

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ І СПОРТУ УКРАЇНИ

Черкаський національний університет
імені Богдана Хмельницького

Навчально-науковий інститут іноземних мов

ВІТЧИЗНЯНА ФІЛОЛОГІЯ:
теоретичні та методичні аспекти вивчення

Випуск 2

ЧЕРКАСИ – 2011

Вітчизняна філологія: теоретичні та методичні аспекти вивчення. Збірник наукових праць.
Випуск 2. – Черкаси : вид. Чабаненко Ю.А., 2011. – 106 с.

Отечественная филология: теоретические и методические аспекты изучения. Сборник научных трудов. Выпуск 2. – Черкасы : изд. Чабаненко Ю.А., 2011. – с.

Native Philology: Theoretical and Methodical Aspects. Scientific Papers. Issue 2. – Cherkasy: Chabanenko Yu. A., 2011. – p.

У збірнику надруковано статті і розвідки, присвячені проблемам літературознавчого пошуку, комунікативної і функціональної граматики, соціолінгвістики. Розглянуто методологічні питання лінгвістики, включено спостереження над різномовним текстовим матеріалом у лінгвокультурологічному контексті.

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

Редакційна колегія:

Градовський А.В., доктор педагогічних наук, професор - **головний редактор**

Жаботинська С.А., доктор філологічних наук, професор

Кавун Л.І., доктор філологічних наук, професор

Киченко О.С., доктор філологічних наук, професор

Мех Н.О., доктор філологічних наук, п. н. с.

Мусяєнко В.П., доктор філологічних наук, професор

Остапенко Н.М., доктор педагогічних наук, професор

Селіванова О.О., доктор філологічних наук, професор

Білоусова Н.К., кандидат філологічних наук, доцент

Богданова І.В. кандидат філологічних наук, доцент

Корноненко Л.В., кандидат філологічних наук, доцент

Кулешова Л.М., кандидат філологічних наук, доцент

Тимошенко Ю.В., кандидат філологічних наук, доцент
Шитик Л.В., кандидат філологічних наук, доцент
Швидка Л.В., кандидат філологічних наук, доцент

Відповідальний за випуск:

Корновенко Л.В., кандидат філологічних наук, доцент

Рецензенти:

Поліщук В.Т., доктор філологічних наук, професор
Куліш І.М., кандидат наук, педагогічних доцент

За зміст публікації відповідальність несуть автори.

Адреса редакційної колегії:

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

Рекомендовано до друку вченою радою Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (протокол № 2 від 16.11. 2010 року).

Засновник – Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Афанасьєва О. С. Передумови виникнення феміністичної літературної критики: до історії питання
Белюсова Н. К. Специфика конфликта пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад»
Градовський А. В., Градовський В. А. Історія виникнення та етапи становлення компаративістики
Гур'єва В. В. Поезія Е. Е. Каммінгса в літературно-критичних студіях другої половини ХХ – початку ХХІ століття
Градовський В. А. «Я вірю в лагідну владу розуму, що керує людьми» (проблема моральної відповідальності вчених за наслідки наукових досліджень у драмі «Життя Галілея» Б. Брехта)
Зайковська О. М. Локуси канадської ідентичності
Іванова Н. П. Трансформація мотива безум'я в поетической практике русского романтизма
Киченко О. С. Парадокси стилю: Гоголь в «Історії російської літератури ХІХ століття» Дмитра Чижевського
Козюра О. В. Англійська література ХХ століття: шляхи розвитку
Корніцький О. Рецепція Д. Г. Лоуренса в зарубіжному літературознавстві
Костюк Т. Формульність и каноничность массовой литературы
Павкін Д. Чи писав ДЖ. Р. Р. Толкієн фентезі, або теорія жанрів у світлі прототипної семантики
Романова О. Взаємодія літератури та кіно: спроба аналізу
Шуба Ю. Реконструкція біографіческого начала в творчестве М. Спарк
Юрова І. Інтертекстуальний простір української літератури на еміграції (на прикладі творчості І. Костецького та Ю. Клена)

МОВОЗНАВСТВО

Василенко М.П. Образ России в языковой картине мира украинцев (на материале ассоциативного эксперимента)
Велівченко В. Ф. Роль комунікативно-прагматичного чинника в з'ясуванні системно-функціональних характеристик англійського артикля
Голубнича О. І. Висловлювання звинувачення і комунікативна ситуація його функціонування (на матеріалі сучасної англійської мови)
Корновенко Л.В. Цветообозначения в художественном тексте: когнитивно-прагматический аспект
Кресан Е. Я. Мифологема поезд как интерсемиотический феномен
Кулешова Л. Н. Номинативная функция профессиональной лексики (на примере медицинской терминологии)
Мех Н. О. Образи мови в науковому дискурсі
П'єцух О. І. Використання засобів привернення уваги реципієнтів в електронних текстах ЗМІ (на матеріалі сучасного політичного медіатексту)
Потапенко Л. В. Teoria gatunku polskiej badaczki Stefanii Skwarczyckiej

