблизити нас до розуміння природи літературно-художньої творчості, особливо такої її складової, як фантастика. При цьому акцентуємо увагу на парадигмі «текст-читач» і «привілеї» (І. Фізер) читача рецепіювати та інтерпретувати його, базуючись на працях Романа Гром'яка, Вольфганга Ізера, Ганса-Роберта Яussa та інших [Там само].

Варто відзначити, що відмінність і відтак проблема починається одразу ж з термінології, бо одного сталого відповідника до нашого терміна «фантастика» (як родового явища) в англomовній науці немає (до речі, в польській функціонує поняття “fantastyka”. Можливі варіанти – “speculative fiction”, “fanastic fiction”, “fantasy literature”). Але це означає лише те, що у зарубіжному літературознавстві перевага надається вивченню окремо кожного жанру фантастики як самостійного явища [132].

Достатня кількість ґрунтовних праць, статей про фентезі, наукову фантастику, наприклад: «Позиція та пресупозиція в науковій фантастиці» Д. Сувіна [158], «Про змішання жанрів наукової фантастики з постмодернізмом» Д. Орамус [152], «Майбутнє безкінечності. Міфологія у науковій фантастиці та фентезі» К. Фредерікса [141]. Але цілісного погляду на літературну фантастику, особливо в руслі жанрології, важко відшукати.

Однак, усе ж фантастика має свою історію дослідження і почати її потрібно з імені Цветана Тодорова. У праці вченого «Вступ до фантастичної літератури» (1970) центральним досліджуваним поняттям є «фантастичне» (як тип мислення) та проблема жанрової класифікації. Автор – яскравий представник французького структуралізму – викладає власну концепцію літературознавчого терміна, наводячи приклади зі світової літератури, починаючи від фольклору і завершуючи сучасною йому фантастикою [132].

За Ц. Тодоровим, особливістю чи характерною рисою цього жанру є його двозначність, постійні сумніви у виборі: реальність чи уява, правда чи ілюзія. І що важливо, ефект «фантастичного» існує доти, поки зберігається ця невпевненість в осмисленні подій, бо, як тільки читач чи персонаж схилиться до певного трактування незрозумілого, це перестане бути ознакою фантастичної літератури [110, с. 21].

Одразу ж зазначимо, що погодитися з цим категоричним міркуванням проблематично, та ще й таким, що є концептуальним при визначенні головної риси природи твору, адже існують і такі жанри фантастики, де в ірреальності зображуваного ніхто не сумнівається, – фентезі, наприклад. Та

відкидати цю концепцію, безперечно, не варто, бо вона стосується певної групи фантастичних творів, скажімо, власне фантастики.

Правда, Ц. Тодоров, запропонувавши власне визначення фантастичного, наголошує, що ключова позиція щодо жанрової приналежності твору не є оригінальною, бо ще в кінці XIX століття такі вчені, як М. Джеймс, В. Соловйов, О. Рейман, писали, що саме сумніви у виборі пояснення створюють ефект фантастичного. Проте саме французькому дослідникові варто насамперед завдячувати, тому, що якраз із його праці почалася власне наукова дискусія щодо природи фантастики [132].

Окрім згаданої праці Ц. Тодорова «Вступ до фантастичної літератури» [110] (1970), також звертаємо увагу на дослідження Н. Корнвелла «Фантастика: від готики до постмодернізму» (1990), С. Лема «Фантастика і футурологія» (1970) [149], окремі розвідки таких учених, як Є. Тамарченко [109], Т. Чернишова [125] та інші.

Отже, за Ц. Тодоровим, характерною рисою жанру фантастики є його двозначність, постійні сумніви у виборі: реальність чи уява, правда чи ілюзія. І особливість фантастичного жанру полягає в тому, що як тільки читач чи персонаж схилиться до певного трактування незрозумілого, це відразу й перестане бути ознакою фантастичної літератури

2.1.7. Фантастична концепція послідовників Ц. Тодорова.

Зрозуміла річ, що науковець такого рівня як Ц. Тодоров мав і послідовників, і опонентів. Це, насамперед, К. Брук-Роуз і Р. Джексон, які вважаються найбільш серйозними поціновувачами фантастичної концепції Ц. Тодорова.

К. Брук-Роуз додає до принципу «невпевненості» ще й власну концепцію «незрозумілості», неясності, вважаючи, що складність і водночас витонченість фантастичного жанру приховано саме у його «незбагненності».

Р. Джексон, у свою чергу, наголошує, що фантастика існує тільки на межі між «реальним» та «вигаданим» (“Fantasy: The Literature of Subversion” London, 1981) [144].

Проте найбільш суттєвими видаються міркування англійського вченого Н. Корнвелла, який у праці «Фантастична література: від готики до постмодернізму» («The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism», 1990) [137] акцентує увагу на термінології, зокрема на особливості побутування терміна «фантастичне» у французькій та англійській мовах, на ментально-літературній природі фантастики, внутрішній дихотомії жанру: «чудесне» і «неймовірне».

Н. Корнвелл осмислює також низку інших фантастичних концепцій – Е. Рабкіна, У. Ірвіна, С. Лема, С. Манлава і вже згадуваних К. Брук-Роуз та Р. Джексона. Аналізуючи твердження Ц. Тодорова про особливості жанрової природи фантастичного, дослідник пише: «Очевидно, що поняття «фантастичне» опозиціонує різним літературним теоріям. Справді, воно суперечить багатьом традиційним ідеям теорії жанру, хоча очевидно й те, що плідне дослідження «фантастичного» можливе лише в системі літературних жанрів [137, с. 417].

Так, це положення все ж не тільки підтвердило вагомість концепції Ц. Тодорова, а й додало якісно нових ознак до цієї тези: «фантастичне» стає немовби наджанром, історично сформувавшись на основі одночасно з ним існуючих наративних жанрів (роман, повість тощо) [Там само].

Очевидно, саме це дослідження дало поштовх до розгляду фантастики як метажанру, хоча останнім часом загалом спостерігається тенденція до творення нових теорій жанру чи переосмислення його старих форм на сучасному рівні.

А загалом, полишаючи дискусію, бо це предмет окремої розмови, наголосимо на твердженні польської дослідниці Кароліни Марлеги про те, що «фантастика була єдиним знаряддям, яким послуговувалися автори з метою конструювання параболи. Втеча у світ недійсний була єдиним

способом втечі від похмурої... дійсності і навіть створювала можливості маскуванню універсального послання творів» [150].

Серед польських учених особливо виокремлюємо дослідження теоретичного характеру Анджея Згожельського «Фантастика. Утопія. Наукова фантастика» [160] (Варшава, 1980) (Andrzej Zgorzelski «Fantastyka. Utopia. Science fiction»). Він порушує питання жанрового визначення фантастики. Проаналізувавши низку дефініцій різних літературознавців, дослідник зауважує, що часто автори будують їх концепцію насамперед на опозиції до об'єктивної реальності. Зрозуміла річ, що це йде ще від Платона, який вперше використовує термін «фантастичне мистецтво», на означення неправдивої, недостовірної картини світу. Відповідно, інший тип літератури – міметичний – означає структурування зразка, максимально наближеного до реального.

Таке розуміння літератури у процесі семіотизації тексту означало б сприйняття максимально уподібненої дійсності твору до реальної як «реалізм», а будь-яке відхилення як «фантастику». Проте специфіка художнього світу не в імітації існуючого, реального, а у творенні власного, «вифантазованого» світу [132].

Тому А. Згожельський акцентує на недоречності використання в цій термінології понять нетотожності чи неподібності. «Фантастика дійсно існує у сфері фікції, і ствердження, що вона базується на недостатній схожості до реальності, тільки означає знак рівності між поняттями фікції і фантастики» [160, s. 20]. Фантастика, на переконання дослідника, створюється відповідно до специфічних законів жанру і водночас є своєрідно образним порушенням цих же жанрових канонів. Це є, як доводить науковець, результатом стику двох різних форм художнього світу в одному тексті [132].

Власне, А. Згожельський висвітлює фантастику як рединамізацію жанрових структур. Він це вбачає у взаємодії двох чинників, які можуть спричинити здатність літературних систем до передачі значень: тенденцію

систем вбирати суворі канонічні форми (автоматизація) та потенціал структури до порушення традиційних законів (динамізація) [Там само].

Так, фантастика, на думку вченого, виявляє себе як вирішальний чинник динаміки в еволюції тих систем, які оперують фантастичними елементами завдяки їхній функції порушувати встановлені закони жанру в межах структури тексту. Інакше кажучи, «поява фантастики – це руйнування усталених попередньо у тексті прав зображеного світу» [160, s. 21].

Концепція польського дослідника може викликати дискусії, аж до заперечень, але назагал ця праця містить докладний і аргументований теоретичний аналіз розвитку та трансформації цього жанру (здебільшого, на прикладі англійської та американської прози), що, власне, дало поштовх до написання нових розвідок з цього питання на ґрунті саме польської літератури [132].

Подібну спробу, щоправда, вже на матеріалі художніх творів, зреалізував інший польський учений Генрик Дубовік у монографії «Фантастика в польській літературі» (1999) (Henryk Dubowik «Fantastyka w literaturze polskiej (Dzieje motywów fantastycznych w zarysie)» [140]. Автор подає загальні відомості про теоретичні досягнення у цьому питанні як польського, так і зарубіжного літературознавства (на наше переконання, цього дуже не вистачає сучасним українським студіям із проблем літературної фантастики – знати результати досліджень сучасних закордонних науковців, де цей процес віддавна активно розвивається і всіляко культивується, на відміну від українського; хоча сьогодні все ж можна простежити і позитивні наукові інтенції у цьому питанні) [132].

Генрик Дубовік розглядає проблему дефініцій (по суті, вже традиційно для будь-якого зарубіжного вченого, який займається питанням фантастики), фабульні схеми, типологію фантастичної постаті тощо. Однак найбільшої уваги він приділяє фантастичним мотивам. Творче побутування фантастичного в його студії оприявлено крізь такі періоди як Середньовіччя,

Ренесанс, Бароко, романтизм, позитивізм, роки «Молодої Польщі», міжвоєнний час та добу після 1945 рр. Більш докладно науковець аналізує творчість А. Міцкевича, Ю. Словацького, З. Красінського, Ю. Крашевського, а також С. Грабінського, беручи до уваги не лише їх загальновідомі твори, а й малодосліджувані. Характеризуючи особливості фантастичних елементів конкретного письменника, дослідник водночас зіставляє їх із творчістю інших митців відповідного періоду, наприклад, Адама Міцкевича та Юліуша Словацького [Там само].

Аналізуючи цілий ряд наукових дефініцій фантастики та наукової фантастики, літературознавець-теоретик Є. Тамарченко виділяє в них принцип межовості. Саме межа, рубіж – це те місце, де зливаються воєдино «чорне» і «біле», унашому випадку – реальність та вигадка. Власне, в усіх попередніх дослідженнях про такі категорії завжди мовиться, проте найбільш науково обґрунтовано вони постають саме в Є. Тамарченка. На його думку, «в пограниччі – природа фантастики», більше того, «фантастика та її художній світ є межею межі» [109]. Щоправда, науковець наводить і таке визначення: «Фантастика породжується реальністю та сучасністю і обернена до них як метод їхнього художнього відтворення» [Там само].

На противагу твердженню, що фантастика є методом, українські вчені Г. Панченко та М. Маковецька доводять, що фантастика може бути різною як реалістичною, так і романтичною, і модерністською, тому методом бути не може [132].

О. Стужук також додає, що «фантастика перебуває у межах методу серед інших засобів та прийомів, але методом не є» [107, с.57].

Найавторитетніший український теоретик та історик літературної фантастики Анатолій Нямцу у монографії «Поетика сучасної фантастики» (2002) та інших своїх монографіях здійснює аналіз закономірностей функціонування фантастики у світовій літературі. Свої теоретичні синтези науковець виводить на основі осмислення величезної кількості художніх творів зарубіжних авторів, йдучи від конкретики до узагальнення та

систематики, акцентуючи на найбільш поширених мотивах (мандрівки в часі, контакти з інопланетянами, «паралельні світи», «альтернативна історія» та інше), ідеях, концепціях, образах. При цьому автор розглядає найбільш вагомні аспекти «взаємодії поетики фантастичного із загальнокультурними зразками» [80, с. 41].

Виділяючи ряд функцій фантастичного в літературі ХХ століття (онтологічна, футурологічна, гносеологічна, прогностична, аксіологічна та інші), учений А. Нямцу говорить і про «авантюрну фантастику, містичну фантастику, екологічну фантастику», а також про фантастику соціальну, філософську, гумористичну [80, с. 6], і цей перелік, звісно, можна продовжувати. Автор справедливо наголошує на специфіці і складній взаємопов'язаності науки і мистецтва, що часом не враховується дослідниками фантастики як жанру.

Незважаючи на те, що й нині «саме поняття фантастичного набуло розмитого характеру, а спроба виділити «чисту» фантастику є безперспективною з точки зору науки» [70, с. 5], все ж варто сьогоднішнім дослідникам цього пласту літератури давати свою конкретизацію термінів. Хоч існуючі наукові дефініції не є ще настільки досконалими, щоб увести їх в енциклопедичні видання, та вони кожен по-своєму «рухають» наукову думку стосовно такого неоднозначного поняття, як фантастика та її жанрові різновиди [132].

Відтак дискусії щодо проблеми формотворчої сутності фантастики, класифікації її підвидів і досі триває. Найпопулярніший і водночас найпростіший підхід до цього питання розділяє фантастику на наукову фантастику та фентезі, власне поділ на те, що більш вірогідно може втілитися в реальність (на основі наукових дослідів у майбутньому) і те, що, вочевидь, ніколи не здійсниться [Там само].

Тому в цьому аспекті дисертацію Олесі Стужук «Художня фантастика як метажанр» на сьогодні, на думку дослідниці Н. С. Яремаки, можна вважати чи не єдиним теоретичним дослідженням явища фантастики в усіх

його проявах на прикладі саме українських літературних творів різних періодів. Відзначаючи різнопланове використання понять фантастики і її різновидів не тільки в національному, а й у світовому літературознавстві, науковець пропонує розглядати літературну фантастику з позиції саме метажанру, що об'єднане не тільки предметом зображення, а й (насамперед) способом художнього вираження. Із цієї дефініції випливає розмежування фантастики як прийому (застосування фантастичних засобів та елементів у нефантастичних творах) та як концепту (основний тематичний і жанротвірний чинник твору) [132].

У межах фантастики-концепту Олеся Стужук мотивовано виділяє три групи – власне фантастику, наукову фантастику та фентезі. Щодо першого підвиду дослідниця проводить комплексний аналіз на трьох рівнях: тематичному, композиційному та стильовому [Там само].

Дослідження О. Стужук, як вважає дослідниця Н. Яремака, є актуальною для сучасного літературознавства сучасної доби, і свідченням цього є написання подальших дисертаційних досліджень фактично у кожній подальшій науковій роботі з теорії чи історії фантастики як української, так і зарубіжної (до прикладу, О. Олійник «Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики О. Бердника» (2009), С. Вівчар «Художні домінанти постмодерної літературної фантастики (на матеріалі хорватської літератури)» (2015) тощо) [132].

Так, проаналізувавши головні положення щодо дефініцій фантастики провідних літературознавців, солідаризуємося з тезою, що найповніше сутність фантастики репрезентує метажанр як система «синтетичних міжродових й суміжних утворень, що мають ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою» [94, с. 12].

О. Стужук додає, що вони «об'єднані не лише загальним предметом художнього зображення (зовнішній аспект), а насамперед способом

художнього вираження (внутрішній аспект), що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення» [105, с. 64].

Пропонуючи своє власне визначення фантастики, опираємось на вже існуючі та враховуємо твердження науковців про жанр та метажанр (І. Денисюк, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, А. Нямцу, О. Стужук, Ц. Тодоров).

Солідаризуємось з думкою Н. Яремаки, що фантастика як поняття – це динамічний метажанр із чіткою домінантою «фантастичного» (незвичайного, ірреального, таємничого, чудесного, умовного), що віддзеркалює через взаємодію змісту й форми людські й суспільні проблеми, які б часопростори не відображалися письменниками, та героїв-персонажів (реально-віртуальних, міфологічних, історичних, казкових, уявних), взаємозумовлених засобами прийомів моделювання незвичного світу та компонентами ідіостилю [132].

2.1.8. Фантастика як екстраполяція на теми науки та технологій

Розглянувши в попередніх підрозділах категорійний апарат дослідження наукових проблем, пов'язаних з науковою фантастикою, перейдемо до її визначення як жанру художньої літератури, окреслимо характерні риси, з'ясуємо тематику фантастичних творів та проаналізуємо історію виникнення фантастики та її розвитку.

Отже, як вже зазначалось, *наукова фантастика* (англ. скорочення “*sci-fi*”) (від грец. “*phantastikos*” – «той, що стосується уяви») – це жанр та метод у художній творчості; фантастика, в основі якої лежить екстраполяція на теми науки та технологій. У НФ-творах зображуються речі принципово можливі в рамках сучасної науки, засновані на теоріях або припущеннях. Важливе значення має також переконливе обґрунтування зображуваного. Наприклад, багато творів засновані на допущенні надсвітлових швидкостей, що суперечить спеціальній теорії відносності А. Ейнштейна, але все ж може обґрунтовуватися наукою. Досить часто, при вживанні терміна «фантастика»,

мається на увазі саме наукова фантастика. Засновником наукової фантастики вважається французький письменник Жуль Верн [72].

Сучасні наука й технології здобувають в науковій фантастиці незвичайне, проте у своїй основі вірогідне зображення.

У більшості випадків головною фантастичною складовою твору постає фантастична ідея: винахід (*надсвітловий двигун, мислячий робот, телепорт*) або відкриття (*подорожі у часі, телепортація, нове джерело енергії*), вигадане місце дії (*інша планета, паралельний світ*), уявна соціально-політична система (*утопічна чи антиутопічна*), жива істота або речовина з незвичайними властивостями (*чужопланетяни, мутанти, антиматерія*), незвичайна ситуація, пов'язана з наукою і технікою (*паранормальні здібності*) [73].

На просторах інтернету зустрічаються й такі визначення наукової фантастики, як «*Наукова фантастика – це жанр літератури, кіно, телебачення та інших медіа, який використовує наукові та технологічні ідеї для створення уявних світів, подій, персонажів та ситуацій. Наукова фантастика часто показує можливе майбутнє людства або інших цивілізацій, а також альтернативну історію, паралельну реальність або фантастичний простір*» [124].

Наголошуючи на жанрово-методичній основі *наукової фантастики (НФ)* у художній творчості, підкреслюється здатність переносити читачів в уявний світ, де реальність поєднується з науковими відкриттями, технологічними досягненнями та фантастичними подіями. У науково-фантастичних творах зображуються речі принципово можливі в рамках сучасної науки, засновані на теоріях або припущеннях. Важливе значення має також переконливе обґрунтування зображуваного [Там само].

Отже, як ми вже зазначали, єдиного визначення наукової фантастики не існує з причини різних підходів до її розуміння. Часто наукова фантастика розуміється як раціональні пояснення небувалого. Ці пояснення, «науковість» виступають і як метод художньої творчості, і як художній прийом. Також

наукова фантастика визначається як жанр або особливий вид чи тип мистецтва [73].

Наукова фантастика часто досліджує такі *теми*, як:

- майбутнє людства;
- взаємодія людини з технологіями;
- контакт з позаземними цивілізаціями;
- альтернативні історії;
- фізичні та філософські наслідки наукових відкриттів тощо [124].

Наукова фантастика – це не просто розважальний жанр літератури, а й спосіб досліджувати наслідки науки та технологій для людства та всесвіту. Наукова фантастика закликає читача або глядача уявити неможливе, запитати «що якби?» і розширити свої горизонти [Там само].