МЕТОДИКА

- Берега В. О.* Принципи сучасної освіти філологів в умовах оптимізації процесу їхньої едукції
Вовк О.І. Формування англомовної граматичної компетенції у студентів-філологів: норма й узус
Горбань В. В. Використання евристичної бесіди на заняттях із зарубіжної літератури
Градовський А.В. Підготовка майбутніх учителів-словесників до організації аналізу художнього твору
Киба Л.М. Інтегрування завдань із теорії мовної комунікації у навчання розмовної англійської мови
Рудакова Л.П. Взаємодія соціокультурної інформації в рідній та іноземній культурах

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

О. С. Афанасьєва

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ: ДО ІСТОРІЇ ПИТАННЯ

Статтю присвячено аналізу історичного підґрунтя феміністичної літературної критики, а зроблено спробу виділити етапи її становлення.

Ключові слова: фемінізм, феміністична критика, жіночі студії.

Незважаючи на наявність досить великої кількості творів феміністичної публіцистики, які вийшли на Заході й торкалися багатьох аспектів проблеми (психології, фізіології, суспільної й економічної ситуації, художньої і мистецької діяльності), досі не розв'язано всіх проблем у жодній з окреслених галузей [1, 20]. Тому дослідження у сфері феміністичної критики залишаються особливо актуальними в умовах розвитку наукової думки України, де знайомство з досягненнями в цій галузі розпочалося лише в 90-х. Мета статті – проаналізувати передумови виникнення феміністичної літературної критики й теоретичні засади, що мали вплив на формування її базових концепцій. У фокусі нашої уваги перебуватимуть насамперед теоретичні праці, які сприяли подальшому розвитку цієї наукової парадигми, а суспільно-політичні події подаватимуться лише як тло.

Фемінізм має багато значень, кількість яких постійно зростає: рух за рівність статей; залучення жінок до всіх галузей науки та суспільства; розуміння відмінностей між чоловічим та жіночим і подолання цих відмінностей; жіночі студії в межах широкого суспільного контексту; використання феміністичної ідеї як аналітичного інструменту філософії та її використання для зміни характеру аналітичних підходів. Проте фемінізм виник насамперед із усвідомлення існування самоти, названої жінкою, та її права на самовизначення [2, 6–7]. Як бачимо, категорія фемінізму охоплює низку аспектів – політичний (суспільні рухи), ідеологічний (стратегії суспільних змін) і теоретичний (методологія аналізу культури й суспільства). Перший аспект слід вважати базовим, оскільки власне розгортання феміністичного руху призвело до виникнення ідеології фемінізму та феміністичної теорії [3, 16]. Саме тому вивчення процесу становлення феміністичної критики доцільно починати з витоків фемінізму як суспільного руху. Цей найперший період розвитку феміністичної думки Стефані Ходжсон-Райт називає **раннім фемінізмом** [4, 3] (тут і далі переклад наш).

Перші приклади боротьби жінок проти пригноблення в період з 1550 по 1700 рр. (період раннього фемінізму) можна назвати феміністськими за своєю природою, якщо розуміти фемінізм як «будь-яку спробу боротися з патріархатом у багатьох його проявах у період з 1550 по 1700» [4, 3]. За визначенням Кріса Відона, патріархальними називаються «владні відносини, за яких інтереси жінок підпорядковані інтересам чоловіків» [цит. за: 4, 3]. У вищезгаданий період прояви феміністичної активності спостерігалися на трьох «аренах»:

1) боротьба проти негативного сприйняття жінок, яке корінилося в іудейсько-християнських письменнях (Джейн Енгер «Її захист жінок» (1589), Емілія (Бассано) Ленґер «Salve Deus Rex Judaeorum» (1611), Сара (Файдж) Егертон «Жіночий адвокат» (1686);

2) відстоювання жінками позиції, що їх «неповноцінність» була культурно нав'язана, а не природно зумовлена, і розробка методів для покращення свого становища (Мері Окслі – написала рядки, які увійшли у збірку «Вірші» Вільяма Драммонда (1656). Авторка висловила думку, що якщо в інтелектуальному плані жінка й поступається чоловіку, то лише тому, що її було позбавлено рівних із чоловіком можливостей. Ця ідея поглибила Батсуа (Пелл) Мейкін у «Есе, спрямованому на відродження стародавньої освіти дворянок» (1673);

3) ранні пропозиції «сепаратизму» й підтримка жінками одна одної засобами друку (Кетрін Філіпс, Ефра Бен, Енн Фінч використовували тему жіночої дружби у своїх літературних творах (друга половина 17 століття) [4, 4–11].