Характерні риси наукової фантастики:

1. Світ майбутнього або альтернативний світ. Наукова фантастика розташовується в майбутньому, де технології й суспільство розвинулися по-новому, або в альтернативних реальностях, де історія розвивається інакше.
2. Використання наукових та технічних концепцій. Жанр активно використовує наукові та технічні ідеї для створення деталізованих світів та пристрасних інтриг.
3. Розгляд сучасних проблем через призму фантастики. Наукова фантастика дозволяє авторам висловити та дослідити сучасні проблеми, включаючи соціальні, політичні, технологічні та етичні аспекти.
4. Фантастичні істоти та явища. У жанрі наукової фантастики можуть зустрічатися інопланетні істоти, штучний інтелект, подорожі у часі, паралельні реальності та інші фантастичні явища.
5. Експерименти зі структурою та мовою. Автори наукової фантастики часто використовують нетрадиційні структури оповідань та специфічну мову, щоб відобразити атмосферу і світ своїх творінь [124].

Стосовно художньої літератури термін «науково-фантастичний» застосував науковець Яків Перельман в 1914 році.

Сам термін «наукова фантастика» вжив у 1915 році письменник-фантаст Г'юго Гернсбек у формі “scientifiction”, який надалі закріпився як “science fiction” («наукова фантастика»). Згодом, у 1926 році він надав розгорнуте визначення свого новотвору: «наукова фантастика – це вид художньої прози, яку писали Ж. Верн, Г. Веллс і Е. А. По, це чарівні захоплюючі романтичні історії, замішані на наукових даних і пророчому передбаченні» [73].

У 1947 році Роберт Гайнлайн запропонував для такої фантастики коротке визначення – «література міркувань» [Цит. за: 73].

Подібну думку висловлював Іван Єфремов: наукова фантастика – «література логічних міркувань» [Цит. за: 73].

Пізніше, в 1959 році, Р. Гайнлайн запропонував таке визначення наукової фантастики: «реалістичне міркування про можливі майбутні події, засноване строго на адекватному знанні реального світу, минулого і сьогодення й повного розуміння природи і значення наукового методу» [Цит. за: 73].

За визначенням культуролога Арона Гуревича, науковою є та фантастика, де незвичайне створюється матеріальними силами: природою або людиною [Цит. за: 73].

Попередниками наукової фантастики вважаються такі твори, як утопічний роман «Палаючий світ» Маргарет Кавендіш (1666) та сатиричний роман «Підземні подорожі Нільса Кліма» Людвіга Гольберга (1741). До наукового пояснення зображуваних фантастичних речей зверталася Мері Шеллі в романах «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» (1818) та «Остання людина» (1826). У своєму творі «Дивовижна пригода Ганса Пфааля» (1835) Едгар По описував технічні особливості подорожі на Місяць [73].

Першим письменником, який застосував жорстке обґрунтування фантастики на основі науки свого часу, став французький письменник Жюль Верн. Його творами цього жанру є «П'ять тижнів на повітряній кулі» (1862),

«Подорож до центру Землі» (1864), «Двадцять тисяч льє під водою» (1866) та інші [Там само].

Наприкінці 1890-х років англійський письменник Герберт Веллс вніс у оптимістичну фантастику елементи песимізму. На відміну від «жульвернівської» фантастики, його твори, такі як «Машина часу» (1895), «Острів доктора Моро» (1896), «Невидимець» (1897), «Війна світів» (1898), містили питання щодо співвідношення науки і моралі, заперечення всесильності науки й техніки [73].

У США наукова фантастика отримала потужний розвиток в 1920-і роки, в особливості завдяки поширенню pulp-журналів. Вона розвивалася за напрямками науково-технічного передбачення (Г'юго Гернсбек) і пригодницької фантастики, зазвичай на тему космосу (Едвард Сміт, Едмонд Мур Гемілтон, Едгар Берроуз).

У 20–30-х роках ХХ сторіччя відокремився жанр фентезі, або «чарівної казки для дорослих». Утім, наукова фантастика та фентезі – зовсім різні напрямки фантастики. Якщо в основі наукової фантастики полягають теоретично можливі події, то фентезі оперує магією та міфологією, не пояснюючи їх сучасними науковими знаннями, та більше схоже на казки. Попри це, деякі письменники поєднують ці жанри у своїй творчості, що призводить до появи великої кількості відгалужень та нових напрямків [73].

Наукова фантастика 1930–1940-х збагатилася творчістю Герберта Веллса, Олафа Стейплдона, Олдоса Гакслі. Чимало письменників брали участь у військових діях, що позначилося на наповненні тематичних журналів. У 1949 році вийшов роман Джорджа Орвелла «1984», що став класикою антиутопічної прози. Почав творчу діяльність Артур Кларк та інші письменники, згодом відомі як представники «золотого віку фантастики» [Там само].

Одним з авторів, які написали багато науково-фантастичних творів у 1930 - х роках, був український письменник Володимир Владко [Там само].

1950-і роки отримали назву «золотого віку фантастики» та позначені творчістю Айзека Азімова, Артура Кларка, Роберта Гайнлайна, Кліффорда Саймака, Рея Бредбері. Багато авторів самі були вченими і ставили собі за мету популяризацію науки.

Починаючи з 1960-х років, власне науковій фантастиці стала протистояти розважальна пригодницька література, що використовувала науково-фантастичний антураж. Здобули славу брати Стругацькі, Іван Єфремов, Френк Герберт. Наукова фантастика закріпилася на телеекранах, зокрема в 1966 році стартував культовий телесеріал «Зоряний шлях». Літературний процес десятиліття отримав назву «нової хвилі», яка ліквідувала тематичні рамки наукової фантастики [73].

Впродовж 1970-х активно творили Станіслав Лем, Джо Голдеман. З'явилися культові науково-фантастичні фільми Джорджа Лукаса та Стівена Спілберга, такі як «Зоряні війни», «Близькі контакти третього роду». Зародилося науково-фантастичне аніме [Там само].

У 1980-х роках почав набирати популярність піджанр, подібний до антиутопії – кіберпанк, що отримав назву від однойменного роману Брюса Бетке 1983 року. Після 1980-х знайшов розвиток посткіберпанк [73].

Нові теми в 1990-х роках включали екологічні проблеми, наслідки діяльності глобальної мережі Інтернет та розширення інформації про Всесвіт, питання про біотехнології та нанотехнології. Окрім того десятиліття позначилося появою культових серій науково-фантастичних відеоігор, таких як “Command and Conquer”, “Half-life” [Там само].

Наукова фантастика 2000-х років представлена появою і бурхливим розвитком франшиз, які об'єднують книги, фільми та відеоігри: «Трансформери», «Зоряна брама», франшизи, засновані на супергеройських коміксах. Розвивався посткіберпанк, відомими авторами якого стали Ніл Стівенсон, Тед Вільямс. Здобули визнання Ден Сіммонс, Скотт Вестерфельд. Розвинувся піджанр альтернативної історії [73].

Категоризація наукової фантастики іноді може бути проблематичним завданням: деякі науково-фантастичні твори чітко потрапляють у категорію конкретних субжанрів, у той час як інші тісно переплітаються, паралельно поєднують дві або більше тем і мають спільні кордони кількох жанрів. Думки читачів, авторів і літературних критиків також часто можуть відрізнятись. Одним із прикладів коливання жанрової характеристики є серія письменниці Елізабет Мун "*Vatta's War*", яка описана як військова наукова фантастика, але також має елементи космічної опери [Там само].

2.1.9. Історія виникнення і розвитку наукової фантастики

Як вже неодноразово наголошувалось: наукова фантастика має давню історію, що сягає античності.

Деякі дослідники (Цветан Тодоров та ін.) вважають, що начало наукової фантастики можна знайти в античних творах, таких як «Одіссея» Гомера, «Метаморфози» Овідія, «Подорож Емпедокла на Етну» Лукреція, «Історія Аполлонія Тирського» або «Історія Життя Александра Македонського». Ці твори містили елементи фантастики, такі як подорожі в інші світи, зустрічі з надприродними істотами, трансформації людей та речей тощо [124].

В епоху Середньовіччя та Ренесансу наукова фантастика продовжувала розвиватися в рамках релігійної, алегоричної та утопічної літератури. До цього періоду належать такі твори, як «Апокаліпсис» Івана Богослова, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, «Утопія» Томаса Мора, «Новий Атлант» Френсіса Бекона, «Сомніум» Йоганна Кеплера та інші. Ці твори показували вигадані світи, якими автори хотіли показати своє бачення ідеального суспільства, критикувати сучасну добу або пояснити наукові явища [Там само].

У XVII–XVIII століттях жанр отримав новий поштовх завдяки розвитку природничих наук, освіти, преси та експірації. До цього часу входять такі твори, як «Мандевильська подорож» Бернара де Мандевіля, «Гулливерова

подорож» Джонатана Свіфта, «Миколай Климус» Людвіга Гольберга тощо [124].

Однак, як підкреслювалось, жанр сформувався лише в ХІХ столітті завдяки творчості таких авторів, як Жуль Верн, Герберт Веллс, Едгар Аллан По та інші. Ці автори використовували наукову фантастику для показу винаходів, пригод, подорожей, соціальних експериментів та критики сучасного суспільства. До цього періоду належать такі твори, як «П'ятнадцятирічний капітан» Жюль Верна, «Машина часу» Герберта Веллса, «Янки з Коннектикуту при дворі короля Артура» Марка Твена, «Золотий жук» Едгара Алана По та інші [Там само].

У ХХ столітті наукова фантастика стала одним із найпопулярніших жанрів літератури, кіно, телебачення, коміксів. Вона відображала наслідки двох світових воєн, холодної війни, космічної ери, інформаційної революції та екологічної кризи. Саме в цей період наукова фантастика також розгалузилася на багато піджанрів, з'явилися нові автори та твори: Айзек Азімов («Фундація»), Артур Кларк («2001: Космічна одіссея»), Рей Бредбері («451 градус за Фаренгейтом»), Філіп Дік («Валіс») та інші [124].

Отже, бачимо, наукова фантастика – це не просто безглузді ідеї, що не мають під собою ніякого підґрунтя, або свого роду розважальна література. Дослідники вважають, що неймовірні ідеї авторів-фантастів є пророчим видінням майбутнього світу. Хороший твір фантастичного жанру змушує кожну людину розмірковувати про майбутнє людства та можливі варіанти розвитку історії нашої планети. Саме зустріч з невідомим приваблює читачів наукової фантастики [123].

2.1.10. Основні напрямки й теми наукової фантастики

Ну, і наостанок, порушимо питання основних векторів розвитку фантастичного жанру в літературі.

У XX столітті, коли науково-фантастичні твори були особливо популярними серед читачів, у жанрі виникло чимало нових піджанрів, які часто перетинаються або комбінуються. Деякі з них такі:

- “*HARD SF*” («*ТВЕРДА / ЖОРСТКА НАУКОВА ФАНТАСТИКА*» або скор. «*ТВЕРДА НФ*») характеризується суворою увагою до деталей точних наук, особливо фізики, астрофізики та хімії. Особливістю цього жанру є жорстке дотримання відповідності тексту відомим на момент написання твору науковим законам. В основі творів “*HARD SF*” лежить природниче допущення: наукове відкриття, винахід, новинка науки чи техніки тощо.

Деякі точні прогнози майбутнього приходять з піджанру жорсткої наукової фантастики. Деякі автори твердої НФ відзначилися як вчені: Грегори Бенфорд, Джеффри Лендіс, Девід Брін, Руді Рюкер, Вернор Віндж, Айзек Азімов, Артур Кларк, Гол Клемент, Грег Бір, Ларрі Нівен, Роберт Дж. Соєр, Стівен Бакстер, Ієн Бенкс, Аластер Рейнольдс, Чарльз Шеффілд, Бен Бова, Кім Стенлі Робінсон та інші [73].

- “*SOFT SF*” («*М'ЯКА НАУКОВА ФАНТАСТИКА*») зазвичай заснована на соціальних науках, таких як психологія, економіка, політологія, соціологія та антропологія. Звертають на себе увагу у цій категорії Урсула Ле Гуїн і Філіп К. Дік. Термін часто описує історії, сюжет котрих зосереджений на характері та емоціях: магістром і спеціалістом тут вважається Рей Бредбері. Серед авторів, які створили велику кількість соціально орієнтованої наукової фантастики, можна виділити польських авторів Станіслава Лема і Януша Зайделя, братів Стругацьких, Кіра Буличова, Євгена Замятіна та Івана Єфремова.

Відносяться до “*SOCIAL*” («*СОЦІАЛЬНОЇ*») ТА “*SOFT*” («*М'ЯКОЇ*») *SF (НФ)* утопічні й похмурі історії: «1984» Джорджа Орвела, «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі [Там само].

- “*TEMPORAL FANTASY*” («*ТЕМПОРАЛЬНА ФАНТАСТИКА*»), “*CHRONOFANTASY / TIME FANTASY*” («*ХРОНОФАНТАСТИКА*»), “*CHRONOOPERA*” («*ХРОНООПЕРА*»), “*TIME-TRAVELL*” («*ТАЙМ-*

ТРЕВЕЛ») – піджанр, що розповідає про подорожі у часі й використовує концепцію подорожей у часових напрямках для створення сюжетних хитрощів або експериментувати з історичними альтернативами. Ключовим твором цього піджанру вважається «Машина часу» Г. Веллса, «Назад у майбутнє» Роберта Земекіса та «11/22/63» Степена Короля. Хоча про подорожі у часі писали й раніше (наприклад, «Янки з Коннектикуту при дворі короля Артура» Марка Твена), саме в «Машині часу» Г. Веллса переміщення в часі вперше було навмисним і науково обґрунтованим, і таким чином цей сюжетний хід був введений конкретно в наукову фантастику [73].

У ХХ столітті ідея подорожі в часі та туризму отримала розвиток. Фантасти присвятили багато творів аналізу часових парадоксів, які можуть бути викликані подорожжю в минуле або поверненням з майбутнього в сьогодення. Ця тема піднімається в знаменитому оповіданні Рея Бредбері «І грянув грім» [Там само].

Через зловживання прийомами в розважальній фантастиці жанр отримав також і прізвисько «хроноопера» (за аналогією з космоопера). Заїжджена тема знайшла друге дихання в пародіях та іронічній фантастиці. Класичні приклади – кінотрилогія «Назад у майбутнє», фільм «Іван Васильович змінює професію», фрагмент повісті Стругацьких «Понеділок починається в суботу». Яскравим прикладом темпоральної фантастики ХХІ століття є численні романи про «потраплянців» у інші часи [73].

- “*SPACE OPERA*” («*КОСМІЧНА ОПЕРА*») – це піджанр, який зосереджений на великомасштабних пригодах у космосі, зазвичай з використанням елементів фентезі, романтики, воєнної стратегії або політики. Приклади космічної опери – це «Зоряні війни» Джорджа Лукаса, «Дюна» Френка Герберта та «Фундація» Айзека Азімова [124].

- “*CYBERPUNK*” («*КІБЕРПАНК*») – це піджанр, який описує дисфункціональне майбутнє, де люди взаємодіють з високотехнологічними системами, такими як штучний інтелект, кібернетика, хакерство або віртуальна реальність. Приклади кіберпанку – це «Нейромант» Вільяма

Ібсона, «Матриця» братів Вачовських та «Пригоди Електричного Шепоту» Нейла Стівенсона [Там само].

- “*POST-APOCALYPTIC*” («*ПОСТАПОКАЛІПТИКА*») – це піджанр, який зображує світ після глобальної катастрофи, такої як ядерна війна, пандемія, екологічна криза або зомбі-апокаліпсис. Приклади постапокаліптики – це «Володар мух» Вільяма Голдінга, «Дорога» Кормака Маккарті та «Голодні ігри» Сюзанні Коллінз [124].

- “*UTOPIA*” («*УТОПІЯ*») / “*DYSTOPIA*” («*ДИСТОПІЯ*») – це піджанр, який порівнює ідеальне або жахливе суспільство з реальним або потенційним. Утопія показує позитивні аспекти суспільної організації, тоді як дистопія показує негативні приклади утопії / дистопії – це «1984» Джорджа Орвелла, «Рей» Олдоса Гакслі та «Гаррі Поттер» Джоан Роулінг [Там само].

Отже, як бачимо, існує чимале різноманіття піджанрів фантастики. У художніх творах фантастичного жанру під впливом науково-технічного прогресу автори намагаються в образній формі прогнозувати майбутнє, показувати прийдешню долю людства. Функція наукової фантастики – наукове передбачення майбутнього. У науково-фантастичних творах описуються космічні польоти, перебування на інших планетах, переміщення в часі в майбутнє або минуле; технології майбутнього, нові наукові принципи, незвичні політичні або соціальні системи. Герої: роботи, мутанти, прибульці, тварини, які внаслідок генетичних експериментів або іншого збігу обставин стали розумними тощо. Тема – дослідження й прогнозування наслідків досягнень науково-технічної думки. Проблеми: «людина і природа», «людина і Всесвіт», «людина і суспільство», «людина і добро (зло)». Змальовуючи фантастичні картини майбутнього, письменники-фантасти розкривають реальні проблеми сучасного суспільства, порушують вагомі морально-філософські питання [131].

2.2. Герберт Веллс – майстер соціально-філософської фантастики

Herbert George Wells (Герберт Джордж Веллс; 21 вересня 1866, Бромлі, Великобританія – 13 серпня 1946, Лондон, Великобританія) – англійський письменник і публіцист. Автор відомих науково-фантастичних романів «Машина часу», «Невидимець», «Війна світів» та інших. Представник критичного реалізму. Прихильник фабіанства.

Його батько, Joseph Wells (Джозеф Веллс), і мати, Sarah Neal (Сара Ніл), працювали в минулому садівником і покоївкою в багатому маєтку, а пізніше придбали невелику лавкою фарфорових виробів. Проте торгівля майже не приносила доходу, і в основному родина жила на гроші, які батько, будучи професійним гравцем в крикет, заробляв грою. Коли хлопчикові виповнилося вісім років, йому «пощастило», як він сам зізнавався, зламати ногу. Саме тоді йому і сподобалось читати. У тому ж віці Герберт Веллс вступив до Mr Thomas Morley's commercial academy («Комерційної академії містера Томаса Морлея»), яка повинна була підготувати його до професії торговця. Проте, коли Герберту Веллсу виповнилося тринадцять років, його батько зламав стегно, і з крикетом було покінчено. Навчання визнали закінченим, і Герберту Веллсу довелося починати самостійне життя.

Освіту Г. Веллс здобув у Кінгс-коледжі Лондонського університету, який закінчив в 1888 році. До 1891 року отримав два учених звання по біології, з 1942 року Г. Веллс – доктор біології.

Після учнівства у торговця мануфактурою і роботи в аптеці працював учителем у школі, викладачем точних наук і помічником у Томаса Гакслі. У 1893 році професійно зайнявся журналістикою.

З 1903 по 1909 рік Г. Веллс полягав у Фабіанському суспільстві, що виступало за обережність і поступовість в політиці, науці і суспільному житті.

У 1895 році Г. Веллс написав свій перший художній твір – роман «Машина часу» про подорож винахідника у віддалене майбутнє, який ми докладніше проаналізуємо в наступному підрозділі.