Звичайно, ці вияви феміністичних настроїв були поодинокими, тому значного покращення становища жінок не відбулося. Проте вони створили підґрунтя для розвитку **феміністичної думки як суспільного руху**. Цей етап хронологічно збігається з першою хвилею фемінізму.

Початок першої хвилі фемінізму датується появою «Обґрунтування прав жінок» (1792) Мері Волстонкрафт. Авторка наголосила на необхідності зробити жінок більш раціональними завдяки отриманню ними відповідної освіти. Саме освіта мала підготувати жінок до економічної незалежності та свободи [4, 15–16]. В європейській культурі ідеологічні підвалини фемінізму закладали також Персі Біші Шелі, автор «Визволеного Прометейя» (1820), Керолайн Нортон у «Природному праві матері на опікування своєю дитиною» (1837), Джон Стюарт Міл у статті-маніфесті «Поневолення жінок» (написана 1861 р., опублікована 1869 р.), де автор висловив думку про те, що суспільство традиційно пригноблювало жінок і закликав до надання жінкам рівних прав, Вірджинія Вулф, котра вперше окреслила «відмінність погляду, відмінність стандарту» як головний жіночий «спадок», Сімона де Бовуар [1, 20]. Також великий вплив на формування феміністичної думки того часу спричинив рух суфражисток (жінок, що боролися за право брати участь у виборах).

Витоки феміністичних ідей у США вбачають в аболіціоністському русі за громадянські права в ХІХ столітті [3, 16]. Кейді Стентон увійшла в історію як найвпливовіша американська феміністка, яка боролася за внесення поправок у закони про розлучення, права заміжніх жінок на власність і право брати участь у виборах [4, 21]. Серед ключових постатей, які розробляли теоретичне підґрунтя фемінізму, слід назвати Сару Грімке, яка у своїй праці «Листи про рівність статей і становище жінок» (1838) писала про те, що демократичні цілі та цінності Американської Революції мають однаково стосуватися і жінок, і чоловіків [3, 16], і Маргарет Фулер, авторку книги «Жінка в дев'ятнадцятому столітті» (1845).

Сутність першої хвилі фемінізму можна охарактеризувати як «фемінізм рівних прав» [4, 25]. Здобутками цього періоду стали реформи в низці законів – права власності, опікування, освіти, участі у виборах і т.д.

Друга хвиля фемінізму («фемінізму жіночого звільнення» [4, 25]) розпочалася наприкінці 60-х рр. у Європі та США, коли в межах багатьох гуманітарних наук (етнологія, соціологія, соціальна психологія, лінгвістика тощо) на теоретичних засадах феміністичної ідеології з'явився і почав бурхливо розвиватися новий напрям досліджень, який зазвичай називають «жіночими студіями» (англ. – *women's studies*). Засновуючись спершу на епістемологічній критиці андроцентризму наукової думки (який мав місце у працях описового та аналітичного характеру, на мовленнєвому рівні тощо), жіночі студії згодом спрямували свої зусилля на проведення спеціальних досліджень різних форм вияву «жіночої компоненти», її місця, ролі, значення у всіх сферах життя: у соціальних структурах, мистецтві і т.д. [3, 15–16]. Отже, беручи до уваги здобутки жіночих студій в межах багатьох наук, можна говорити про поширення **феміністичної критики як інтердисциплінарного підходу**.

Головною стратегією феміністичної критики є деконструкція патріархальної культурної моделі – порушення структурної опозиції «чоловік – жінка» як «культура – природа», «суб'єкт – об'єкт» та зміщення жіночого об'єкта до активного суб'єкта культури. Якщо патріархальний культурний канон культивував природне призначення жінки, оскільки жіноче тіло тісно пов'язане з природою й виконує репродуктивну функцію, то фемінізм виступив проти стратегії витіснення жінки з культури в природу й спрямував свої зусилля на рівноправну культурну репрезентацію феномену жіночого. Долаючи дискримінацію патріархальною культурою жіночих цінностей, феміністичний дискурс намагається виявити відмінний від чоловічого спосіб осмислення і саморефлексій [5, 273]. Завдяки розгортанню феміністичної критики як інтердисциплінарного підходу сформувалися різні напрямки сучасного фемінізму. На особливу увагу, на думку О. Кісь, заслуговують основні три [3, 17–18].

Ліберальний фемінізм базується на принципах лібералізму, а саме, визнає унікальність людської істоти, котра здатна до раціонального мислення [1, 155]. Першим повним викладом засад цієї течії слід вважати книгу Мері Волстонкрафт «Обґрунтування прав жінок». Ця гілка фемінізму має реформістський характер і спрямована головно на пошук шляхів покращення становища жінок у межах існуючих суспільно-економічних структур. Серед представниць цієї гілки можна назвати Беті Фридан.

Соціалістичний (і, почасти, *марксистський фемінізм*) засновується на суспільно усталених відмінностях між чоловіками та жінками як відмінностях класових, ієрархічно представлених, і вбачає головну причину дискримінації жінок у поділі праці за статевою приналежністю. Натомість пропонується концепція культурного розподілу праці. Відтак головна мета – зміна соціально-економічної площини суспільного буття. Яскравими представницями цього напрямку є Джуліет Мітчел та Енн Оуклі.

Радикальний фемінізм спирається на твердження про дискримінацію жінки за ознакою статі (сексизм), що є наслідком універсальної дії патріархату як системи домінування чоловіків над жінками. Головним завданням жіночого руху радикальні феміністи/-стки вважають докорінну зміну системи суспільних відносин на користь жінок [3, 17–18]. Радикальний фемінізм наполягає, що жінки мають повернути собі свою жіночу сутність і сексуальність, звільнитися з вузьких рамок сексуальності, визначеної для них чоловіками [1, 157]. Головні теоретики цього напрямку – Емма Голдман, Шуламіт Фаерстоун, Кейт Мілет.

Подальший розвиток феміністичної критики продовжував відбуватися в «західноєвропейському та американському варіантах» [5, 271].

Західноєвропейська феміністична критика ґрунтувалася на засадах французької, яка в першій половині ХХ століття перебувала під впливом екзистенціалізму Сартра, зокрема його тлумачення фрейдівського психоаналізу. Концептуально феміністичний дискурс окреслило дослідження Сімони де Бовуар «Друга стать», де фундаментально проаналізована жіноча екзистенційна ситуація [5, 272] (і роль жінок в історії, її історичний, психоаналітичний і біологічний аналіз жіночого існування, і міфи про жіночі долі, їхні типові страхи й ідоли, нарешті, аналіз сучасного становища жінки, її сексуального життя) [1, 19]. Також Сімона де Бовуар обґрунтувала концепцію «другої статі»: місце у структурі сексуальних відносин готує для жінки пасивну роль, тобто роль об'єкта, тому, починаючи із структури первинних відносин, «друга стать» програє свою екзистенційну свободу й незалежність. Феномен жіночого в культурі постає через відношення до чоловічого. «Друга стать» засвідчила рішуче намагання осмислити іншу екзистенційну ситуацію для жінки, в якій та здатна здійснювати трансцендентну (таку, що виходить за межі можливого досвіду об'єкта) функцію сексуальності та виконувати активну культуротворчу роль [5, 272].

Пізніше для літературної критики велике значення мала та частина книги Сімони де Бовуар, котра аналізує творчість п'яти чоловіків-письменників – Анрі де Монтерлана, Девіда Герберта Лоуренса, Поля Клоделя, Андре Бретона й Фредеріка Стендаля. Уперше дослідниця спробувала поглянути на художній твір очима жінки, особливо звернувши увагу на жіночі образи й ті функції, які відводили своїм героїням автори, творячи таким чином цілу міфологію про жіночу роль і призначення. Виявилось, що Монтерлан намагається повсякчас підкреслити інтелектуальну другорядність жінок, що Лоуренс послідовно обстоює вищість чоловіка у фізичному коханні, що Клодель оспівує всіляку патріархальну, особливо сімейну ієрархію, що Бретон твердить: жінка є таємницею, поезією, красою й спасінням (для чоловіка), і що навіть поборник рівноправності Стендаль все ж вважає жінку більш уразливою до почуттів і пристрастей [1, 21–22].

З самого початку суттєвою відмінністю західноєвропейської феміністичної теорії від американської стало використання психоаналітичної теорії як пояснювального інструмента. Тоді як Кейт Мілет засуджувала Фрейда як ключового представника патріархату, французькі теоретики Люс Ірігарай, Елен Сіксу і Юлія Крістева наслідували аналіз конструювання жінки як «Іншої» де Бовуар, намагаючись дослідити способи, за допомогою яких мова та культура конструюють сексуальну відмінність. Щоб зробити це, вони спиралися на дослідження французького теоретика психоаналізу Жака Лакана [4, 34]. Лакан стверджує, що несвідоме має таку ж структуру, як мова; конструювання суб'єкта в мові відбувається на двох стадіях – «стадії дзеркала» і «стадії входження в Символічне». На стадії дзеркала немовля починає бачити й усвідомлювати себе як окрему сутність, крім того, ця стадія відкриває Уявне – вимір існування суб'єкта, який пов'язаний з его, з матір'ю. Входження в Символічне відбувається у момент, коли дитина вчиться говорити [6, 201–202]. Символічне, доводить теоретик, є патріархальним, воно конструює значення через бінарні опозиції – наприклад, чоловік / жінка, активність / пасивність – де «чоловічий» термін завжди має перевагу. Саме ця точка зору на сексуальну відмінність як таку, що конструюється в мові й за допомогою мови, вплинула на розвиток французької феміністичної теорії. Люс Ірігарай, Елен Сіксу та Юлія Крістева, кожна по-своєму, намагалися встановити жіночу індивідуальність, мову й письмо, які б зруйнували і / або деконструювали фаллоцентричність Символічного [4, 34].