Г. Веллс вважається автором багатьох тем, популярних у фантастиці наступних років. У 1895 році, за 10 років до Ейнштейна і Мінковського, він оголосив, що наша реальність є чотиривимірний простір-час («Машина часу»). У 1898 році передбачив війни із застосуванням отруйливих газів, авіації і пристрою на зразок лазера («Війна світів», трохи пізніше – «Коли Сплячий прокинеться», «Війна в повітрі»). У 1905 році описав цивілізацію розумних мурашок («Царство мурашок»). У 1923 році перший увів у фантастику паралельні світи («Люди як боги»). Г. Веллс відкрив також такі ідеї, які пізніше тиражуватимуться сотнями авторів, як антигравітація, людина-невидимка, прискорювач темпу життя й багато чого іншого.

Проте всі ці оригінальні ідеї були у Г. Веллса не самоціллю, а скоріше технічним прийомом, що мав на меті яскравіше висвітлити головну, соціально-критичну сторону його творів. Уже в «Машині часу» він застерігає, що продовження непримиренної класової боротьби може привести до повної деградації суспільства. В останні десятиліття творчості Г. Веллс повністю відійшов від фантастики, але його реалістичні твори користуються меншою популярністю.

Помер в Лондоні 13 серпня 1946 року. На похоронній церемонії Джон Бойнтон Прістлі назвав Г. Веллса «людиною, чие слово внесло світло до багатьох темних закутків життя» [Цит. за: 113].

Згідно заповіту, після кремації два сини, знаходячись на острові Вайт, розвіяли прах письменника над Ла-Маншом [113].

Незважаючи на те, що Герберт Джордж Веллс жив за часів Вікторіанської Англії, коли найпередовішою технікою був велосипед з ланцюговим приводом і надувними шинами, а будинки освітлювали свічками й лампами, він зміг передбачати багато винаходів майбутнього. Промислова революція і технічний прогрес того часу дозволили Г. Веллсу

надихатися науковими відкриттями різних сфер. Оскільки він був біологом-ученим, науковий підхід знайшов своє відбиття в його фантастиці. Г. Веллс проводив наукові експерименти з майбутнім, показуючи, до чого можуть привести різні відкриття сьогоденні. Він показував не тільки сторону прогресу і розвитку людства, але й руйнівну потужність технологій, унаслідок егоїстичного використання наукових відкриттів [89].

Популярність до Герберта Джорджа Веллса прийшла завдяки науково-фантастичним романам і оповіданням, зробивши його одним з основоположників жанру фантастики. Особливе місце в його творчості приділялося етиці, шляхам розвитку людства і місцю людини у світі. Крім фантазії, що хвилює, його книги переповнені прогнозами розвитку майбутнього науки і техніки [Там само].

Г. Веллса справедливо вважають першовідкривачем жанру фантастики. Але спочатку до фантастичних прогнозів письменника критики ставилися з недовірою. Вони вважали його книги ненауковою фантастикою, та тільки до тих пір, поки фантазія письменника не стала дійсністю. Сучасні дослідники його творчості стверджують, що прогнози фантаста збулися майже на 80 відсотків. А. Ейнштейн, прочитавши про атомну бомбу, зробив заяву про те, що така ідея неможлива. Але через 30 років атомні бомбардування стерли з лиця землі Гіросіму й Нагасаки.

Г. Веллс є першовідкривачем багатьох тем, які стали популярними і породили безліч напрямів в сучасній фантастиці. До таких тем відносяться:

- чотиривимірний простір-час;
- світові війни із застосуванням ядерної, хімічної і біологічної зброї;
- опис нових технічних винаходів для ведення воєн: авіація, танки, лазери;
- паралельні світи;
- антигравітація;
- ефект невидимості;

- існування життя на інших планетах та інопланетне вторгнення;
- кріоніка.

Крім цього, він став одним з перших, хто зміг передбачати соціальні зміни суспільства майбутнього: глобалізацію, технократичну революцію, бум розвитку інформаційних технологій, а також процеси, пов'язані з наслідками цих явищ [89].

У 1895 році вийшов перший роман Г. Веллса – *“The Time Mashine”* (*«Машина часу»*). За 10 років до відкриттів А. Ейнштейна і Г. Мінковського в романі з'явилася можливість існування *чотиривимірного простору-часу*.

Образ “The Time Mashine” («Машини часу») з'явився у письменника після того, як на засіданні дискусійного клубу він почув доповідь «Про можливості неевклідової геометрії» за мотивами книги Ч. Г. Гінтона «Що таке четверте вимірювання» (1884).

У 1891 році Г. Веллс написав есе «Нерухомий Всесвіт», в якому пояснював концепцію чотиривимірного миру з чотирма координатами: довжина, ширина, висота (простір) і протяжність (час). У видавництві його есе відкинули через те, що видавець зрозумів не більше десяти відсотків того, про що писав Г. Веллс.

Уперше в романі була представлена ідея про подорожі в часі, яка надалі отримала значну популярність у письменників.

Концепція технічного винаходу – машини часу хвилює свідомість учених і письменників і сьогодні [Там само].

Наступним романом після роману “The Time Mashine” («Машини часу») став *“The Invisible Man”* (*«Невидимець»*) (1897). Автор описав ефект *невидимості*, який повною мірою недоступний для сучасної науки.

Персонаж роману студент-медик Гріффін знаходить спосіб, завдяки якому світло огинає його тіло так, щоб не відбиватися від нього. Для написання роману Г. Веллс звертає свою увагу на дослідження властивостей медуз, які практично непомітні у воді.

Ідея невидимості стала дуже привабливою для військових комплексів Америки. Сьогодні винайдені невидимі для радарів “stealth-plane” (стелс-літаки) і “metamaterial camouflaje” (метаречовий камуфляж).

Тема *інопланетного вторгнення* була представлена вперше у фантастичній літературі в книзі *“The War of the Worlds”* («Війна світів») в 1898 році. Її створення було навіяне передовими відкриттями в астрономії того часу, зокрема, дослідженнями астронома-математика Персиваля Ловелла. У результаті спостережень за Марсом в 1877 і 1892 роках астрономи змогли вивчити його детально: були виявлені його супутники, вивчені полярні шапки і система каналів на поверхні планети. Після цих відкриттів з'явилося припущення про можливість існування життя на Марсі.

Крім наукових стимулів, написання “The War of the Worlds” («Війни світів») доповнювалося соціальними чинниками: посиленням Німеччини на світовій арені і наслідками руйнівної дії на біосферу.

Книгу було схвально прийнято публікою, але дехто знайшов у ній критику колонізаторської політики Великобританії.

У романі Г. Веллс передбачив використання *зброї масового ураження і авіації* у військових цілях, що і здійснилося в ході Першої Світової війни.

Роман “The War of the Worlds” («Війна світів») справив сильне враження на Лео Сциларда, який в майбутньому почав розробляти атомну зброю. А Роберт Годдарт, надихнувшись романом, присвятив своє життя ракетобудуванню.

30 жовтня 1938 року радіопостановка “The War of the Worlds” («Війни світів») Орсона Веллса, американського кінорежисера і актора, викликала фурор і масову паніку в Нью-Йорку через свою реалістичність. Аудіоспектакль передавався у форматі радіоновин, через що жителі повірили в нашествя марсіан на землю. Після цього інциденту в Америці посилили закони радіомовлення [89].

Роман «Війна світів» описує вторгнення марсіан на Землю, на жителів Англії, і є одним з перших описів подібного конфлікту в літературі. Події

роману, які описуються від першої особи безіменним героєм-очевидцем, відбуваються в південній Англії. Марсіани набагато випередили землян у розвитку техніки. Вони першими винайшли міжпланетний снаряд і досягли Землі. За допомогою сильнодіючих теплових променів вони знищують міста, ліси, всіляку живність. Просуваючись по Землі, вони залишають за собою спопелілі простори, спокійно і планомірно здійснюють винищування людства. Марсіани перетворилися завдяки своїм винаходам в удосконалені машини, забезпечені розумовим апаратом і сильно розвиненими верхніми кінцівками. Мозок і рука – ось основне у марсіан. Вони вільні від переживань, від почуттів. Вони обходяться без сну, працюючи по 24 години на добу, вони втратили властивості статі й розмножуються брунькуванням. Марсіани легко перемагають британську армію та масово винищують людей, але при цьому самі стають жертвами хвороби, викликаной земними бактеріями. У романі Г. Веллс натякає на те, що й люди з часом уподібняться марсіанам. Марсіани – це варіант розвитку людини: максимально розвинутий мозок, відсутність емоцій, єдина мета – виживання й розширення території. Еволюційна теорія в дії: марсіани (як більш розвинена в технічному відношенні раса) легко підкорюють землян, але самих марсіан знищує земна бактерія, як більш пристосований організм. Всесвіт абсолютно байдужий до живих істот, закон однаковий для всіх. Незважаючи на перемогу землян, майбутнє людства невизначено: ймовірно, це була перша вилазка марсіан, за якою можуть послідувати інші, а людство ні на йоту не наблизилось до вирішення проблеми...

Роман «Війна світів» зберігав популярність протягом усього ХХ століття, витримавши безліч видань на багатьох мовах світу. Багато письменників-фантастів і критиків визнавали значний вплив Г. Веллса і його роману «Війна світів» на їхню творчість. За мотивами роману знимались фільми та серіали, випускалися музичні альбоми, комікси та комп'ютерні ігри, ставились радіопостановки [132].

У романі *“The Island of Doctor Moreau”* (*«Острів доктора Моро»*, 1896) Г. Веллс описує наслідки генетичних дослідів і вирощування звіролюдей. Такі досліди не давали позитивних результатів в ХХ столітті, але зараз проводиться дослідження по вирощуванню овець, біологічно схожих на людей. Це дозволяє вирощувати органи для пересадки людині.

У романі *“When the Sleeper Wakes”* (*«Коли сплячий прокинеться»*, 1899) Г. Веллс описує процес *кріоніки*, яка дозволяє заморозити тіло для того, щоб воскресити його в майбутньому. Так, з'являється новий спосіб подорожі в майбутнє і збільшення тривалості життя [Там само].

Марення про освоєння космосу привели Г. Веллса до написання книги *“The First Men in the Moon”* (*«Перші люди на Місяці»*, 1901). Нововведення письменника полягало в створенні антигравітації за допомогою “cavorite” («кейворіта»), що дозволяє позбавитися від гравітації. Подорож у такий спосіб до Місяця зараз здається вигадкою, але вона зазнала несподіваного повороту – створення концепції транспорту майбутнього «MagLev», який «паритиме» за допомогою магнітних подушок.

Опублікований в 1908 році роман *“The War in the Air”* (*«Війна в повітрі»*) передбачає настрій *Першої Світової війни* з використанням нової авіації у вигляді повітряних боїв і передбаченням війни між США і Німеччиною, яка встане на шлях світового панування.

У 1914 році Г. Веллс випускає свою книгу *“The World Set Free”* (*«Звільнений мир»*), пророчу появу *атомної бомби* і *радіоактивності*. Роман був написаний під впливом Фредеріка Содді – нобелівського лауреата з хімії 1921 року, в ньому Г. Веллс створює свій радіоактивний елемент «кароліній», який став прообразом плутонію. Крім цього, автор описав можливість існування ще могутнішої бомби – водневою.

Також в книзі є відсилання до дати відкриття *радіоактивності* – 1933 рік. Насправді, Нобелівська премія за відкриття радіоактивності була присуджена в 1934 році подружжю Жоліо-Кюрі. Г. Веллс приблизно вгадав

пуск першої у світі атомної електростанції. Він припускав, що це відбудеться в 1953 році в Англії. Насправді, це відбулося в СРСР в 1954 році.

Крім радіоактивності, Г. Веллс описав військову техніку, схожу на танки, які почали використовуватися під час Світових Воєн [89].

Свої уявлення про прекрасне майбутнє Г. Веллс ілюстрував у романі **“Men like gods”** (**«Люди як боги»**). Жителі Утопії прекрасні зовні й внутрішньо завдяки науковим досягненням. Створення «наукової держави» дозволило управляти спадковістю (**євгеніка**) завдяки чому ледачі й апатичні особини вимерли, а залишилися тільки діяльні й творчі.

Уперше у фантастиці Г. Веллс порушує тему **паралельних світів**, яку почав у оповіданні **“The doors in the wall”** (**«Двері в стіні»**) і розвинув далі в романі. Ця ідея провела революцію у співтоваристві фантастів, а через 62 роки – у фізиці, завдяки відкриттям Г'ю Еверетта, який запропонував багатосвітову інтерпретацію квантової механіки [Там само].

Тож, фантастичні світи Г. Веллса знайшли своє відбиття в літературі подальших поколінь фантастів. Екранізації його творів до цих пір викликають чималий інтерес у режисерів і глядачів. Але найголовніше – ідеї автора направлені в те майбутнє, яке ми маємо змогу застати.

Надихаючи учених-сучасників на відкриття, Герберт Веллс продовжує впливати на світлі розуми сучасності. Багатогранності його творчості можна тільки позаздрити: письменник-фантаст, талановитий педагог і автор підручників з біології, «інженер думки» в розвитку науки і техніки, утопічний соціаліст, духовний сциєнтист.

Ознайомившись з величезним спектром його діяльності, залишається тільки наслідувати його приклад і йти за мрією, іноді похмурою і переповненою безліччю перешкод. Успіх Герберта Джорджа Веллса пов'язаний не стільки з його природним талантом, скільки з його завзятістю й працьовитістю.

У 1970 році Міжнародний астрономічний союз присвоїв ім'я Герберта Веллса кратеру на зворотному боці Місяця [89].

2.3. Роман “The Time Machine” («Машина часу») автора як один з перших творів жанру тайм-травел.

Як вже наголошувалось, “*The Time Machine*” («*Машина часу*») – роман Г. Веллса, написаний у 1895 році, перший науково-фантастичний роман письменника. Уперше “*The Time Machine*” («*Машину часу*») було видано у 1888 році у скороченому журнальному вигляді як оповідання під назвою “*The Chronic Argonauts*” («*Аргонавти часу*»), а в січні-травні 1895 року в журналі «*New Review*» роман видано повністю під назвою “*The Time Traveler's Story*” («*Повість мандрівника у часі*»). Окреме видання з'явилося в травні 1895 року. З цього і наступних книжкових видань було видалено один розділ.

Українською роман вперше переклав 1967 року Микола Іванов у складі збірки «Війна світів» [67].

До створення книги про подорожі в четвертому вимірі Г. Веллс прийшов, розмірковуючи над роботами: сучасних йому вчених (біолога Т. Г. Гакслі, фізика Ч. Гінтона, автора книги «Що таке четвертий вимір», 1884), утопіями Е. Булвер-Літтона «Майбутня раса» (1870), Е. Беллами «Погляд назад» (в перекладах – «Через сто років», «у 2000 році», «Чудовий сон», «Озираючись назад»; 1888), В. Морріса «Вісті нізвідки» (1890) щодо яких «Машина часу» Г. Веллса нерідко звучить полемічно [Там само].

Основна частина цього порівняно невеликого за обсягом твору описує світ майбутнього (802 701 рік), куди вирушає безіменний Мандрівник в часі. У книзі описано два види істот, на яких перетворилася людина під час еволюції під впливом класового поділу – Морлоки та Елої. Морлоки – це нащадки робітників, що мешкають у підземному світі та обслуговують машини. Вони набагато менші й слабші за сучасну людину, покриті шерстю і погано переносять сонячне світло. А Елої – це нащадки колишньої еліти суспільства, слабкі та тендітні істоти, абсолютно не пристосовані для праці. І ті, й інші за довгі тисячоліття існування, що не вимагало розумової

діяльності, практично позбулися розуму та перетворилися на напів тварин [67].

Мандрівник у часі ділиться з оповідачем та ще кількома людьми (*Психологом, Дуже Молодим Чоловіком, Провінційним мером, Лікарем*) своїми ідеями щодо можливості переміщення у часі, як одному з вимірів. Він заявляє про свій винахід – Машину часу, яку вже встиг випробувати. Один з його гостей, Дуже Молодий Чоловік, захоплено описує можливості подорожей в минуле, проте Мандрівник у часі називає проблеми, такі як повернення зайвої уваги й невідповідність історичних знань дійсності. На доказ своїх слів про винахід Мандрівник у часі приносить модель машини часу. Її роботу, однак, присутні сприймають за фокус. Помітивши недовіру, Мандрівник показує повнорозмірну машину, за допомогою якої обіцяє побувати в інших епохах та в зазначений час повернутися. Але оскільки ще дещо у машині треба доробити, тож він запросив гостей прийти до нього через тиждень [Там само].

У зазначений день гості приходять до Мандрівника, але його ще не було вдома і вони вирішили почекати. Із запізненням, Мандрівник виходить зі своєї лабораторії, брудний та стомлений. Привівши себе до ладу, він запевняє гостей у тому, що він подорожував у час і запрошує їх до курильної кімнати послухати свою довгу розповідь.

Вирушаючи у подорож, він спочатку перенісся лише на кілька годин у майбутнє. Впевнившись у роботі машини, Мандрівник продовжив подорож, в ході якої спостерігав зникнення лабораторії, зміни пір року, виникнення нових будівель, поки машина не дала збій. Мандрівник опинився під час граду перед камінним сфінксом 802 701-го року. Скоро його помітили тендітні з вигляду люди, чотири фути заввишки, одягнені в туніки і красиві з вигляду. Трохи побувши з ними, Мандрівник зауважив, що ці люди, елої, лише розважаються, а величні будівлі навколо пошкоджені від часу та частково зруйновані. З побаченого Мандрівник зробив висновок, що

потрапив у часи занепаду людства, який настав після епохи загальної рівності й достатку.

Увечері Мандрівник виявив зникнення машини часу і страх людей перед сфінксом. В ході безуспішних пошуків, він звернув увагу на колодязі, над якими тремтіло повітря. Познайомившись з жінкою, на ім'я Віна, яку він врятував, коли вона потопала в річці, Мандрівник довідався про страх тогочасного людства перед темрявою і підземеллями. Вдосвіта ж йому вдалося помітити якихось істот неподалік.

На четвертий день перебування в майбутньому, Мандрівник у часі, ховаючись від спеки в руїнах, побачив схожу на лемура істоту, що втекла вглиб. У нього виникла думка про розділення людства на два види, де нащадки еліти ведуть безтурботне життя на поверхні, а нащадки робітників – працюють під землею. Ще за два дні Мандрівник наважився спуститися в один з колодязів, де виявив підземних людей, морлоків, які обслуговували різноманітні машини для забезпечення потреб елоїв. Також він дізнався, що морлоки харчуються м'ясом. Відбившись від морлоків, він зумів вибратися на поверхню. Пізніше, Мандрівник дійшов висновку, що м'ясо, яке він бачив у тунелі, котре їдять морлоки, було м'ясом елоїв, і що морлоки вирощують елоїв, як худобу на фермі [67].

Зрозумівши, що це морлоки забрали машину часу, Мандрівник поставив собі за мету повернути її. Для здійснення задуманого він навідався з Віною у будівлю колишнього музею, де знайшов сірники і камфору. Мандрівник вирішив заночувати просто неба, під захистом відкритого вогню, тому коли він із Віною йшли пізно увечері через ліс, він збирав хмиз для багаття. Під час цього на них напали морлоки, тому Мандрівник запалив хмиз, який він збирав, щоб відігнати їх. У цей час вони з Віною намагалися вибратися з лісу, але морлоки їх наздоганяють. Мандрівник знову розвів багаття і вирішив отаборитися в цьому місці до ранку, та він вночі заснув і багаття згасло, через що їх оточили морлоки. Мандрівник відбився від нападу, але нападники забрали Віну. Зранку Мандрівник повернувся

до сфінкса. Там він знайшов свою машину за дверима на п'єдесталі сфінкса і, відбивши новий напад, вирушив далі в майбутнє [Там само].

Мандрівник зупинився в часі, коли сонце досягло фази червоного гіганта, а швидкість обертання Землі навколо своєї осі істотно зменшилася. Там він зустрів велетенських істот, схожих на крабів, які намагалися напасти на нього. Далі Мандрівник у часі перескочив у тридцятимільйонний рік, де застав остаточне запусіння планети, яка занурилася у морок і температура впала нижче нуля. Після цього він вирішив повернутися свого часу та перенісся до лабораторії на кілька годин після початку своєї подорожі.

На цьому Мандрівник закінчив свою розповідь. Він зрозумів, що гості йому не повірили, навіть коли він показав квіти з майбутнього, які Віна поклала йому до кишені.

Через декілька днів оповідач прийшов до Мандрівника та зустрів його підготовленим до наступної подорожі, з якої він хотів повернутися з більш переконливими доказами мандрівки в майбутнє. Мандрівник попросив почекати його з подорожі і після чого, за словами оповідача, пройшло більш як три роки з того дня, а він так і не повернувся. Оповідач побоюється, що Мандрівник більше ніколи не повернеться [67].

У видаленому розділі, одразу після того, як Мандрівник знаходить машину часу та втікає від морлоків, він опиняється на вкритій інеєм рівнині. Там він бачить невеликих істот, покритих сірим хутром, яких описує подібними на кроликів чи кенгуру, і вбиває одну каменем. На цих істот нападають велетенські багатоніжки, тож Мандрівник переноситься в наступний день. На тому місці лишаються кістки, з яких Мандрівник робить висновок, що з'їдена багатоніжками істота походила від людини. Він продовжує переміщення в часі, спостерігаючи сповільнення обертання Землі.

Цей розділ під номером 11 входив до твору у травневому номері «*New Review*» (1895), але був видалений з подальших видань редактором Вільямом Ернестом Генлі через зображення «повної дегенерації людства». Проте епізод

публікувався й надалі як додаток під назвою “*The Grey Man*” («Сіра людина») [Там само].

У романі «Машина часу» поєдналися елементи утопії та антиутопії, філософської алегорії та соціальної сатири, роману ідей, наукової фантастики. У творі вперше в художній літературі так повно були виражені ідеї Ч. Дарвіна про еволюційний розвиток [66].

Г. Веллс вважав, що еволюція може йти різними – в рівній мірі можливими – шляхами. Показуючи, що в світі 80 270 року, куди потрапив герой роману, людство розділилося на два різних біологічних видів: елоїв і морлоків, Г. Веллс зображує лише один з гіпотетичних варіантів майбутнього.

Письменник займає в романі позиції не мораліста, хоча він виносить певний вирок сучасній цивілізації, але стороннього спостерігача, який фіксує хід еволюції.

Як наголошувалось, роман «Машина часу» Г. Веллса мав значний успіх у читацької аудиторії. Уже в березні 1895 року, коли журнальну публікацію «Машини часу» ще не було завершено, з'явилася рецензія, в якій автора називали генієм і порівнювали з Е.А. По.

Г. Веллс, на відміну від Жюль Верна, з яким його порівнювали, писав не про наслідки винаходів або відкриттів, а про долю людства, шляхи розвитку цивілізації. Фантастика була потрібна Г. Веллсу для художнього освоєння майбутнього. Книги письменника – не просто захоплюючі фантастичні романи, а роботи соціального філософа і одного з найбільших прозаїків XX століття [Там само].

Стає зрозумілим, чому провідний сучасний англійський фантаст Брайан Олдісс назвав Г. Веллса «Шекспіром фантастики», а К. Чапек в рік сімдесятиріччя автора «Машини часу» писав: «Герберт Джордж Веллс ніколи не буде належати тільки історії літератури – його роль в розвитку людської цивілізації є менш, а, можливо, більш значною» [66].

Романи Г. Веллса неодноразово екранізувалися. У 1960 році вийшов фільм американського режисера Д. Пела «Машина часу» [Там само].

2.4. Концептологічний аналіз художнього простору в романі

Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу»)

У цьому розділі ми зробимо аналіз концептосфери художнього простору роману Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу»), опираючись на ґрунтовні дослідження цієї теми української дослідниці Є. В. Мінаєвої.

«Художня картина світу, основним структурним і змістовним елементом якої є концепт, значною мірою організовується і репрезентується за допомогою моделювання художнього простору», – наголошує науковець [68].

Тож, метою даного підрозділу стане аналіз структури, змісту і вербалізації художнього простору в романі Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу») з позицій концептології.

За Ю. Лотманом, «мова просторових відносин виявляється одним з основних засобів осмислення дійсності», при цьому просторові поняття, такі як *UP (ВЕРХ)* і *DOWN (НИЗ)*, виявляються матеріалом для побудови культурних моделей з зовсім не просторовим змістом і отримують якісно нове значення [62, с. 204].

Дж. Лакофф і М. Джонсон також відзначають можливість перенесення просторових ознак на різного роду поняття і явища, називають подібні випадки орієнтаційними метафорами і відзначають, що традиційно координата *UP (ВЕРХ)* використовується для позитивної оцінки різного роду явищ і об'єктів, а координата *DOWN (НИЗ)* – для негативної: щастя – верх, смуток – низ, здоров'я і життя – верх, хвороба і смерть – низ, володіння владою або силою – верх, підпорядкування – низ, хороше – верх, погане – низ, чеснота – верх, порок – низ тощо [57].

Художній простір в романі Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу») організовано, перш за все, по концептологічній осі *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ)*: *OVERWORLD (ВЕРХНІЙ СВІТ)* – *UNDERWORLD*

(ПІДЗЕМНИЙ СВІТ) (жителі майбутнього так і називаються в романі: “the Overworld people” (жителі Верхнього Світу) і “the Underworld people” (жителі Підземного Світу). Має місце також ієрархічна вертикально оформлена структура: соціальна ієрархія (нащадки багатих і вільних – “Eloi” (елої); нащадки незаможних робітників – “Morlocks” (морлоки); ієрархія біологічна (морлоки – хижаки, елої – худоба) [159; 115].

Концепт UP (ВЕРХ) у романі пов'язаний, перш за все, з відкритими широкими просторами, що реалізується в тексті за допомогою атрибутивних і предикативних поєднань: “the broad view” [159] («обшир» [115]); “below was the valley” [159] («лежала долина» [115]); “the great palaces dotted about among the variegated greenery” [159] («великі старі палаци височіли серед зелені» [115]); “the waste garden of the earth” [159] («просторий сад, що на нього стала схожою земля» [115]); “came the sharp vertical line of some cupola or obelisk” [159] («вирізнялися гострі лінії обелісків або обриси куполів» [115]).

Незамкнута природа UP (ВЕРХУ) підкреслюється також негативною конструкцією “there were no hedges” [159] («парканів ніде не було» [115]). Навіть дверей практично ніде немає: вони або розбиті, або розкриті. Атрибути UP (ВЕРХУ) стають вищеназвані атрибутивні і предикативні поєднання.

Концепт DOWN (НИЗ) пов'язаний переважно із замкнутими і тісними просторами. DOWN (НИЗ) структурно складається з колодязів.

У стіні одного з колодязів головний герой знаходить “a slender loophole in the wall” («невеличкий отвір у стіні»), “tunnel” («тунель»), тобто простір, обмежений стінами), при цьому “the Time Traveller” (Мандрівник у Часі) потрапляє у вузький горизонтальний тунель; печеру [159; 115].

Єдиними замкненими дверима в романі виявляються бронзові пластини в Сфінксі. Незважаючи на те, що просторово вони знаходяться UP (ВГОРІ), двері, як і Сфінкс, належать морлокам, “the Undergrounders” (жителям Нижнього Світу); всередині Сфінкса – DARKNESS (ТЕМРЯВА) і FEAR

(СТРАХ), які в романі пов'язані з DOWN (НИЗОМ); тому логічно віднести цей замкнутий простір до області DOWN (НИЗУ). Потрібно відзначити, що, хоча величезні будівлі локалізовані UP (ВГОРІ), вони є в той же час і атрибутами DOWN (НИЗУ), оскільки всі вони напівзруйновані, а це пов'язано з процесом перетворення UP (ВЕРХУ) в DOWN (НИЗ).

Рух по вертикальній осі концептів UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ) здійснюється протягом усього роману: по колодязях щоночі UP (піднімаються) і DOWN (опускаються) морлоки; елої потрапляють в UNDERWORLD (НИЖНІЙ СВІТ) у вигляді шматків м'яса; THE TIME TRAVELLER (МАНДРИВНИК У ЧАСІ), прибуваючи в GOLDEN AGE (ЗОЛОТОМУ ВІКУ), DOWN (падає вниз на землю), а залишаючи його, – UP (піднімається над землею); він DOWN (спускається в колодязь) і UP (вибирається наверх), DOWN (йде вниз по галереї) з похилою підлогою; UP (рятується від пожежі на вершині пагорба); погляд головного героя також «здійснює подорож» DOWN (вниз): “Sitting by the side of these wells, and peering down into the shafted darkness, I could see no gleam of water, nor could I start any reflection with a lighted match” [159] («Сідаючи біля цих цямрин і зазираючи у них, я жодного разу не помітив ні відблиску води, ні відображення запалюваних мною сірників» [115]) [68].

Ю. Лотман вважав найважливішою типологічною ознакою простору межу, а основною її властивістю – непроникність: це може бути поділ на *своїх і чужих, живих і мертвих, бідних і багатих* або ж узлісся між лісом і будинком в чарівній казці [62].

У романі Г. Веллса немає непроникних кордонів: колодязі (межа між OVERWORLD (ВЕРХНІМ СВІТОМ) і UNDERWORLD (ПІДЗЕМНИМ)) служать для проникнення жителів печер на UP (поверхню землі), тим же шляхом головний герой DOWN (спускається) в UNDERWORLD (НИЖНІЙ СВІТ) і повертається UP (наверх); долається навіть, здавалося б, непереборна межа – межа між PRESENT (СЬОГОДЕННЯМ) і FUTURE (МАЙБУТНІМ).

У романі “The Time Machine” («Машина часу») ознаки концепту *UP (ВЕРХ)* набувають розмиті обриси, так як на них накладаються ознаки концепту *DOWN (НИЗ)*. Ще на самому початку свого перебування в *OVERWORLD (СВІТІ МАЙБУТНЬОГО)* головний герой зауважує: “*I came to connect these wells with tall towers standing here and there upon the slopes*” [159] («...я помітив, що між цими колодязями і баштами по схилах пагорбів існує якийсь зв’язок» [115]). По мірі розвитку сюжетної лінії цей зв’язок постає в різних ракурсах, набуває все нових форм. Поступово вимальовується ідея єдності *DOWN (НИЗУ)* і *UP (ВЕРХУ)*: *верхнє вступає в опозицію з низом, він стає його продовженням. Межа між UP (ВЕРХОМ) і DOWN (НИЗОМ) нівелюється* [68].

Відомо, що основна частина моральних категорій, що виражаються мовою просторів, протиставлена на вертикальній осі. У романі “The Time Machine” («Машина часу») *порушено* традиційний зв’язок *UP (ВЕРХ) – GOOD (ДОБРО)*. *DAY (УДЕНЬ) UPPERWORLD (ВЕРХНІМ СВІТОМ)* володіють нешкідливі «чарівні нікчеми», які *не творять зла*, але і *не здатні на добрі вчинки і почуття*. Лише один Елой – Віна – виявляється здатною на співпереживання, прихильність, занепокоєння про іншу людину. *NIGHT (ВНОЧІ)* ж на *UP (поверхню)* вибираються злісні «лемури», актуалізуючи зв’язок *UP (ВЕРХ) – EVIL (ЗЛО)* [68].

Отже, роль концептологічної осі *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ)* в організації етичного простору значно звужена, що є, одночасно, причиною і наслідком занепаду цивілізації [Там само].

У той же час асоціативний зв’язок *DOWN (НИЗУ)* з *EVIL (ЗЛОМ)* є гранично сильним: як абсолютне *EVIL (ЗЛО) UNDERWORLD (НИЖНЬОГО СВІТУ)* постають його жителі. Автор передає внутрішню сутність морлоків через оксюморон “*inhuman sons of men*” («оті нащадки людей»); оціночні епітети з негативною конотацією: “*obscene*” («огидні»), “*inhuman*” («нелюдські»), “*maling*” («жорсткі»), “*horrible*” («жахливі»), “*soft*” («м’якотілі»), “*foul*” («паскудні»), “*unsympathetic*” («мерзенні»), “*brutes*”

(«брудні»); зооніми, що підкреслюють нелюдську сторону морлоків: “*sloths*” («лінивці»), “*lemurs*” («лемури»), “*the half-bleached colour of the worms*” («черв’яки або інші істоти»), “*ant-like Morlocks*” («морлоки, наче мурахи»), “*human rats*” («люди-пацюки»), “*ape-like creature*” («схоже на мавпу створіння»), “*human spider*” («людина-павук»), “*greyish animal*” («сірувата тварина»); предикати дії: “*foul villainy it might be that the Morlocks did*” («мерзенні діла творять»), “*the little people in the presence of their mysterious Fear*” («наводять страху»), “*see through it the Morlocks on their ant-hill going hither and thither and waiting for the dark*” («метушаться у своєму мурашнику»), “*I felt sleep coming upon me, and the Morlocks with it*” («підкрадаються»), “*I saw three crouching figures*” («причаюються»), “*they clutched at me more boldly*” («хапають»); номінативи з негативною оцінкою: “*white Things*” («білуваті створіння»), “*ghosts*” («примари»), “*this strange incredible company of blind things groping to and fro*” («збіговисько засліплених істот») [159; 115].

Найважливішим атрибутом концепту *DOWN* (НИЗ) в романі Г. Веллса стає *FALL* (ПАДІННЯ). Воно буквально переслідує головного героя протягом усього твору, при цьому *буває* не тільки *REAL* (РЕАЛЬНИМ), але і *IMAGINARY* (УЯВНИМ) [68].

Розмірковуючи на початку роману про можливу *подорож за часом*, головний герой порівнює його з *DOWN* (надінням вниз): “*Just as we should travel if we began our existence fifty miles above the earth's surface*” [159] («...коли б ми, почавши своє існування на висоті п’ятдесяти миль над землею, неухильно *падали вниз*» [115]).

Початок подорожі пов’язаний з відчуттям *DOWN* (надіння): “*I seemed to reel; I felt a nightmare sensation of falling*” [159] («У мене запаморочилося в голові, і я відчув, що *падаю*, як буває інколи падаєш уві сні» [115]). І потім образи *DOWN* (надіння) виникають знову і знову: “*strange, dumb confusedness descended on my mind*” [159] («мозок онімів від безперервного *надіння*») [115];

“I felt the same horrible anticipation, too, of an imminent smash” [159] («Так, ніби ви *стрімголов мчите* кудись, знаючи, що неминуче маєте розбитися» [115]);

“the feeling of prolonged *falling*” [159] («неприємне відчуття *падіння*» [115]);

“and incontinently the thing went reeling over, and I was *flung headlong through the air*” [159] («Машина вмить перекинулась, і я шкереберть *полетів* у простір» [115]);

“...their mauve and purple blossoms were *dropping* in a shower under the beating of the hailstones” [159] («...як під ударами граду *падають* з них багряні та лілові квіти» [115]);

“One of the bars bent suddenly under my weight, and almost *swung me off into the blackness beneath*” [159] («Один із металевих виступів зігнувся під моєю вагою, і я мало не *полетів у чорну безодню*» [115]);

“I was trembling with the prolonged terror of *a fall*” [159] («я тремтів, боячися, що ось-ось *зірвуся*» [115]);

“Several times my head swam, and I felt all the sensation of *falling*” [159] («Декілька разів голова в мене йшла обертом, і я вже думав, що *падаю*» [115]);

“...there in the dimness I almost *walked* into a little river” [159] («в темряві я трохи не *впав* у маленьку річку» [115]);

“Then I felt I was fainting. But a terrible dread of lying helpless in that remote and awful twilight sustained me while I *clambered upon* the saddle” [159] («Я мало не зомлів, і тільки страхітлива думка, що я можу назавжди залишитись тут, у цій далекій, жахливій темряві, допомогла мені *вилізти на сідло*» [115]).

Падіння описується за допомогою епітетів, як “*horrible*” («жахливе»), “*imminent smash*” («неминуче»), “*prolonged*” («безперервне»), “*headlong*” («стрімке») [159; 115].

Як бачимо, *падіння* (один з основних атрибутів концепту *DOWN* (НИЗ) в “The Time Machine” («Машині часу»)) пов'язано з переживанням сильного *страху*. *FEAR* (СТРАХ) – фундаментальна емоція, що організує людську поведінку, він є універсальним емоційним концептом. Концепт *FEAR* (СТРАХ) лежить в основі організації емотивного простору роману Г. Веллса [68].

Основна роль у вербалізації концепту *FEAR* (СТРАХ) романі належить дієслівним антропоморфним метафорам, в основі яких лежать

а) дієслова руху: “*I was seized with a panic fear*” [159] («мене охопив панічний жах» [115]);

“*I was in a passion of fear*” [159] («охоплений жахом» [115]);

“*That is what dismayed me*” [159] («це могло означати тільки одне» [115]);

“*I was oppressed with perplexity and doubt*” [159] («мене мучили сумніви» [115]);

“*Once or twice I had a feeling of intense fear*” [159] («раз чи два охоплював безпричинний божевільний жах» [115]);

“*Fear does not paralyze*” [159] («страх не сковує людину» [115]);

“*The bitterness of death came over my soul*” [159] («Мене охопив смертельний жах» [115]);

б) дієслова пасивного споглядання дійсності:

“*Suddenly I halted spellbound*” [159] («Раптом я прикипів на місці» [115]);

“*she put her arms round my neck, and, closing her eyes, tightly pressed her face against my shoulder*” [159] («Вона обхопила мене за шию, притулилася личком до мого плеча» [115]);

в) дієслова активної примусової дії: “*I must have raved to and fro, screaming and crying upon God and Fate*” [159] («Напевно, я кидався на всі боки й кляв Бога та свою щербату долю» [115]);

“*I turned frantically to the Time Machine*” [159] («Я мерщій кинувся до своєї Машини й заходився лагодити її» [115]);

“**I was running** with great leaping strides **down** the slope” [159]
(«величезними стрибками уже мчав униз» [115]);

“**I may as well confess**, for I **feared** my courage **might leak away!**” [159]
(«Я поспішав, бо боявся, що рішучість зрадить мене» [115]);

“Overcoming my fear to some extent, **I advanced a step and spoke**” [159]
(«Трохи отямившись, я ступив крок наперед і заговорив. Голос мій, зізнаюся, був досить хрипкий і помітно тремтів» [115]);

“**I went in terror**” [159] («які так лякали мене» [115]);

“Morlocks **put their heads down** in a kind of agony and **rush** into the flames” [159]
(«морлоки, нахиливши голову, в розпачі кидалися в огонь» [115]);

г) дієслова фізіологічного прояву *страху*:

“**I could feel it grip me at the throat and stop my breathing**” [159]
(«здавалося, що мене стиснули за горло й душать» [115]);

“**like a lash across the face**” [159] («наче удар батою по обличчю» [115]);

“**I felt faint and cold when I faced the empty space**” [159] («Коли я опинився перед темними кущами, мене обсипало морозом» [115]);

“**I will admit that my voice was harsh and ill-controlled**” [159] («голос мій, зізнаюся, був досить хрипкий і помітно тремтів» [115]);

“**I shivered violently**” [159] («я затремтів» [115]);

“**I shuddered with horror**” [159] («мене пройняв мороз» [115]);

“**I found myself in a cold sweat**” [159] («мене пройняв холодний піт» [115]);

“**with a frightful qualm**” [159] («охоплений жахом» [115]).