У фокусі уваги американської феміністичної критики було твердження де Бовуар, що причина пригноблення жінок полягала у їх культурному конструюванні як «Інших» [4, 30].

Серед основних американських теоретиків другої хвилі фемінізму слід назвати насамперед Беті Фридан. Її книга «Таємниця жіночності» (1963) розвіяла міф домінуючого іміджу щасливої американської домогосподарки й матері з передмістя [7, 223]. Проте авторка закликає лише до рівності можливостей для жінок у межах суспільної сфери. Пізніше, у книзі «Друга стадія» (1981), Фридан намагалася «захистити» сферу «родини» й особистого від вторгнення феміністичного аналізу, аргументуючи це тим, що «таємниця жіночності» заміщується такою ж згубною «таємницею фемінізму» [4, 31].

На відміну від «Таємниці жіночності», яка базується на засадах ліберального фемінізму, «Сексуальна політика» Кейт Мілет і «Діалектика статі» Шуламїт Фаєрстоун (обидві надруковані в 1970 р.) написані у світлі радикального фемінізму. Книга Мілет відома розширенням значення терміну «патріархат»: «регламентоване пригноблення усіх жінок усіма чоловіками» [цит. за: 4, 31]. Більше того, на думку авторки, патріархат – це первинна форма пригноблення людини, і без її знищення інші форми пригноблення (расове, політичне чи економічне) продовжуватимуть своє існування. Домінування патріархату підтримується в основному завдяки ідеологічному контролю [4, 31]. Акцент на культурному й ідеологічному важелях як на основних засобах патріархального контролю знаходить вираження в аналізі Мілет літературних творів Девіда Герберта Лоуренса, Генрі Мілера, Нормана Мейлера. Кейт Мілет читає літературу, як письмовий доказ домінування чоловіків. Вона доводить, що письменники-чоловіки викривляють образи жінок, асоціюючи їх з чоловічими відхиленнями [7, 223–224]. Також авторка окреслила зв'язок між статтю та владою і показала глибинно-сексистське ставлення названих класиків літератури до жінок як до невиразного сексуального символу [1, 22].

У «Діалектиці статі» Шуламїт Фаєрстоун висловлює думку, що пригноблення жінок – найстаріша, найжорсткіша класова / кастова система з усіх існуючих. Вона заснована на природній репродуктивній різниці між статями, яка призвела до статевого поділу праці й побудови класової / кастової системи, що ґрунтується на біологічній різниці. Отже, для звільнення жінок потрібен їх бунт і захоплення контролю над репродукцією. З усуненням тиранії статевого поділу настане крах тих соціальних і культурних структур –

родини, культурних міфів про романтику, шлюб та материнство – які забезпечували підтримку цього статевого поділу [4, 32].

Пізніше для формування теоретичної бази американської літературної критики важливими стали дослідження Мері Елман, яка довела, що часто погляд на літературний твір критика-чоловіка спотворював істинне значення тексту. Такий тип критики вона назвала «фалічною» (1968). Однак завдання феміністичної критики полягало й полягає не просто в протиставленні себе «фалічній критиці», а у відтворенні об'єктивної картини, об'єктивного сенсу літературного твору. Тобто феміністична критика значно ширша, ніж просто критика чоловічого шовінізму й сексизму певних літературних творів. [1, 22–23]. Згодом, у 1980-х, американська критика потрапила під вплив лінгвопсихоаналітичних концепцій Жака Лакана та постструктуралістського деконструктивізму (Елейн Шовалтер, Сандра Гілберт, Сьюзен Губар) [5, 272–273].

На сьогодні можна виділити дві загальні тенденції феміністичних теорій, у межах яких розвивається **літературна критика**: есенціалістську і конструктивістську.