Зустрічаються також дієслівна натурморфна метафора “**came the possibility**” [159] («мене обпекла думка») [115] і уособлення “**They were becoming reacquainted with Fear**” [159] («Вони знову відчули Страх») [115].

Концепт *FEAR* (СТРАХ) репрезентується за допомогою епітетів “**strange**” («незрозумілий»), “**mysterious**” («таємничий»), “**foolish**” («безглуздий»), “**old**” («давній»), “**instinctive**” («інстинктивний»), “**panic**” («панічний») і реалізується через контекстуальний синонімічний ряд: “**fear**” («страх»),

“uncomfortable” («тривога»), “tumult of apprehension” («паніка»), “horror” («жах»), “folly” («безглуздя») [159; 115].

FEAR (СТРАХ) сприймається головним героєм як *ENEMY (БОРОГ)* і персоніфікується: “***the devil begotten of fear and blind anger*** was ill curbed and still eager ***to take advantage*** of my perplexity” [159] («я ще не скорив у собі диявола переляку й сліпого гніву, і він брав гору над розсудливістю» [115]).

Значення емотивного концепту *FEAR (СТРАХ)* в романі настільки велике, що в кінці твору автор пише слово *FEAR (СТРАХ)* великими літерами, привласнюючи йому ім'я власне: “Then I thought of ***the Great Fear*** that was between the two species” [159] («Тоді я подумав про **Великий Жаж**, що лежав між двома видами людського роду» [115]) [68].

Є.К. Мінаєва наголошує, що якщо розглядати концепт *FEAR (СТРАХ)* з точки зору організації твору по осі концептів *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ)*, ми побачимо, що *FEAR (СТРАХ)* не прив'язаний жорстко до *DOWN (НИЗУ)* або до *UP (ВЕРХУ)*, так як ми вже з'ясували, що *UP (ВЕРХ)* у романі виконує функцію продовження *DOWN (НИЗУ)*. І все ж *FEAR (СТРАХ)* асоціюється, перш за все, з *DOWN (НИЗОМ)*: він посилюється в міру переміщення героя *DOWN (ВНИЗ)* (по колодязю, по похилій галереї); *FEAR (СТРАХ)* стає атрибутом *UP (ВЕРХУ)*, коли той переймає ознаки *DOWN (НИЗУ)* [Там само].

FEAR (СТРАХ) є тим сполучним началом, яке об'єднує *UNDERWORLD (ПІДЗЕМНИЙ)* і *OVERWORLD (ВЕРХНІЙ) СВІТИ*, *ELOIS (ЕЛОЇВ)* і *MORLOCKS (МОПЛОКІВ)*, *THE OVERWORLD PEOPLE (ЖИТЕЛІВ МАЙБУТНЬОГО)* і *THE TIME TRAVELLER (МАНДРИВНИКА У ЧАСІ)*.

У романі Г. Веллса концепт *FEAR (СТРАХ)* утворює зрощення з бінарною опозицією концептів *LIGHT – DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА)*, яка, в свою чергу, як і концепт *FEAR (СТРАХ)*, тісно пов'язана з бінарною опозицією концептів *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ)* [68].

UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ), *LIGHT – DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА)* є базовими стійкими першоелементами культури. У міфологічній моделі світу вони входять в число основних протиставлень. Концепти *LIGHT –*

DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА) і UP – DOWN (НИЗ – ВЕРХ) мають архетипічну природу і можуть бути визначені як *архетипічні концепти* [Там само].

За визначенням І. Богданової, *архетипічний концепт* – це ментальна система обробки, зберігання і репрезентації культурних першообразів, складових колективного несвідомого, що представляє собою системно організований, маючий самостійний розвиток смисловий простір, що *формується архетипічними смислами і реалізується мовними засобами* [9].

У космогонічних міфах відділення *LIGHT (СВІТЛО)* від *DARKNESS (ТЕМРЯВИ)* рівнозначно відділенню *COSMOS (КОСМОСУ)* від *CHAOS (ХАОСУ)*, *DARKNESS (ТЬМА)* стає атрибутом *CHAOS (ХАОСУ)*, а *LIGHT (СВІТЛО) – ORDER (ПОРЯДКУ)*. Таке відділення символізує собою *творіння світу* [69]. Цікаво, що в кінці роману Г. Веллса *THE TIME TRAVELLER (МАНДРИВНИК У ЧАСІ)*, вирушаючи максимально далеко в часі, бачить: “the Northway blackness, the salt DSead Sea, the stony beach crawling with these foul, slow-stirring monsters” [159] («чорний морок – на півночі; солоне мертве море; кам’янистий берег, що аж кишів цими страхітливими повільними плазунами» [115]), а в кінці подорожі зникає і це. На краю *OVERWORLD (МАЙБУТНЬОГО СВІТУ)* – лише *DARKNESS (ТЬМА)*: “**A horror of this great darkness came on me**” [159] («Мене охопив жах перед цим безмежним мороком» [115]). Світобудова повернулася до тієї вихідної точки, з якої почалося творіння. У зв’язку з цим можна говорити про те, що в романі Г. Веллса *опозиція LIGHT – DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА)*, на думку Є. В. Мінаєвої, *носить і есхатологічний характер* [68].

По відношенню до родових концептів *LIGHT – DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА)* концепти *DAY і NIGHT (ДЕНЬ і НІЧ)* є видовими. *Зміна дня і ночі в традиціях різних народів світу пов’язана з уявленнями про боротьбу сил COSMOS (КОСМОСУ) і CHAOS (ХАОСУ); темрява породжує чудовиськ* [Там само].

DAY (УДЕНЬ) DARKNESS (ТЬМА) в романі “The Time Machine” («Машина часу») переважно закріплена за низом, а NIGHT (ВНОЧІ) межі стираються і тьма поширюється не тільки на UNDER WORLD (ПІДЗЕМНИЙ СВІТ), а й на UPPERWORLD (ВЕРХНІЙ). У темряві під землею панують жахливі породження темряви – морлоки, вночі вони виповзають на поверхню, їх ареал проживання розширюється. Концепти LIGHT – DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА) нерозривно пов'язані з концептом FEAR (СТРАХ): морлоки бояться світла – це чи не єдиний засіб боротьби з ними, а елої і головний герой відчують страх перед темрявою, яка асоціюється з кривавими діями морлоків [68]: “I turned with my heart in my mouth, and saw a queer little ape-like figure, its head held down in a peculiar manner, running across the sunlit space behind me. It blundered against a block of granite, staggered aside, and in a moment was hidden in a black shadow beneath another pile of ruined masonry” [159] («Страшенно переляканий, я все ж таки наважився обернутись і побачив маленьке мавпоподібне створіння з якось дивно нахиленою вниз головою. Швидко перебігши освітленим простором, воно нашттовхнулося на гранітну брилу, відсахнулось і вмить заховалось у чорній сутіні за іншою купою каміння» [115]);

“I wondered vaguely what foul villainy it might be that the Morlocks did under the new moon” [159] («Я намагався розгадати, які ж мерзенні діла творять морлоки в безмісячні ночі» [115]);

“I had been too intent upon them to notice the gradual diminution of the light, until Weena's increasing apprehensions drew my attention. Then I saw that the gallery ran down at last into a thick darkness” [159] («Захопившись огляданням машин, я й не помітив, що світла ставало все менше, і тільки дотик Віни повернув мене до дійсності. Тоді я спинився й побачив, що далі галерея тоне в глибокому мороці» [115]);

“...so that it was full night before we reached the wood. Upon the shrubby hill of its edge Weena would have stopped, fearing the darkness before us; but a singular sense of impending calamity, that should indeed have served me as

a warning, drove me onward” [159] («Коли ми наблизилися до лісу, була вже ніч. На узліссі, налякана темрявою, Віна спинилася, а мене дивне передчуття якогось неминучого лиха, навпаки, штовхало вперед» [115]).

Як і *FEAR* (СТРАХ), *DARKNESS* (ТЕМРЯВА) персоніфікується: “*The enemy I dreaded may surprise you. It was the darkness of the new moon*” [159] («Цим ворогом, як не дивно, була нічна темрява під час нового місяця» [115]).

DARKNESS – LIGHT (ТЕМРЯВА – СВІТЛО) здійснюють метаморфози навколишнього і внутрішнього світу головного героя: “*I had nothing left but misery. Then I slept, and when I woke again it was full day, and a couple of sparrows were hopping round me on the turf within reach of my arm*” [159] («у відчаї я гірко плакав, нарікаючи, що так безглуздо загубив свою Машину, і врешті-решт заснув. Коли я прокинувся, був уже день. У траві стрибали два горобці так близько, що я міг би дістати їх рукою» [115]);

“*And in the confidence of renewed day it almost seemed to me that my fear had been unreasonable*” [159] («У світлі оновлюваного дня всі нічні страхи здавалися мені безпідставними») [115];

“*Looking at these stars suddenly dwarfed my own troubles and all the gravities of terrestrial life*” [159] («Глянувши на ті зірки, я раптом відчув, які мізерні мої клопоти та й взагалі уся земна метушня» [115]);

“*...we went down into the wood, now green and pleasant instead of black and forbidding*” [159] («ми з нею ступили в ліс, тепер зелений і привітний, а не чорний і загрозливий, як уночі» [115]).

Візуальні відчуття при сприйнятті героєм *LIGHT* (СВІТЛА) і *DARKNESS* (ТЕМРЯВИ) змішуються з нюховими, аудіальними і тактильними, вступаючи в синестетичні відносини:

“*It was all very indistinct: the heavy smell, the big unmeaning shapes, the obscene figures lurking in the shadows, and only waiting for the darkness to come at me again!*” [159] («Усе я відчував і бачив дуже неясно: і важкий запах

крові, і величезні тьмяні міні, і ці огидні постаті, що, причаївшись у затінках, чекали, коли знову западе морок» [115]);

“...I got over the well-mouth somehow, and staggered out of the ruin into the blinding sunlight. I fell upon my face. Even the soil smelt sweet and clean” [159] («я таки якось вибрався з колодязя, хитаючись пройшов через руїни, вийшов на сліпуче сонячне світло і впав долі. Навіть сама земля здалася мені тут чистою та запашною» [115]);

“The darkness presently fell from my eyes. I found myself in the same grey light and tumult” [159] («Порятунок: Темрява незабаром спала з моїх очей, і я знову опинився серед того шуму та сіруватого світла» [115]);

“But all was dark, and the Morlocks had their hands upon me” [159] («Довкола було темно, і я відчував дотик морлоків» [115]);

“It was very black, and Weena clung to me convulsively” [159] («Було зовсім темно. Віна конвульсійно чіплялась за мене» [115]).

У романі “The Time Machine” («Машина часу») концепти *LIGHT – DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА)*, ми солідаризуємось з Є. В. Мінаєвою, утворюють перехідні явища, які є результатом взаємодії цих концептів [68]:

1) *LIGHT – DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА)*, символізуючи подорож за часом, так швидко змінюють один одного, що зливаються в щось середнє на початку і в кінці подорожі: *“I pressed the lever over to its extreme position. The night came like the turning out of a lamp, and in another moment came tomorrow. <...> Tomorrow night came black, then day again, night again, day again, faster and faster still”* [159] («Я пересунув важіль до граничної точки. Впала ніч – немов загасили лампу, – і за секунду настало завтра» [115]);

“The twinkling succession of darkness and light was excessively painful to the eye” [159] («Поперемінне мерехтіння світла й мороку різало мені очі» [115]);

“the palpitation of night and day merged into one continuous greyness” [159] («мигтіння дня та ночі нарешті перетворилося на безперервні сірі сутінки» [115]);

2) *TWILIGHT* (СУПІНКИ) асоціативно пов'язані з наростаючим *FEAR* (ЖАХОМ), з *DANGER* (НЕБЕЗПЕКОЮ), з *DEATH* (СМЕРТЮ); наділяють навколишній світ ілюзорними характеристиками:

“It was that dim grey hour when things are just creeping out of darkness, when everything is colourless and clear cut, and yet unreal” [159] («То було ранньої пори, коли речі тільки починають виринати з нічної темряви, коли все навкруги, вимальовуючись досить виразно, здається, проте, ще безбарвним і нереальним» [115]);

“The dawn was still indistinct, you must understand. I was feeling that chill, uncertain, early-morning feeling you may have known” [159] («Ви ж розумієте, тоді тільки розвиднялося, мене трусило від холоду, як то завжди буває на світанку» [115]).

Концепт *DARKNESS* (ТЕМРЯВА) асоціативно пов'язаний зі знебарвленням предметів, а *LIGHT* – (СВИТЛО) – з яскравими фарбами:

“The bushes were inky black, the ground a sombre grey, the sky colourless and cheerless” [159] («Кущі стояли чорні, земля була сіра, небо – бліде й безрадісне» [115]);

“...its rare emergence above ground was the outcome of a long-continued underground habit. In the first place, there was the bleached look common in most animals that live largely in the dark” [159] («ті створіння мешкають там, звикли до нового становища і лише зрідка виходять на поверхню землі. По-перше, білясте забарвлення їхнього тіла, властиве більшості тварин, що живуть у темряві» [115]);

“the refined beauty and the etiolated pallor followed naturally enough” [159] («витончена врода одних і блідість других» [115]);

“They were just the half-bleached colour of the worms” [159] («Колір їхньої шкіри був такий, як у черв'яків або в якихось інших істот» [115]) [68].

Бінарні концепти *LIGHT* – *DARKNESS* (СВИТЛО – ТЕМРЯВА) в романі Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу»), на думку Є. В. Мінаєвої, виконують наступні функції:

1) онтологічна функція – моделювання ірреального буття *OVERWORLD / МАЙБУТНЬОГО*); у зв'язці з бінарними концептами *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ)* беруть участь організації художнього простору роману;

2) гносеологічна функція – саме *DARKNESS (ТЬМА)* є каталізатором пізнавальної діяльності головного героя роману – Мандрівника у Часі, дослідника за покликанням; *DARKNESS (ТЬМА)* стає контекстуальним синонімом жахливої таємниці, яку необхідно пізнати за допомогою *LIGHT – (СВІТЛА)*;

3) аксіологічна функція – в романі виникає зіткнення різних культур – *the UPPERWORLD (СВІТУ МАЙБУТНЬОГО)* і *THE PRESENT WORLD (СВІТУ СЬОГОДЕННЯ)* – і, отже, різних систем цінностей; за ціннісною шкалою за концептом *DARKNESS (ТЕМРЯВА)* закріплені негативні характеристики, а за концептом *LIGHT (СВІТЛО)* – позитивні;

4) естетична функція – через концепти *LIGHT – DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА)* відображені особливості естетичного сприйняття *UPPERWORLD (СВІТУ МАЙБУТНЬОГО)* головним героєм роману: *DARKNESS (ТЕМРЯВА)* пов'язана з потворними атрибутами, а *LIGHT (СВІТЛО)* – з прекрасними [68].

У результаті дослідження виявлено, що організація художнього простору в романі Г. Веллса носить виражений вертикальний характер і організовується по універсальній осі концептів *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ)* [Там само].

Специфікою побудови авторської моделі є нівелювання сутнісних відмінностей *UP (ВЕРХУ) (UP / ВЕРХ)* виконує в романі функцію продовження *DOWN / НИЗУ*), порушення традиційного зв'язку *UP (ВЕРХ) – GOOD (ДОБРО)*, сильний зв'язок *DOWN (НИЗ) – EVIL (ЗЛО)*, відсутність непроникних меж, складна взаємодія концептологічної осі *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ)* з базовим емотивним концептом – *FEAR (СТРАХ)*. Художній простір у романі Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу») побудовано на бінарних архетипних концептах *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ)*, *LIGHT –*

DARKNESS (СВІТЛО – ТЕМРЯВА), які пов'язані з одним з основних емотивних концептів – FEAR (СТРАХ). Постійна взаємодія цих концептів призвела до підвищеної проникності їх меж, до безперервного обміну концептуальними ознаками. Рухаючись по своїх «орбітах», концепти зближуються; перетинаються, втрачаючи і набуваючи ознак; розходяться, вступаючи у відкриту опозицію. Концепти і їх ознаки знаходяться в безперервному русі, їх обсяг то розширюється, то стискається [68].

Так, художній простір у романі Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу») являє собою складну систему активно взаємодіючих концептів. Дослідження особливостей художнього простору у романі Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу») відкриває можливості для подальшого дослідження художньої моделі світу Г. Веллса [Там само].

Висновки до Розділу 2

У результаті дослідження в другому розділі ми дійшли таких висновків.

Безперечно, Герберт Веллс – майстер соціально-філософської фантастики.

У свою чергу, соціально-філософської фантастика, наукова фантастика – це різновид фантастичної літератури, що поєднує в собі різні жанри; наукова фантастика створює на основі реальності модель можливої дійсності, куди автор вводить якийсь науковий елемент (будь-то винахід, гіпотеза та інші) і нібито відчуває цей елемент в суспільстві і його вплив на окремого суб'єкта чи суб'єктів. У науковій фантастиці присутня технічна інновація, яка змушує людину по-новому побачити звичне оточення, дійсність. У дослідженнях багатьох літературознавців зустрічаються різні типи наукової фантастики, будь то авантюрна, філософська та інші; але єдиної, загальноприйнятої концепції щодо різновидів досліджуваного виду літератури немає. Наукова фантастика займається аналізом глобальних

суспільних проблем і проблем всього світу: завдяки своїй специфічній функції рефлексивного розширення меж існуючої реальності, виведенні за її межі в область фантастичного, наукова фантастика змінює масштаб бачення суспільних проблем. Наукова фантастика реалізує два ефекти: ефект відсторонення, що полягає в репрезентації уявного світу, відмінного від звичного автору емпіричного оточення, і ефект пізнання, який провокує читача на критичне осмислення. Спрямованість наукової фантастики в майбутнє лише ілюзія, а справжня сфера інтересів лежить в сьогоденні.

Герберт Джордж Веллс увійшов в історію літератури як творець жанру соціально-фантастичного роману, що зображував закономірності наукового і суспільного розвитку новітнього часу. Г. Веллс писав про соціальні зрушення і світові катаклізми, жорстокості воєн і колоніальних захоплень, можливості науки і силу людського розуму. Ще на початку XX століття він передбачив велике майбутнє відкриттям, пов'язаним з освоєнням космосу, міжпланетними сполученнями, писав про ту роль, яка буде належати авіації, про відповідальність вчених за наслідки зроблених ними наукових відкриттів. Його цікавила передісторія винаходів сучасності, він проектував майбутнє. Центральне місце в творчості Г. Веллса займає питання про шляхи розвитку науково-технічного прогресу і його вплив на долю людства. Погляди письменника на перспективи розвитку суспільства були здебільшого песимістичні: він не вважав, що досягнення в техніці зроблять людей щасливими. У соціально-філософській фантастиці Г. Веллса в порівнянні з жюльвернівською прозою краще розроблені характери (персонажі демонструють певний розвиток по ходу сюжету), для неї властиві органічне вплетення в тканину оповіді іронії, гумору і сатири, формулювання глобальних проблем, які не мають рішення, складні сюжетні схеми. Попри явне використання схеми утопічного роману (глобальність і всеосяжність зображення, соціальний аналіз), Г. Веллс відмовляється від трактатності й статичності сюжету: його герой не просто споглядає чужий світ, а активно порівнює його зі своїм, приходячи до тих чи інших висновків. Персонажі

демонструють певну еволюцію поглядів (немислиме явище для класичної утопії).

У підрозділі 2.1. було порушено проблему про історичні та теоретичні основи становлення жанру “sci-fi” (наукової фантастики), оскільки щоразу коли художня фантастика стає об’єктом наукового осмислення, то виникає низка літературознавчих питань не тільки історико-літературного характеру (джерела виникнення, способи функціонування, генеза жанроутворень, особливості розвитку в різних періодах національних письменств, типологія змістових і формотворчих своєрідностей її в багатьох художників слова та ін.), а й теоретико-методологічного спрямування. Наприклад, актуальними є питання: як співвідносяться елементи фантастичного (незвичного, неіснуючого, неймовірного, небувалого) зі справжнім, реальним світом у літературно-художній фантастиці і якою мірою можливий у ній рівень ідейно-образного вимислу; що спонукає автора до використання в такого роду творах художньої умовності з активними її виявами «надприродного», «чарівного», «магічного» тощо [132].

У підрозділі 2.1.1. проведено аналіз понять «фантастика» і «фантастичне». Фантастичне у літературі виступає часто як суб’єктивне відтворення реальності письменником і як форма образного пізнання світу, врешті, як підсумок авторської фантазії, що часто асоціюється з фантазією як засобом художньої творчості загалом. Основна суть «фантастики» і «фантастичного» полягає в антиреалізмі.

У підрозділі 2.1.2. порушено питання про фантастичність міфу і казки. Деякі науковці (Теодюль Рібо, Нортроп Фрай та ін.) пропонують визначати міфологію як перший різновид фантастики. Інші літературознавці (Олена Ковтун, Юрій Кагарлицький, О. Фрейденберг та ін.) все-таки свідомо полишають міфологію за межами фантастики. Так, відмовляючи міфології у фантастичності, науковці обґрунтовують це тим, що в рамках міфологічного мислення світ постає пластичним, у ньому все можливе, а отже, ніякої фантастики як відхилення від реальності в принципі виникнути не може.

У підрозділі 2.1.3. проведено аналіз понять «умовна» і «безумовна» фантастика. Безумовною фантастикою або «чистою фантастикою» варто вбачати свідоме, зумисне зображення видуманих фактів у літературі та мистецтві. Під умовною фантастикою слід розуміти всі випадки зображення фактів, які є фантастичними (вигаданими) з нашої точки зору, але які не були або в усякому разі могли не бути такими з погляду їх авторів (М. Фрумкін).

У підрозділі 2.1.4. відбувається розмежування «формальної» і «змістової» фантастики (за В. Чумаковим), «фантастики, що є кінцевою метою» та «фантастики, що несе сигнал» (за С. Лемом), самоцінної фантастики і фантастичної художньої умовності (за Т. Чернишовою), фантастики як прийом (виконує службову функцію) і фантастики як концепт (жанротвірний чинник у власне фантастиці, науковій фантастиці та фентезі), тобто є ядром твору (за О. Стужук).

У підрозділі 2.1.5. фантастика розглядається як метажанр. Оскільки в сучасній літературній критиці наявне розуміння фантастики як жанру і як методу: жанр характеризує весь літературний твір, тоді як метод використовується в різноманітних жанрах поряд з іншими, дослідники (О. Стужук та ін.) пропонують термін «метажанр», який розуміють як своєрідну систему жанрів з низкою характерних ознак.

У підрозділах 2.1.6. та 2.1.7 розглядається поняття «фантастичне» та проблема жанрової класифікації за Ц. Тодоровим та за його послідовниками.

Наголошено, що за Ц. Тодоровим, особливістю жанру фантастики є його двозначність, постійні сумніви у виборі: реальність чи уява, правда чи ілюзія. Поціновувачі фантастичної концепції Ц. Тодорова додають до принципу «невпевненості» ще й власну концепцію «незрозумілості» (К. Брук-Роуз) і наголошують, що фантастика існує тільки на межі між «реальним» та «вигаданим» (Р. Джексон), тоді як Н. Корнвелл осмислюючи низку інших фантастичних концепцій – Е. Рабкіна, У. Ірвіна, С. Лема, С. Манлава, вже згадуваних К. Брук-Роуз і Р. Джексон та аналізуючи твердження Ц. Тодорова про особливості жанрової природи фантастичного,

наголошує, що «поняття «фантастичне» опозиціонує різним літературним теоріям. ...воно суперечить багатьом традиційним ідеям теорії жанру, хоча очевидно й те, що плідне дослідження «фантастичного» можливе лише в системі літературних жанрів [137, с. 417]. Серед польських дослідників жанру фантастики можна виокремити Кароліну Марлегу, Анджея Згожельського, Генрика Дубовіка. Найавторитетнішими українськими теоретиками та істориками літературної фантастики є А. Нямцу, Є. Тамарченка, О. Стужук, Г. Панченко, М. Маковецька та інші.

У підрозділі 2.1.8. дається визначення фантастиці як жанру літератури, що екстраполює на теми науки та технологій. Наукова фантастика досліджує такі *теми*, як: майбутнє людства; взаємодія людини з технологіями; контакт з позаземними цивілізаціями; альтернативні історії; фізичні та філософські наслідки наукових відкриттів тощо.

Історію виникнення і розвитку наукової фантастики прослідковано в підрозділі 2.1.9. Деякі дослідники (Ц. Тодоров та ін.) вважають, що начало наукової фантастики можна знайти в античних творах. В епоху Середньовіччя та Ренесансу наукова фантастика продовжувала розвиватися в рамках релігійної, алегоричної та утопічної літератури. У XVII–XVIII століттях жанр отримав новий поштовх завдяки розвитку природничих наук, освіти, преси та експірації. Однак, як жанр фантастика сформувалась лише в XIX столітті завдяки творчості таких авторів, як Жуль Верн, Герберт Веллс, Едгар Аллан По та інші. У XX столітті наукова фантастика стала одним із найпопулярніших жанрів літератури, кіно, телебачення, коміксів.

Основні напрямки й теми наукової фантастики розглянуто в підрозділі 2.1.10. Серед піджанрів фантастики можна назвати такі: “*HARD SF*” («*ТВЕРДА / ЖОРСТКА НАУКОВА ФАНТАСТИКА*»); “*SOFT SF*” («*М'ЯКА НАУКОВА ФАНТАСТИКА*»); *TEMPORAL FANTASY*” («*ТЕМПОРАЛЬНА ФАНТАСТИКА*»), “*TIME-TRAVELL*” («*ТАЙМ-ТРЕВЕЛ*»); “*CYBERPUNK*” («*КІБЕРПАНК*»); “*POST-APOCALYPTIC*” («*ПОСТАПОКАЛІПТИКА*»);

“UTOPIA” («УТОПІЯ») / “DYSTOPIA” («ДИСТОПІЯ») та інші. У рамках кожного піджанру названі свої представники.

Підрозділ 2.2. присвячено аналізу творчості Г. Веллс як майстра соціально-філософської фантастики. Розглянуто життєвий і творчий шлях письменника. Підкреслено, що в літературі Г. Веллс відкрив такі ідеї, які пізніше тиражуватимуться сотнями авторів, як *антигравітація, прискорювач темпу життя* (“The First Men in the Moon” / «Перші люди на Місяці»); *чотиривимірний простір-час* (“The Time Mashine” / «Машина часу»); *світові війни із застосуванням ядерної, хімічної і біологічної зброї; опис нових технічних винаходів для ведення воєн: авіація, танки, лазери; існування життя на інших планетах та інопланетне вторгнення* (“The World Set Free” / «Звільнений мир», “The War of the Worlds” / «Війна світів», “The War in the Air” / «Війна в повітрі»); *паралельні світи; ефект невидимості* (“The Invisible Man” / «Невидимець»); *кріоніка* (“When the Sleeper Wakes” / «Коли сплячий прокинеться»), *генетичні дослідження* (“The Island of Doctor Moreau” / «Острів доктора Моро») та інші. Проте всі ці оригінальні ідеї були у Г. Веллса не самоціллю, а скоріше технічним прийомом, що мав на меті яскравіше висвітлити головну, соціально-критичну сторону його творів. Промислова революція і технічний прогрес того часу дозволили Г. Веллсу надихатися науковими відкриттями різних сфер. Оскільки він був біологом-ученим, науковий підхід знайшов своє відбиття в його фантастиці. Г. Веллс проводив наукові експерименти з майбутнім, показуючи не тільки сторону прогресу і розвитку людства, але й руйнівну потужність технологій, унаслідок егоїстичного використання наукових відкриттів [89].

У підрозділі 2.3., аналізуючи зміст твору письменника “The Time Machine” («Машина часу»), доводиться, що роман належить до жанру тайм-травел, оскільки «Машина часу» стала одним з перших літературних творів, де описано мандри людини в часі за допомогою техніки. Для створення книги про подорожі в четвертому вимірі, про які йдеться у творі, Г. Веллс розмірковував над роботами сучасних йому вчених (біолога Т. Г. Гакслі,

фізика Ч. Гінтона, автора книги «Що таке четвертий вимір», 1884), утопіями Е. Булвер-Літтона «Майбутня раса» (1870), Е. Беллами «Погляд назад» (в перекладах – «Через сто років», «у 2000 році», «Чудовий сон», «Озираючись назад»; 1888), В. Морріса «Вісті нізвідки» щодо яких «Машина часу» Г. Веллса нерідко звучить полемічно [66]. У «Машині часу» поєдналися елементи утопії та антиутопії, філософської алегорії та соціальної сатири, роману ідей, наукової фантастики. У творі вперше в художній літературі так повно були виражені ідеї Ч. Дарвіна про еволюційний розвиток [Там само].

Підрозділ 2.4 присвячено аналізу концептосфери художнього простору роману Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу»). Просторові поняття *UP (ВЕРХ)* і *DOWN (НИЗ)* виявляються матеріалом для побудови культурних моделей з зовсім не просторовим змістом і отримують якісно нове значення.

Художній простір в романі організовано, перш за все, по концептологічній осі *UP – DOWN (ВЕРХ – НИЗ): OVERWORLD (ВЕРХНІЙ СВІТ) – UNDERWORLD (ПІДЗЕМНИЙ СВІТ)* (жителі майбутнього називаються в романі “the Overworld people” (жителі Верхнього Світу) і “the Underworld people” (жителі Підземного Світу). Має місце також ієрархічна вертикально оформлена структура: соціальна ієрархія (нащадки багатих і вільних – “Eloi” (елої); нащадки незаможних робітників – “Morlocks” (морлоки); ієрархія біологічна (морлоки – хижаки, елої – худоба).

Проте ознаки концепту *UP (ВЕРХ)* в романі набувають розмиті обриси, оскільки на них накладаються ознаки концепту *DOWN (НИЗ)*. Поступово вимальовується ідея єдності *DOWN (НИЗУ)* і *UP (ВЕРХУ)*: *верхнє вступає в опозицію з низом і стає його продовженням. Межа між UP (ВЕРХОМ) і DOWN (НИЗОМ) нівелюється.* У романі *порушено* традиційний зв'язок *UP (ВЕРХ) – GOOD (ДОБРО)*. У той же час асоціативний зв'язок *DOWN (НИЗУ)* з *EVIL (ЗЛОМ)* є гранично сильним [68].

Найважливішим атрибутом концепту *DOWN (НИЗ)* в романі стає *FALL (ПАДІННЯ)*, яке буває не тільки *REAL (РЕАЛЬНИМ)*, але і *IMAGINARY (УЯВНИМ)*. Можливу *подорож за часом* головний герой порівнює з *DOWN*

(падінням вниз). Падіння (один з основних атрибутів концепту *DOWN* (НИЗ) в романі пов'язано з переживанням сильного *страху*.

FEAR (СТРАХ) – фундаментальна емоція, що організує людську поведінку, він є універсальним емоційним концептом. Концепт *FEAR* (СТРАХ) лежить в основі організації емотивного простору роману і сприймається головним героєм як *ENEMY* (БОРОГ). *FEAR* (СТРАХ) не прив'язаний жорстко до *DOWN* (НИЗУ) або до *UP* (ВЕРХУ), оскільки, як ми з'ясували, *UP* (ВЕРХ) у романі виконує функцію продовження *DOWN* (НИЗУ). *FEAR* (СТРАХ) є тим сполучним началом, яке об'єднує *UNDERWORLD* (ПІДЗЕМНИЙ) і *OVERWORLD* (ВЕРХНІЙ) СВІТИ, *ELOIS* (ЕЛОЇВ) і *MORLOCKS* (МОРЛОКІВ), *THE OVERWORLD PEOPLE* (ЖИТЕЛІВ МАЙБУТНЬОГО) і *THE TIME TRAVELLER* (МАНДРИВНИКА У ЧАСІ).

У романі Г. Веллса концепт *FEAR* (СТРАХ) утворює зрощення з бінарною опозицією концептів *LIGHT – DARKNESS* (СВІТЛО – ТЕМРЯВА), яка, у свою чергу, як і концепт *FEAR* (СТРАХ), тісно пов'язана з бінарною опозицією концептів *UP – DOWN* (ВЕРХ – НИЗ). *UP – DOWN* (ВЕРХ – НИЗ), *LIGHT – DARKNESS* (СВІТЛО – ТЕМРЯВА) є базовими стійкими першоелементами культури. У міфологічній моделі світу вони входять в число основних протиставлень. Концепти *LIGHT – DARKNESS* (СВІТЛО – ТЕМРЯВА) і *UP – DOWN* (НИЗ – ВЕРХ) мають архетипічну природу і можуть бути визначені як архетипічні концепти. У космогонічних міфах відділення *LIGHT* (СВІТЛА) від *DARKNESS* (ТЕМРЯВИ) рівнозначно відділенню *COSMOS* (КОСМОСУ) від *CHAOS* (ХАОСУ), *DARKNESS* (ТЬМА) стає атрибутом *CHAOS* (ХАОСУ), а *LIGHT* (СВІТЛО) – *ORDER* (ПОРЯДКУ). Таке відділення символізує собою творіння світу. У романі концепти *LIGHT – DARKNESS* (СВІТЛО – ТЕМРЯВА) утворюють перехідні явища. Рухаючись по своїх «орбітах», концепти зближуються; перетинаються, втрачаючи і набуваючи ознак; розходяться, вступаючи у відкриту опозицію. Концепти і їх ознаки знаходяться в безперервному русі, їх обсяг то розширюється, то стискається [68].

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 [102].

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 [84].

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 [133].

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 [102].

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.

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 [133].

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 [31, 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 [133].

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 [10].

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 [14].

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 [10].

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 [22].

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 [22].

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 [Там само].

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 [79].

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. Тарнопольський, І. Щербакова, Є. Щукіна та інші [35].

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 [79].

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 [90].

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 [79].

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 [51]:

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 [79].

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 [83, с. 125].

Умовами відбору автентичного відеоматеріалу для занять з іноземної мови є [51]:

- 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» [35].

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, с. 7].

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 [2].

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 [148]. 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 [29, 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 [Там само].

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 [143].

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 «Історичні та теоретичні основи становлення жанру “sci-fi”», на яких опубліковано відповідну до назви інформацію: «Фантастика як екстраполяція на теми науки та технологій», «Історія виникнення і розвитку наукової фантастики», «Основні напрямки й теми наукової фантастики».

Сторінка «Герберт Веллс – майстер соціально-філософської фантастики» складається з двох блоків: сторінка «Роман “The Time Machine” («Машина часу») автора як один з перших творів жанру тайм-травел» містить інформацію про біографію письменника, аналіз його творчості та зокрема дослідження зазначеного вище роману “The Time Machine”, а сторінка «Концептологічний аналіз художнього простору в романі» надає інформацію про ключові концепти Г. Веллса в романі, такі як *DOWN (НИЗ)* і *UP (ВЕРХ)*,

FEAR (СТРАХ), LIGHT (СВІТЛО), DARKNESS (ТЕМРЯВА), COSMOS (КОСМОС), CHAOS (ХАОС), GOOD (ДОБРО), EVIL (ЗЛО).

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 Розділу 3

Цей розділ присвячено дослідженню актуальних питань щодо ролі електронних навчальних посібників, використання мультимедійних матеріалів, новітніх систем тестування, а також створення сайту за допомогою Google Sites.

Під час проведеного дослідження наголошено на важливій ролі 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 навчальному процесі 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 студентів. Основні висновки щодо використання в навчальному процесі електронних навчальних посібників для самостійної роботи можна сформулювати так:

1. Доступність та інтерактивність інформації: Використання інтернету та інших технологій робить знання доступними для студентів у будь-який час і в будь-якому місці, де є інтернет-мережа.

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.

Так, 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 те, що цей конструктор можна використовувати безкоштовно, в нього є різні шаблони і він простий у налаштуванні. Сервіс має інтуїтивно зрозумілий редактор, інтеграцію з пошуковим сервісом Google, можливість швидко додавати різноманітний контент 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.

У підрозділі 3.1. ми розглянули значення електронних посібників у сучасній освіті. Було визначено, що їх використання значно полегшує процес освіти та створює сприятливі умови для самостійного опанування матеріалу студентами, особливо в рамках дистанційного навчання. До того ж ми з'ясували основні вимоги до розробки ЕНП, серед яких: використання правдивої інформації та цікавого матеріалу, структурований зміст, відповідність певним санітарним нормам, залучення інтерактивних елементів.

Актуальність даного питання зумовлена зростанням попиту на цифрові навчальні засоби, особливо в умовах дистанційного або змішаного навчання.

Проаналізувавши літературу, ми відокремили такі переваги електронних посібників:

1. Доступні у використанні з багатьох пристроїв;
2. Здатні оновлюватись та адаптуватись відповідно до потреб студента;
3. Інтеграція мультимедійних компонентів;
4. Допомагають у навчанні людям з обмеженими можливостями.

Окрім переваг, ми визначили основні проблеми, які виникають під час створення ЕНП, зокрема необхідність у постійному оновленні змісту, підтримка технічного профілю та адаптація до різних пристроїв.

Підрозділ 3.2. присвячений використанню мультимедійних елементів, новітніх систем тестування та їх інтеграція в електронних навчальних посібниках. Актуальність дослідження обумовлена необхідністю адаптації до нових викликів суспільства та освіти.

Було проаналізовано особливості застосування аудіо-, відео-, та фотоматеріалів відповідно до навчальних матеріалів. В результаті ми визначили, що мультимедіа використовується для створення курсів, вебінарів та ін., оскільки сприяє кращому засвоєнню матеріалу, а також робить навчання цікавим та всебічним. До того ж, було відокремлено декілька переваг, зокрема: розвиває когнітивні навички та пам'ять, імітує досліди та візуалізує абстракції, забезпечує багатомодульну взаємодію.

Також, значну увагу ми присвятили новітнім системам тестування, котрі є важливим складником навчання для перевірки знань. Ми розглянули основні види тестових завдань: питання закритої/відкритої форми, завдання на відповідність/послідовність. Окрім цього, було визначено основні аспекти, які мають бути перевірені шляхом тестування: розуміння понять з певної теми, вміння аналізувати, застосовувати та узагальнювати знання. Ми відокремили основні системи тестування, наприклад: Google Forms, Quizlet, Moodle та MyTest. Було відзначено використання штучного інтелекту в рамках перевірки знань, проте наше дослідження не розкриває цей аспект детально.

У підрозділі 3.3. було висвітлено питання щодо створення сайту за допомогою платформи Google Sites. Наш вибір зумовлений тим, що цей сервіс є безплатним, зручним та швидким у застосуванні.

Ми визначили, що основними перевагами Google Sites є:

1. Легкість та доступність у використанні;
2. Інтеграція з інтерактивними ресурсами;

3. Колективне редагування.

Завдяки даному вебресурсу, ми створили електронний навчальний посібник за темою: «Творчість А. Конан Дойля: досвід літературознавчого та лінгвокультурологічного дослідження». Для перевірки знань ми обрали Google Forms та Quizlet, оскільки вони є доволі цікавими та ефективними інструментами.

Відтак, Google Sites допоміг нам швидко розробити сайт без навичків у галузі програмування, що доводить його ефективність у створенні навчальних вебсайтів та полегшує процес освіти.