Есенціалістська тенденція акцентує увагу на статевих відмінностях і статевої політиці, вона спрямована на визначення / встановлення феміністичного літературного канону або на іншу інтерпретацію й перегляд літератури (культури, історії і т.д.) з менш патріархальної точки зору. Цей напрямок наукової думки використовує есенціалістські аргументи щодо невід'ємних жіночих особливостей – з погляду біології, мови чи психології – які були недооцінені, не зрозумілі або використані патріархальною культурою через велику різницю між статями [7, 226]. Феміністичний есенціалізм репрезентований французькою феміністичною школою (Люс Ірігарай, Елен Сіксу). Він дав життя таким концепціям, як «жіноче письмо», «жіноче читання», «жіночий характер літератури» і т.д. [5, 281].

Конструктивістська тенденція заперечує, що стать зумовлює певні суттєві жіночі й чоловічі особливості. Для її прибічників поняття «жіноче» і навіть сама «стать» історично створені культурою і не є незмінними нормами [7, 226]. Таким чином, феміністичний конструктивізм зосереджується на соціокультурних чинниках статі, він найповніше представлений у працях американських феміністок Джудіт Батлер, Елейн Шовалтер, Кейт Мілет [5, 280–281].

Отже, феміністична наукова парадигма пройшла складний шлях становлення, починаючи з витоків фемінізму (раннього фемінізму 1550–1700 рр.), які заклали основу для поширення фемінізму як суспільного руху (перша хвиля фемінізму, кінець 18 століття). У свою чергу, користуючись теоретичними надбаннями «фемінізму рівних прав», сформувався новий шабель розвитку феміністичної критики – «фемінізм жіночого звільнення» (друга хвиля, 1960-ті рр.), постулати якого розроблялися в межах багатьох наук, зокрема літературознавства, утворивши в 1970-х феміністичну літературну критику, яка на сьогодні продовжує активно розвиватися.

Література

1. Павличко С. Фемінізм / С. Павличко; передм. Віри Агеєвої. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 322 с.
2. Богачевська М. Націоналізм та фемінізм – одна монета спільного вжитку / М. Богачевська // Гендерні студії. Незалежний культурологічний часопис «Ї». – Львів. – 2000. – Число 17. – С. 4 – 13.
3. Кісь О. Дефініції фемінізму / О. Кісь // Гендерні студії. Незалежний культурологічний часопис «Ї». – Львів. – 2000. – Число 17. – С. 14 – 21.
4. The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism / ed. by S. Gamble. – London and New York: Taylor & Francis e-library, 2006. – 377 p.
5. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: посібник / Н. В. Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
6. The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 8. From Formalism to Poststructuralism / ed. by R. Selden. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – 465 p.
7. Guerin W. A. Handbook of Critical Approaches to Literature / W. A. Guerin. – 5-th edition. – New York, Oxford: Oxford University Press, 2005. – 424 p.

Анотація. Афанасьева О. Предпосылки возникновения феминистической литературной критики: к истории вопроса

В статье проанализированы этапы становления феминистической литературной критики, выделены ее исторические предпосылки.

Ключевые слова: феминизм, феминистическая критика, женские студии.

Summary. Afanasyeva O. Historical background and origins of feminist literary criticism

The article analyzes historical background and theoretical basis of feminist literary criticism and provides stages of its development.

Key words: feminism, feminist criticism, women's studies.

Н. К. Белоусова

СПЕЦИФИКА КОНФЛИКТА ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

В статье рассмотрена специфика конфликта пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». Особое внимание обращено на столкновение характеров и обстоятельств, взглядов и принципов жизни, положенных в основу действия, на то, как элементы сюжета отражают ступени развития конфликта.

Ключевые слова: конфликт, кульминация, действие, сюжет, коллизия, развязка.

Авторское определение жанра (комедия) связано с характеристикой конфликта. Предметом споров и переживаний героев является разоренное имение со старым вишневым садом. Однако, борьба за вишневый сад лишена того значения, какое отвела бы ей классическая драма. Конфликт, основанный на социальной борьбе, в пьесе Чехова приглушен, национально-исторический, нравственно-философский смысл оказывается сниженным.

Суть драматического конфликта не в экономическом банкротстве Раневской и Гаева. Их драма более глубока, чем элементарное разорение. Деньги не способны поправить их положение и не способны возродить их к жизни. И не в покупке вишневого сада Лопахиным. У этого человека тоже более глубокий конфликт с миром, нежели простое приобретение имения.

Скрытый и, на наш взгляд, главный источник драматизма героев заключается не в борьбе за вишневый сад, а в субъективном недовольстве жизнью, которое переживают все без исключения герои пьесы. «Драма жизни заключается в разладе самых существенных, корневых ее основ. И потому у всех героев пьесы есть ощущение временности своего пребывания в мире, чувство постепенного истощения и отмирания тех форм жизни, которые когда-то казались незыблемыми и вечными» [1, 284].