Отже, у цьому розділі було розглянуто низку важливих питань, які актуальні на сьогодні. Ми визначили ключові аспекти електронних навчальних посібників, його особливості створення, використання мультимедійних матеріалів та систем тестування. Наш аналіз підтверджує необхідність впровадження цих підходів у сучасну освіту, оскільки сприяють покращенню якості навчання.

ВИСНОВКИ

Отже, в рамках оптимізації навчального процесу під час онлайн навчання створення електронного посібника на основі дослідження концептосфери творчості Г. Веллса дає змогу не лише покращити рівень самостійної роботи студентів, а й поглибити їхнє розуміння літературного тексту як такого, що містить концептосферу та відображає культуру та ідеологію.

Творчість Г. Веллса виступає не тільки як приклад наукової фантастики, а як мовна модель авторського концептуального бачення світу. У творах прозаїка на рівні концептосфери простежується напруження між вірою в науковий прогрес і страхом перед його наслідками, що реалізується через багатство мовних засобів.

Концепти *UP – DOWN* (*ВЕРХ – НИЗ*), *FEAR* (*СТРАХ*), *LIGHT* (*СВІТЛО*), *DARKNESS* (*ТЕМРЯВА*), *COSMOS* (*КОСМОС*), *CHAOS* (*ХАОС*), *GOOD* (*ДОБРО*), *EVIL* (*ЗЛО*) є структуроутворюючим і концептуальним принципом оповіді в текстах Г. Веллса. Дослідження індивідуальних концептів авторського світу допомагає розкрити самотність художнього простору Г. Веллса, де неоднозначність трактування буття є основою ідіостилю письменника.

Наше дослідження дозволяє зробити такі висновки.

У першому розділі ми розглянули поняття **«концепт»**, **«концептосфера»** та **«художній концепт»**. На прикладах науковців доведено, що термін «концепт» багатогранний та не містить остаточного визначення. Проте, було запропоноване наше узагальнене значення: **«концепт»** – це когнітивна структура, що поєднує емоційний, культурний та ментальний складники, є результатом пізнавальної діяльності людини та відображає її уявлення про світ. Ми відокремили основні аспекти «концепту», а саме: характеристики (узагальнюють знання про світ, пов'язані з мовою але

виражаються через об'єктивні форми, існують у людській свідомості, відображають культуру та національну психологію, містять структуру з метафоричними елементами та символами, можуть бути індивідуалізованими) та методи їх вивчення (аналіз дефініцій та походження слова, вивчення прислів'їв та приказок та інші).

Окрему увагу приділено особливостям перекладу «концептів». Було визначено, що основною їх проблемою при перекладі є виникнення вторинних еквівалентів, тобто слово може мати більше понять, ніж подає словник.

Наступним нашим етапом був огляд та аналіз *«концептосфери»*. Ми відокремили основні проблеми концептології, а саме: відмінність між концептом та поняттям, взаємозалежність концептів та мовних виразів, питання про приналежність концептів до індивідуальної свідомості/колективного вираження, питання класифікації концептів, аналіз їх структури та типологія).

Проаналізовано *«художній концепт»* та запропоновано визначення: це основне утворення художнього тексту, що містить у собі структуру та сенс твору; це засіб концептуалізації світу, втілений в унікальній формі авторського сприйняття. Він постає результатом взаємодії задуму автора, культурних аспектів, а також того, як читач сприймає текст.

Нами була запропонована *схема аналізу художнього концепту*, зокрема: ідентифікація, етимологічний аналіз, семантичний аналіз, контекстуальний аналіз, емотивна структура. Вона дозволяє глибше дослідити функцію концепту у художньому творі.

У другому розділі ми дослідили творчість Г. Веллса крізь призму аналізу жанру фантастики, оскільки письменник увійшов в історію літератури як творець жанру соціально-фантастичного роману, що зображував закономірності наукового і суспільного розвитку новітнього часу. Спрямованість наукової фантастики в майбутнє є лише ілюзією, а справжня сфера її інтересів лежить в сьогоденні. Наукова фантастика займається

аналізом глобальних суспільних проблем і проблем всього світу: завдяки своїй специфічній функції рефлексивного розширення меж існуючої реальності, виведенні за її межі в область фантастичного, наукова фантастика змінює масштаб бачення суспільних проблем.

Порушивши проблему історичних та теоретичних основ становлення жанру “sci-fi” (наукової фантастики), ми торкнулися чимало літературознавчих питань не тільки історико-літературного характеру (джерела виникнення, способи функціонування, генеза жанроутворень, особливості розвитку в різних періодах національних письменств, типологія змістових і формотворчих своєрідностей її в багатьох художників слова та ін.), а й теоретико-методологічного спрямування. Наприклад, актуальними є питання: як співвідносяться елементи фантастичного (незвичного, неіснуючого, неймовірного, небувалого) зі справжнім, реальним світом у літературно-художній фантастиці і якою мірою можливий у ній рівень ідейно-образного вимислу; що спонукає автора до використання в такого роду творах художньої умовності з активними її виявами «надприродного», «чарівного», «магічного» тощо. Поведено аналіз понять «фантастика» і «фантастичне»: основна суть «фантастики» і «фантастичного» полягає в антиреалізмі. Порушено питання про фантастичність міфу і казки. Відмовляючи міфології у фантастичності, науковці обґрунтовують це тим, що в рамках міфологічного мислення світ постає пластичним, у ньому все можливе, а отже, ніякої фантастики як відхилення від реальності в принципі виникнути не може. У розділі фантастика розглядається як метажанр. Оскільки в сучасній літературній критиці наявне розуміння фантастики як жанру і як методу: жанр характеризує весь літературний твір, тоді як метод використовується в різноманітних жанрах поряд з іншими, дослідники пропонують термін «метажанр», який розуміють як своєрідну систему жанрів з низкою характерних ознак. У розділі розглядається поняття «фантастичне» та проблема жанрової класифікації за Ц. Тодоровим та за його послідовниками. За Ц. Тодоровим, особливістю жанру фантастики є його двозначність, постійні сумніви у виборі: реальність чи уява, правда чи ілюзія.

Поціновувачі фантастичної концепції Ц. Тодорова додають до принципу «невпевненості» ще й власну концепцію «незрозумілості» (К. Брук-Роуз) і наголошують, що фантастика існує тільки на межі між «реальним» та «вигаданим» (Р. Джексон). Дається визначення фантастиці як жанру літератури, що екстраполює на теми науки та технологій. Наукова фантастика досліджує такі *теми*, як: майбутнє людства; взаємодія людини з технологіями; контакт з позаземними цивілізаціями; альтернативні історії; фізичні та філософські наслідки наукових відкриттів тощо. Прослідковано історію виникнення і розвитку наукової фантастики (античність, середньовіччя, Ренесанс, література XVII–XVIII століття). Однак, як жанр фантастика сформувалась лише в XIX столітті завдяки творчості таких авторів, як Жюль Верн, Герберт Веллс, Едгар Аллан По та інші. У XX столітті наукова фантастика стала одним із найпопулярніших жанрів літератури, кіно, телебачення, коміксів. Розглянуто Основні напрямки й теми наукової фантастики, серед яких *HARD SF* («ТВЕРДА / ЖОРСТКА НАУКОВА ФАНТАСТИКА»); *“SOFT SF”* («М'ЯКА НАУКОВА ФАНТАСТИКА»); *“TEMPORAL FANTASY”* («ТЕМПІОРАЛЬНА ФАНТАСТИКА»), *“CHRONOFANTASY / TIME FANTASY”* («ХРОНОФАНТАСТИКА»), *“CHRONOOPERA”* («ХРОНООПЕРА»), *“TIME-TRAVELL”* («ТАЙМ-ТРЕВЕЛ») та інші. У контексті жанру фантастики розглянуто творчість Г. Веллса, який відкрив такі ідеї, які пізніше тиражуватимуться сотнями авторів, як *антигравітація*, *прискорювач темпу життя* (“*The First Men in the Moon*” / «Перші люди на Місяці»); *чотиривимірний простір-час* (“*The Time Mashine*” / «Машина часу»); *світові війни із застосуванням ядерної, хімічної і біологічної зброї*; *опис нових технічних винаходів для ведення воєн: авіація, танки, лазери*; *існування життя на інших планетах та інопланетне вторгнення* (“*The World Set Free*” / «Звільнений мир», “*The War of the Worlds*” / «Війна світів», “*The War in the Air*” / «Війна в повітрі»); *паралельні світи*; *ефект невидимості* (“*The Invisible Man*” / «Невидимець»); *кріоніка* (“*When the Sleeper Wakes*” / «Коли сплячий прокинеться»), *генетичні дослідження* (“*The Island of Doctor Moreau*” / «Острів доктора Моро») та інші.

Проте всі ці оригінальні ідеї були у Г. Веллса не самоціллю, а скоріше технічним прийомом, що мав на меті яскравіше висвітити головну, соціально-критичну сторону його творів. Проаналізовано концептосферу художнього простору роману Г. Веллса “The Time Machine” («Машина часу»). Доведено, що У романі концепти *DOWN (НИЗ)* і *UP (ВЕРХ)*, *FEAR (СТРАХ)*, *LIGHT (СВІТЛО)*, *DARKNESS (ТЕМРЯВА)*, *COSMOS (КОСМОС)*, *CHAOS (ХАОС)*, *GOOD (ДОБРО)*, *EVIL (ЗЛО)* утворюють перехідні явища. Рухаючись по своїх «орбітах», концепти зближуються; перетинаються, втрачаючи і набуваючи ознак; розходяться, вступаючи у відкриту опозицію. Концепти і їх ознаки знаходяться в безперервному русі, їх обсяг то розширюється, то стискається

У рамках нашого дослідження було створено *електронний навчальний посібник для самостійної роботи студентів*. Було наголошено на його основних перевагах, зокрема: доступність, здатність оновлюватись та адаптуватись, інтеграція мультимедійних компонентів та допомога у навчанні людям з обмеженими можливостями. Основними проблемами електронних посібників є постійне оновлення матеріалів, адаптація до різних пристроїв та підтримка технічного профілю.

Проаналізовано особливості застосування різноманітних мультимедійних матеріалів та систем тестування. З'ясовано, що використання фото-, віде- та аудіофайлів стимулює краще засвоєння даних. З усіх запропонованих систем контролю знань ми відокремили Google Forms та Quizlet, які ми використали у нашому сайті. Це зумовлено практичністю та легкістю їх використання.

Для створення сайту було обрано платформу Google Sites, адже цей вебресурс є безплатним, зручним та швидким у використанні. Наш сайт містить такі сторінки: «Концепт та концептосфера», «Історичні та теоретичні основи становлення жанру “sci-fi”», «Фантастика як екстраполяція на теми науки та технологій», «Історія виникнення і розвитку наукової фантастики», «Основні напрямки й теми наукової фантастики», «Герберт Веллс – майстер

соціально-філософської фантастики», «Роман “The Time Machine” («Машина часу»)) автора як один з перших творів жанру тайм-травел», «Концептологічний аналіз художнього простору в романі»), «Глосарій», «Тести». Тож, сподіваємось, що практичний результат нашої роботи – створення електронної версії навчального посібника для самостійної роботи студентів – підсилює цінність нашого дослідження та відкриває можливості для подальших аналізів на рівні суміжних дисциплін.

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. Антоненко І. І. Проблема відбору матеріалу для навчання професійного англomовного 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>
3. Архетипна міфологічна критика. – URL: http://megalib.com.ua/content/69_62_Arhetipna_mfologichna_kritika.html.
4. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // От теории словесности к структуре текста : [антология]. – М., 1997. – С. 267–279.
5. Айзенбарт Л. М. Термін «концепт»: проблема визначення та підходи до вивчення / Л. М. Айзенбарт // *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=NZTNPUl_2016_45_28.
6. Багатогранна творчість письменника-фантаста Герберта Уеллса. – URL: <https://cbs.poltava.ua/index.php/novyny/5024-bagatogranna-tvorchist-pismennika-fantasta-gerberta-uellsa>
7. Белінська Ю. Поняття літературного концепту: проблеми трактування / Ю. Белінська // Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія». – 2021. – № 47. – С. 25–30.

8. Білобровська К. О. Поняття «концепт» і «концептосфера» у літературознавчому вимірі / К. О. Білобровська // Закарпатські філологічні студії. – 2023. – Вип. 32, т. 2. – С. 127–133.
9. Богданова И. А. Функционирование архетипического концепта «вода» в текстах народного и индивидуального творчества: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / И. А. Богданова. – Пермь, 2006. – 231с.
10. Боричевська О. Організація самостійної роботи студентів-філологами засобами інформаційних технологій / Олена Боричевська. – URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2783>.
11. Бурова М. Л. Травелог философа в романе Г. Уэллса «Война миров» / М. Л. Бурова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – №3–1. – С. 65–69.
12. Вежбицька А. Концепт у сучасній перекладацькій науці / Вежбицька А., Степанов Ю. С., Радзієвська Т. В., Кубрякова О. С., Апресян Ю. Д., Минченков О. Г., ... & Старко В. Ф. // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – 2019. – С. 84–86.
13. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : Перун, 2003. – 1440 с.
14. 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>
15. Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения : монография / Н. В. Володина. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 256 с.
16. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – №1.
17. Врублевська Т. В. Концепт та суміжні термінологічні одиниці: поняття, лексичне значення, стереотип / Т. В. Врублевська // Актуальні

проблеми філології та перекладознавства. – 2014. – Вип. 7. – С. 16–19. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2014_7_5

18. Гаврилюк А. П. Роль концепту у перекладознавстві / А. П. Гаврилюк // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. – 2012. – Вип. 25. – С. 19–21. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2012_25_9

19. Герберт Уеллс: «Я вас попереджав». – URL: https://oseledetsmagazine.com.ua/%D0%B3%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82-%D1%83%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D1%81-%D1%8F-%D0%B2%D0%B0%D1%81-%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%B2__trashed/

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

21. 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.

22. 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

23. Гончарук О. М. Текстові концепти: проблема трактування і визначення / О. М. Гончарук // *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>.

24. Горохов П.А. Философские идеи в фантастике Герберта Уэллса / П. А. Горохов // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2011. – №7. – С. 24–31.

25. Губа Л. Художній концепт як репрезентант поетичної мовної свідомості / Л. Губа // Молодий вчений. – 2018. – № 3 (55), с. 616–619. – URL: <https://www.molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5019>.

26. Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры / В. З. Демьянков // Язык как материя смысла : сб. ст. в честь академика Н. Ю. Шведовой / отв. ред. М. В. Ляпон. – М., 2007. – С. 606–622.

27. Джеймс В. Принципы психологии / Вильям Джеймс. – URL : <http://www.peoples.ru/science/philosophy/uiliyamJames/>

28. Долгіна О. С. Проблема дефініцій «Утопія» і «Научна Фантастика» в історичному дискурсі / О. С. Долгіна // Світ науки, культури, освіти. – 2013. – №6 (37). – С. 32–33.

29. 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.

30. Ємець Н. О. Художній концепт : моделі реконструкції / Н.О. Ємець // Науковий вісник Влинського національного університету ім. Л. Українки. Сер : Філологія. Мовознавство. – 2012. – № 23. – С. 41–44.

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

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

33. Зайченко О. В. Поняття «концепт», його загальна характеристика / О. В. Зайченко // Наукові записки Національного університету «Острозька академія» : Серія «Філологічна». – 2018. – Вип. 45. – С. 19–21.

34. Зацепин К. А. Эпистемологический статус концепта / К. А. Зацепин, И. И. Саморуков. – URL : <http://www.ssu.samara.ru/~scriptum/status.doc>

35. Зозуля І. Є. 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

36. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 13.

37. Іванова О. В. Мультимедійні засоби навчання у ВНЗ: сутність та вимоги до їх створення / О. В. Іванова // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки, 2012. – № 22 (5). – С. 234–238.

38. 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.

39. Кагановська О. М. Проблема інтерпретації текстових концептів у художньому прозаїчному творі / О. М. Кагановська // Мова і культура. – 2001. – Т. IV, вип. 3. – С. 114–121.

40. Кагарлицкий Ю. И. Герберт Уэллс (1866–1946) / Ю. И. Кагарлицкий // Собрание сочинений. В 15 т. Т. 1. – М. : Худож. лит., 1964. – С. 3–52.

41. Кагарлицкий Ю. Реализм и фантастика (о научно-фантастической литературе) / Юрий Кагарлицкий // Вопросы литературы. – 1971. – № 1. – С. 101–117.

42. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? / Ю. Кагарлицкий. – М. : Художественная литература, 1974. – 352 с.

43. Кайуа Роже. В глубь фантастического. Отраженные камни. Пер. с фр. Н. Кисловой. Спб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с. URL: <https://i.twirpx.link/file/1533281/>
44. Карасик В. И. Языковая личность : культурные концепты : [сб. науч. тр.]. – Волгоград ; Архангельск : Перемена, 1996. – С. 3–16.
45. Карацупа В. Минуле української фантастики / В. Карацупа, О. Левченко // УФО. – 2009. – № 1. – С. 52–58.
46. Квачук К. Д. Возможные миры в романе Г. Уэллса “The world war” / К. Д. Квачук // Сборник научных статей «Вопросы филологии и переводоведения в контексте современных исследований». – 2019. – С. 305–310.
47. Кияк І. Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема:автореф. дис.канд.філол.наук. –К.,2011. –21с.
48. Ковтун Е. Рациональность мистического: фантастическая посылка на рубеже тысячелетий / Елена Ковтун // Слов'янська міфологія. Збірник наукових праць [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2012. – С. 15–38.
49. Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века. Учебное пособие / Елена Ковтун. – М. : Высш. шк., 2008. – 406с.
50. 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. Дата звернення: 12 вересня 2024.
51. Конопляник Л. М. 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>

52. Краснобаєва-Чорна Ж. Термінополе КОНЦЕПТ / Ж. Краснобаєва-Чорна // Українська мова. – 2006. – № 3. – С. 67–79.
53. Краткий словарь когнитивных терминов / под общей ред. Е. С. Кубряковой. – М., 1996.
54. Кубрякова Е. С. Язык и знание / Е. С. Кубрякова. – М. : Язык славянской культуры, 2004. – 555 с.
55. Кулик О. П. Научно-фантастические романы и повести Г. Дж. Уэллса / О. П. Кулик // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А : Гуманитарные науки. – 2013. – № 10. – С. 31–39.
56. Кушнірова Т. Інтерпретація категорії «жанр» у сучасному літературознавстві / Т. Кушнірова // Рідний край. – 2009. – № 1. – С. 108–111.
57. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем. Теория метафоры / Дж. Лакофф, М. Джонсон та ін. М.: Прогресс, 1990. С. 387–415.
58. Лем С. Послесловие к «Войне миров» Г. Уэллса / Собрание сочинений в 17 томах. Том 17. Мой взгляд на литературу. – М.: АСТ, 2009. – С.344–361.
59. Лем С. Фантастика і футурологія/ Станіслав Лем//Режим доступу: <http://www.litmir.me/br/?b=143678>.
60. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 2002. – 709 с.
61. Лихачев Д. С. Освобождение от догм. История литературы : состояние и пути изучения. – М., 1997.
62. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 14–285.
63. 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
64. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика : учеб. пособ. / В. А. Маслова. – М. : Тетра Системс, 2004. – 256 с.

65. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. Заведений / В. А. Маслова. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.

66. «Машина часу» (Веллс): опис і аналіз роману. – URL: <https://moyaosvita.com.ua/literatura/mashina-chasu-uells-opis-i-analiz-romanu/>

67. Машина часу (роман). – URL:
https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%BD
%D0%B0_%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%83_(%D1%80%D0%BE%D0%BC
%D0%B0%D0%BD

68. Мінаєва Е. В. Концептологічний аналіз художнього простору в романі Герберта Уеллса «Машина часу» (в перекладі на російську мову) / Е. В. Мінаєва. – Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2020. – № 4 (335).

69. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М. : Советская Энциклопедия, 1991. 672с.

70. Михайлова Л. Г. Нові тенденції в сучасній англійській і американській науковій фантастиці / Л. Г. Михайлова. – К., 1981. – 22 с.

71. Монахова Т. Концепти «дім» і «дорога» у творах Валерія Шевчука : Коментар письменника / Т. Монахова // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 1. – С. 90–92.

72.	Наукова	фантастика.	–	URL:
https://artsandculture.google.com/entity/m06n90?hl=uk				

73. Наукова фантастика. – Вікіпедія. – URL: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0

74. Наукова фантастика // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 363. – 634 с.

75. Наукова фантастика // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2 : М – Я. – С. 106–107.

76. 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

77. Новейший философский словарь / сост. и гл. н. ред. А. А. Грицанов. – 3-е изд., испр. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.

78. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / под ред. В. С. Степина. – М. : Мысль, 2001.

79. Носуль Ю. О. Використання відеоматеріалів на уроках англійської мови / Ю. О. Носуль // URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/01009v61-00a6.docx.html>

80. Нямцу А. Современная фантастика (проблемы теории) : Учебное пособие / А. Нямцу. – Черновцы: «Рута», 2004. – 80с.

81. Плотнікова Н. В. Поняття «концептосфера» та «концепт» у сучасній лінгвістиці / Н. В. Плотнікова // Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Сер. : Філологія. Соціальні комунікації –2020. – С. 91–96.

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

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

84. 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_samostijnoji_roboty_studentiv_3.pdf.

85. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2001. – 191 с.

86. Поразка Герберта Велса – Україна Модерна. – URL : <https://uamoderna.com/blogy/porazka-herberta-velsa/>

87. Приходько А. М. Когнітивно-дискурсивні параметри (лінгво)концепту / А. М. Приходько // Наукові записки. Серія «Філологічні науки». Кропивницький: «КОД». – 2020. – Вип. 187. – С. 421–426. – URL: https://cusu.edu.ua/images/nauk_zapiski/filology/Iss

88. Приходько А. М. Концептосфера як системно упорядкована сукупність концептів / А. М. Приходько // Науковий часопис нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова. – 2007. – Вип. 1. – С. 245–249.

89. Прогностическая фантастика Герберта Уэллса. – URL : <http://harb.com/ru/companies/vk/articles/397825/>

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

91. Рибо Т. Творческое воображение / Т. Рибо. – Спб.: тип. Ю. Н. Єрлихъ, 1901. – 327 с. – URL : <http://padaread.com/?book=37289&pg>

92. Риженко С. С. Про досвід використання мультимедійних технологій у навчальному процесі (у ВНЗ) / С. С. Риженко // Information Technologies and Learning Tools. – 2009. – № 11. – С. 3.

93. Романцова Н. В. Символика как одно из основных средств репрезентации художественных концепций мира: типологический подход (на материале романов «Машина времени» Г. Дж. Уэллса и «Обитаемый остров» А. и Б. Стругацких) / Н. В. Романцова // Наука и мир. – 2013. – №4. – С. 195–197.

94. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М., 2001. – 599 с.
95. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми: підручник / О. Селіванова – Полтава : Довкілля – Київ, 2008. – 711 с.
96. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. Селіванова – Полтава : Довкілля – К., 2006. – 716 с.
97. Сілкова О. В. Застосування засобів мультимедіа під час самостійної роботи студентів / О. В. Сілкова. – К., 2016.
98. СЛОВНИК – тлумачний словник української мови, орфографічний словник онлайн. – URL: <https://slovnyk.ua/index.php> (дата звернення: 12.04. 2025).
99. Словник іншомовних слів / за ред. чл.-кор. АН УРСР О. С. Мельничука. – К. : Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1974.
100. Снігирьова Л. М. Концепт чи поняття? / Л. М. Снігирьова. – URL: http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/3_snigir_ova%2012.doc.htm
101. Соловьева Е. Уэллс / Е. Соловьева // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / под ред. А. П. Саруханян. – М.: Наука, 2005. – С. 435–439.
102. 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.
103. Степанов Ю. С. Константы. Опыт исследований / Ю. С. Степанов. – М., 1997. – 824 с.
104. Стоянов А. В. Мрачный пророк. Научный пессимизм Герберта Уэллса / А. В. Стоянов // Мир Фантастики. – 2009. – № 4. – С.36–41.
105. Стужук О. Соцреалізм і наукова фантастика / Олеся Стужук // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. – К. : «Освіта України», 2015. – С. 351–358.

106. Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.01.06 «Теорія літератури» / О. І. Стужук. – К., 2006. – 21 с.

107. Стужук О. Художня фантастика як теоретична проблема / Олеся Стужук // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць / кол. ред. Г. Ф. Семенюк та ін. – К.: ВПЦ Київський університет, 2012. – С. 52–65

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

109. Тамарченко Е. Уроки фантастики. Заметки критика / Е. Тамарченко. – URL: http://royallib.com/read/tamarchenko_evgeniy/uroki_fantastiki_zmetki_kritika.html

110. Тодоров Ц. Введение в фантастическую літературу /Цветан Тодоров/ пер. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.

111. Трофіменко Я. В. Концепт та концептосфера в сучасній англomовній лінгвістичній парадигмі / Я. В. Трофіменко. Diss. Видавництво СумДУ, 2012.

112. Уеллс Г. Дж. Війна світів: роман / Герберт Джордж Уеллс; переклад з англ. Д. Паламарчука. – Чернівці: Айсберг, 2016. – 158 с.

113. Уэллс Герберт. – URL: <https://travelbook.in.ua/authors/uells-gerbert.html>

114. Уеллс Герберт Джордж, английский писатель и публицист (1866–1946). – URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%8D%D0%BB%D0%BB%D1%81,%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B6

115. Уеллс Герберт Джордж. Машина часу (укр. мовою). – URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1144>

116. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди ; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. – Київ: Абрис, 2002. – VI, 742 с.
117. 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.
118. Фрасинюк Н. І. Концепт, поняття, значення у їх взаємозв'язку та взаємодії / 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.
119. Фрейденберг О. Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
120. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики / К. Г. Фрумкин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.
121. Хоменко Інна. Процес утворення й розвитку наукового терміна «концепт». – URL: library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2014/78.pdf
122. Хороб С. С. Жанрові особливості української фантастики кінця XX – початку XXI століття: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 / С. С. Хороб. – Тернопіль, 2017. – 234 с.
123. Чернишова Світлана Володимирівна. День наукової фантастики / Світлана Володимирівна Чернишова. – URL : <https://vseosvita.ua/user/id1405076/blog/> (дата звернення: 20. 03. 2025).
124. Чернишова Світлана Володимирівна. Що таке наукова фантастика? / Світлана Володимирівна Чернишова. – URL: <https://vseosvita.ua/user/id1405076> (дата звернення: 20. 03. 2025).
125. Чернышова Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышова. – URL: http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/priroda_fantastiki/read

126. Чертанов М. Герберт Уэллс / М. Чертанов. – М. : Молодая гвардия, 2010. – 511 с.
127. Чумаков В. М. О разновидностях фантастики в литературе / В. М. Чумаков // Литературные направления и стили. – 1976.
128. Шевченко О. М. Методи дослідження концептів / О. М. Шевченко, Н. С. Шевченко // Modern science: problems and innovations : abstracts of V International Scientific and Practical Conference, Stockholm, Sweden, 26–28 July 2020. – Stockholm, 2020. – С. 385–390.
129. Шевченко О. М. Поняття концепту в сучасній перекладознавчій парадигмі / О. М. Шевченко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Сер.: Філологія. – 2021. – URL: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-4.32>
130. Шведова Н. Ю. Избранные работы / Н. Ю. Шведова. – М., 2005.
131. Які особливості має науково-фантастична література? – URL: <https://znaniya.com/task/24162305>
132. Яремака Н. С. Особливості жанру sci-fi у літературі кін. XIX – поч. XX ст. (на матеріалі творів Р. Бредбері) / Яремака Наталія Сергіївна / Магістерська робота за спеціальністю 035 Філологія. Германські мови та літератури (переклад включно). Мова і література (англійська). – Старобільськ, 2021. – URL: <https://dspace.luguniv.edu>
133. Ярешко А. Г. Самостійна робота студента як фактор професійної досконалості / А. Г. Ярешко, А. К. Вородюхіна, М. В. Куліш // ВДНЗ України «Українська медична стоматологічна академія». – 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.
134. Beresford J. D. / J. D. Beresford, H. G. Wells. – New York: Henry Holt & C, 1915. – 184 p.

135. Cambridge Dictionary. – URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата звернення: 26.03.2025).
136. Carlo Bordini (a cura di). Guida alla letteratura di fantascienza. Odoja, Bologna 2013.
137. Cornwell N. The literary fantastic : from Gothic to postmodernism / Neil Cornwell. – New York : Harvester Wheatsheaf, 1990. – 640 p.
138. D’Amassa D. Encyclopedia of Science Fiction. The essential guide to the lives and works of science fiction writers / D. D’Amassa. — New York : Fact on File, 2005. – 538 p.
139. Dounglas A. Van Belle. Between Science and Society: Charting the Space of Science Fiction. London: Lexington Books, 2021.
140. Dubowik H. Fantastyka w literaturze polskie (Dzieje motywów fantastycznych w zarysie)/ Henryk Dubowik. – Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej - Oddział w Bydgoszczy, 1999. – 324 s.
141. Fredericks C. The future of eternity : mythologies of science fiction and fantasy / Casey Fredericks. –Bloomington : Indiana University Press, 1982. – 229s.
142. Gerber R. Utopian Fantasy: A Study of English Utopian Fiction since the End of the 19th Century / R. Gerber. – New York, 1973. – 168 p.
143. Google Forms. – URL: https://www.google.com/intl/uk_ua/forms/about/ Дата звернення: 1 листопада 2024.
144. Jackson Rosemory. Fantasy: The Literature of Subversion / Rosemory Jackson. – London: Taylor & Francis, 1981. – URL: <https://www.yakoboo.ua/ua/fantasy-the-literatyre-of-subversion.html?srsId=AfmBOopaqqdbYAN6gvvWmF{5FwztS82ksErn{KQfGqSGWpz9grO8GwJ>
145. James W. The principles of psychology in two volumes / W. James. – V.1. – L., 1891.

146. Gernsback H. Fiction Versus Facts / H. Gernsback // *Amazing Stories*. – 1926b. – Vol. 1. – N. 4. – P. 291.
147. Kendik M. Human Individual in H. G. Wells' Prose Fiction. Pardubice / M. Kendik [Electronic resource]. – Access mode: https://dk.upce.cz/bitstream/handle/10195/68830/KendikM_HumanIndividual_LV_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y
148. Lau Jessica. What is Google Sites? And how to use it. – Zapier. – 17.01. 2024. – URL: <https://zapier.com/blog/google-sites-tutorial/>
149. Lem S. Fantastyka i futurologia / S. Lem. – Warszawa : «Interart», 1996. – T. 1, 2, 3. 20.
150. Marłęga K. Fantastyka naukowa / Karolina Marłęga // Режим доступа: <http://wspolczesnosc.klp.pl/a-9244.html>
151. Merriam-Webster Dictionary. – URL: <https://www.merriam-webster.com> (дата звернення: 26.03.2025).
152. Oramus D. O pomieszaniu gatunków : science fiction a postmodernizm / Dominika Oramus. – Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2010. – 243s.
153. Roberts A. Science fiction / Adam Roberts. – London; New York : Routledge, 2003. – 204 p.
154. Sanders Steven M. The Philosophy of Science Fiction Film, London: The University Press of Kentucky, 2008.
155. Sapir E. Language : An introduction to the study of speech / E. Sapir. – N.Y., 1921.
156. Scalzi John. The Rough Guide to Sci-Fi Movies. London: Rough Guide Books, 2005.
157. Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literare Genre / D. Suvin. – New Haven, London : Yale University Press, 1979. – 317 p.
158. Suvin D. Position and presupposition in science fiction / Darko Suvin. – Kent : The Kent State University Press, cop. 1988. – 227 s.

159. Wells H.G. The Time Machine. – URL:
<https://anylang.net/ru/books/mashina-vremeni/read>
160. Zgorzelski A. Born of the fantastic / Andrzej Zgorzelski. –Gdańsk :
Wydaw. Uniwersytetu Gdańskiego, 2004. –183 s.

ДОДАТОК

```
<!DOCTYPE html>
<html lang="ua">
<head>
  <meta charset="UTF-8">
  <meta name="viewport" content="width=device-width, initial-scale=1.0">
  <title>The Time Machine</title>
</style>
body {
  margin: 0;
  font-family: 'Alice', serif;
  background-color: #ffffff;
  color: #000000;
}
.banner {
  width: 100%;
  height: 392px;
  background: url('banner.jpg') center center/cover no-repeat;
  display: flex;
  align-items: center;
  justify-content: center;
  text-align: center;
}
.banner-text {
  font-family: 'Russo One', sans-serif;
  font-size: 44pt;
  color: white;
  text-decoration: underline;
```

```
padding: 0 20px;
}
.content {
max-width: 950px;
margin: 25px auto;
padding: 20px;
font-size: 16px;
background-color: #fff;
box-shadow: 0 0 8px rgba(0,0,0,0.1);
line-height: 1.6;
}
</style>
</head>
<body>
<div class="banner">
<div class="banner-text">
Роман “The Time Machine” автора — один із перших творів жанру тайм-трел
</div>
</div>
<div class="content">
<p><i>Роман “The Time Machine” («Машина часу») автора як один з перших творів жанру тайм-трел</i></p>
<p><b><i>Herbert George Wells (Герберт Джордж Веллс)</i></b>; 21 вересня 1866, Бромлі, Великобританія – 13 серпня 1946, Лондон, Великобританія) – англійський письменник і публіцист. Автор відомих науково-фантастичних романів «Машина часу», «Невидимець», «Війна світів» та інших. Представник критичного реалізму. </p>
<p>У 1895 році Г. Веллс написав свій перший художній твір – роман «Машина часу» про подорож винахідника у віддалене майбутнє, який ми докладніше проаналізуємо в наступному підрозділі. </p>
<p>Г. Веллс вважається автором багатьох тем, популярних у фантастиці наступних років. У 1895 році, за 10 років до Ейнштейна і Мінковського, він оголосив, що наша реальність є чотиривимірний простір-час («Машина часу»). У 1898 році передбачив війни із застосуванням отруйливих газів, авіації і пристрою на зразок лазера («Війна світів», трохи пізніше – «Коли Сплячий прокинеться», «Війна в повітрі»). У 1905 році описав цивілізацію розумних мурашок («Царство мурашок»). У 1923 році перший увів у фантастику паралельні світи («Люди як боги»). Г. Веллс відкрив також такі ідеї, які пізніше тиражуватимуться сотнями авторів, як антигравітація, людина-невидимка, прискорювач темпу життя й багато чого іншого. </p>
<p>Проте всі ці оригінальні ідеї були у Г. Веллса не самоціллю, а скоріше технічним прийомом, що мав на меті яскравіше висвітлити головну, соціально-критичну сторону його творів. Уже в «Машині часу» він застерігає, що продовження непримиренної класової боротьби може привести до повної деградації суспільства. В останні десятиліття творчості Г. Веллс повністю відійшов від фантастики, але його реалістичні твори користуються меншою популярністю. </p>
<p>Помер в Лондоні 13 серпня 1946 року. На похоронній церемонії Джон Бойнтон Прістлі назвав Г. Веллса «людиною, чие слово внесло світло до багатьох темних закутків життя». </p>
<p>Г. Веллса справедливо вважають першовідкривачем жанру фантастики. </p>
<p>Г. Веллс є першовідкривачем багатьох тем, які стали популярними і породили безліч напрямів в сучасній фантастиці. До таких тем відносяться: чотиривимірний простір-час; світові війни із застосуванням ядерної, хімічної і біологічної зброї; опис нових технічних винаходів для ведення воєн: авіація, танки, лазери; паралельні світи; антигравітація; ефект невидимості; існування життя на інших планетах та інопланетне вторгнення; кріоніка. </p>
<p>Крім цього, він став одним з перших, хто зміг передбачати соціальні зміни суспільства майбутнього: глобалізацію, технократичну революцію, бум розвитку інформаційних технологій, а також процеси, пов'язані з наслідками цих явищ. </p>
<p>Романи автора: <i>“The Time Mashine” («Машина часу»), “The Invisible Man” («Невидимець»), “The War of the Worlds” («Війна світів»), “The Island of Doctor Moreau” («Острів доктора Моро»), “When the Sleeper Wakes” («Коли сплячий прокинеться»), “The First Men in the Moon” («Перші люди на Місяці» та інші. </i></p>
<p><i>“The Time Machine” («Машина часу») – <a href="https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Роман" target="_blank">роман</a> <a href="https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Герберт_Веллс" target="_blank">Г. Веллса</a>, написаний у <a href="https://uk.m.wikipedia.org/wiki/1895_у_літературі" target="_blank">1895</a> році, перший <a href="https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Наукова_фантастика" target="_blank">науково-фантастичний</a> роман письменника. Уперше “The Time Machine” («Машину часу») було видано у 1888 році у скороченому журнальному вигляді як <a href="https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Оповідання" target="_blank">оповідання</a> під назвою <i>“The Chronic Argonauts”</i> (<a href="https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Аргонавти_часу" target="_blank">«Аргонавти
```

часу»), а в січні-травні 1895 року в журналі <i>«New Review»</i> роман видано повністю під назвою <i>«The Time Traveler's Story» («Повість мандрівника у часі»)</i>. Окреме видання з'явилося в травні 1895 року. З цього і наступних книжкових видань було видалено один розділ. </p>

<p>До створення книги про подорожі в четвертому вимірі Г. Веллс прийшов, розмірковуючи над роботами: сучасних йому вчених (біолога Т. Г. Гакслі, фізика Ч. Гінтона, автора книги «Що таке четвертий вимір», 1884), утопіями Е. Булвер-Літтона «Майбутня раса» (1870), Е. Беллами «Погляд назад» (в перекладах – «Через сто років», «у 2000 році», «Чудовий сон», «Озираючись назад»; 1888), В. Морріса «Вісті нізвідки» (1890) щодо яких «Машина часу» Г. Веллса нерідко звучить полемічно. </p>

<p>У романі «Машина часу» поєдналися елементи утопії та антиутопії, філософської алегорії та соціальної сатири, роману ідей, наукової фантастики. У творі вперше в художній літературі так повно були виражені ідеї Ч. Дарвіна про еволюційний розвиток. Веллс, на відміну від Жюль Верна, з яким його порівнювали, писав не про наслідки винаходів або відкриттів, а про долю людства, шляхи розвитку цивілізації. Фантастика була потрібна Г. Веллсу для художнього освоєння майбутнього. Книги письменника – не просто захоплюючі фантастичні романи, а роботи соціального філософа і одного з найбільших прозаїків XX століття. </p>

<p>Стає зрозумілим, чому провідний сучасний англійський фантаст Брайан Олдісс назвав Г. Веллса «Шекспіром фантастики», а К. Чапек в рік сімдесятиріччя автора «Машини часу» писав: «Герберт Джордж Веллс ніколи не буде належати тільки історії літератури – його роль в розвитку людської цивілізації є менш, а, можливо, більш значною». </p>

<p>Романи Г. Веллса неодноразово екранізувалися. У 1960 році вийшов фільм американського режисера Д. Пела «Машина часу».

.</p>

</div>

</body>

</html>