Конфликт пьесы развивается в ожидании предрешенной кульминации. Известна даже ее дата – двадцать второе августа и именно на это время назначены торги. Во втором действии приближение этого срока ощущается только в настойчивых требованиях Лопахина все «окончательно решить»: «Я вас каждый день учу. Каждый день я говорю все одно и то же... Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!» [3, 219]. В монологах и репликах остальных персонажей звучат размышления об их собственной судьбе, не связанные с тем, что ожидает впереди. Так, Шарлотта вспоминает о представлениях, которые давали на ярмарках ее родители, о том, как она «пошла в гувернантки». Ей хочется знать, откуда она, кто ее родители. Епиходов рассказывает о своих роковых бедствиях, намекает Дуняше на страдания от любви к ней: «теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером» [3, 217]. Дуняша признается в «страстном» чувстве к Яше. Раневская вспоминает о причинах побега в Париж: «Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил...утонул мой мальчик, и я уехала за границу. Я закрыла глаза, бежала...» [3, 220]. Но диалога между действующими лицами не получается. «В драме Чехова, – отмечает Ю. В. Лебедев, – царит особая атмосфера глухоты – глухоты психологической. Люди слишком поглощены собственными бедами и неудачами, а потому они плохо слышат друг друга» [3, 277]. Шарлотте не с кем поговорить, ответом на вопрос Епиходова становится пауза, в исповедальном монологе Раневской ее брата заинтересовала только последняя фраза о музыке. Даже споры, которые ведет «страсть» какой умный Петя Трофимов, кончаются ничем: «Мы вчера говорили долго, но ни к чему не пришли» [3, 220].

На фоне возрастающего напряжения в развитии конфликта во втором действии продолжается обрисовка действующих лиц. Для нее не хватает границ текста. Если в первом действии пауза на месте внутренних размышлений героев встречается 8 раз, то во втором – в два раза чаще - 15. Важным дополнением к экспозиции становится характеристика Лопахиным «вечного студента» Пети Трофимова, человека, чувствующего себя свободным «обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым» [3, 227]. Призраками прошлого, по мнению Трофимова, являются не только социальные предрассудки, но и чувства, житейские неурядицы. «Владеть живыми душами – ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих...вы...уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет...Мы отстали по крайней мере лет на двести ... у нас нет...определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку ... чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, необычайным, непрерывным трудом.... И все же душа моя всегда... была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье...» [3, 227–228].

У каждого представителя трех противоборствующих в конфликте сил (помещики, «кулак» Лопахин, стремящиеся к новому счастью Аня и Петя) своя правда, свое место в общей жизни. Авторская позиция передана благодаря необычным для драмы фоническим средствам выразительности. Если впечатление от весны, начала жизни, связанное с образом Ани, воплощается в звуке пастушьей свирели, то сожаление об уходящей эпохе напоминает ощущение, вызванное обрывом струны.

Третье действие воспроизводит события вечера 22 августа. Герои находятся в имении, далеко от города. Гаев и Лопахин уехали на торги, в ожидании их возвращения «затеяли некстати» бал. Все танцуют, Шарлотта показывает фокусы, флиртует с Симеоновым-Пищиком. Однако отзвуки дальнего грома слышны и в имении: сердится, нервничает Варя, в «нетерпении и в сильном беспокойстве» находится Раневская. У нее на душе тяжело, «страшно», она вся дрожит, не знает, что думать, теряется, плачет.

В связи с тем, что кульминация видится героям издали, их восприятие событий проявлено в обсуждениях, монологах. Для Любви Андреевны важна не потеря имения, а расставание с домом, где она родилась и который стал для нее олицетворением привычного уклада жизни. «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...» [3, 233]. Трофимову, напротив, ясно, что с прошлым «уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка», и «продано ли имение... не имеет

значения ... не все ли равно?» [3, 233], Аня танцует, смеется, хотя все же взволнована известием о продаже сада, Яша, предчувствуя, что Раневская «опять поедет в Париж», просит взять его с собой.

Реакция приехавшего Лопехина на нетерпеливые вопросы показывает, что его беспокойство об имени имело личную основу. В нем боролись противоречивые чувства: с одной стороны - благодарность к Раневской за то, что она так много сделала для него. С другой стороны – «желание купить «имение, прекрасней которого ничего нет на свете», «где дед и отец» были рабами, где их не пускали даже в кухню. Восторжествовало последнее, но покупка не только радует героя, но и обескураживает, и заставляет чувствовать, насколько все «нескладно» получилось. Каким бы острым ни был социально-исторический конфликт, он не переходит в личное столкновение героев. У них «жизнь впереди», для одних – несчастливая, для других – «хорошая, чистая». «Аня... не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа...» [3, 241], но для всех эта жизнь полна надежд и ожиданий. Так, Лопехин суть новой жизни видит в том, чтобы вырвать прошлое. «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопехин хватит топором по вишневому саду...» [3, 240], Аня, продолжая мысли Пети Трофимова «Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест» [3, 227], надеется насадить новый сад. Для других героев новизна состоит в преодолении личных драм.

В четвертом действии обрисована развязка не только основного конфликта, но и множества частных, как связанных с ним, так и самостоятельных. Лопехину нужно в Харьков, Трофимов едет в Москву, Шарлотте надо уходить от Гаева, хотя нет еще нового места, Варя поступает к Рагулиным смотреть за хозяйством, Раневская уезжает в Париж, Гаев собирается служить в банке, Аня хочет выдержать экзамен в гимназии, а потом работать, расстаются плачущая Дуняша и Яша, смеющийся от удовольствия, потому что через шесть дней он будет снова в Париже» и забудет о невежестве.

В ходе сюжетного развития личные коллизии были на втором плане, но после разрешения главного вопроса – продажи вишневого сада - их значение оказалось жизненно важным. «Гаев (*весело*). В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже...» [3, 247].

Композиционное кольцо замыкается в связи с возвращением к старому центральной героини. Приехав из Парижа туда, где она была маленькой, Раневская пытается покончить с тем, что составляло для нее смысл существования в течение пяти лет. «Варя. Тут, мамочка, вам две телеграммы... **Любовь Андреевна**. Это из Парижа (*Рвет телеграммы, не прочитав*). С Парижем кончено...» [3, 206]. Во втором действии она признается, что тот, кого она полюбила, из-за которого ее постигло страшное несчастье, с кем три года была сиделкой, бросил ее и обобрал. «...На несчастье, я полюбила другого, сошлась... как раз в это время, – это было первое наказание. Удар прямо в голову – вот тут на реке... утонул мой мальчик... Купила я дачу возле Ментоны, так как он заболел там. И три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больно измучил меня, душа моя высохла» [3, 220]. Героиня после того, как пробовала отравиться, стремится найти утешение, вернувшись в свой старый дом, к родным – к дочери и брату. Однако вскоре не выдерживает: показывая полученную из Парижа телеграмму, говорит о ее содержании («Просит прощения, умоляет вернуться... (*Рвет телеграмму*)»). В третьем действии она уже не скрывает, что любит свой «камень на... шее» и ищет оправданий для решения вернуться к нему: «...что мне делать, он болен, он одинок, несчастлив, а кто там приглядит за ним...» [3, 234]. В финале забирает для него деньги, которые прислала ярославская бабушка и уезжает, сознавая, что денег этих хватит ненадолго.

Развязка основного конфликта влечет за собой скорый конец любовной коллизии между Варей и Лопехиным. При встрече, не видевшая сестру несколько месяцев, Аня спрашивает Варю о самых главных вещах: заплатили ли проценты по имению и сделал ли ей предложение Лопехин. Она не понимает, почему они не могут объясниться. Варя предчувствует, что ничего не выйдет, хотя «все говорят о... свадьбе, все поздравляют» [3, 201]. Лопехину действительно не до любви, он весь в делах: то уезжает в Харьков, а, вернувшись, занят мыслями об устройстве дач на месте вишневого сада. Эта идея для него необыкновенно важна, так как с ней он связывает устройство новой жизни. Именно убежденность в пользе дела проглядывает в настойчивости Лопехина, доходящего даже до оскорблений того, кто не хочет помогать (обзывает Гаева «бабой»). В разговоре с Раневской о женитьбе Лопехин соглашается с ней в том, что ему нужна семья, и что именно простая, работающая, хорошая и любящая его Варя подходит ему больше всего. Но его больше занимает вопрос о том, почему вокруг так мало честных и порядочных людей, с которыми можно было бы работать, осваивать «громadne леса, необъятные поля». Он чувствует, что полон сил и должен быть «новым помещиком, владельцем вишневого сада», но жизнь остается серой, ненужной. «Это правда, – говорит Лопехин, – жизнь у нас дурацкая...» [3, 220].

Не чувствуя себя в силах разобраться, признаваясь, что ощущает недостаток образования «так, что от людей совестно»: «В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу... как свинья» [3, 221]. Лопехин не знает, что делать. Он видит свое спасение в работе: «Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы», без которой его руки «болтаются как-то странно, точно чужие» [3, 243], а голова занята неразрешимыми вопросами. Трофимов замечает на прощанье, что причина его неудовлетворенности кроется в переломном характере эпохи, который Лопехин пытается преодолеть с наивностью и простотой работающего мужика. Он советует победителю в конфликте отвыкнуть от привычки размахивать руками, смириться с тем, что его «тонкая, нежная душа» останется

невостребованной, а сам он окажется лишним на пути «к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле».

Благодаря обобщенной трактовке образа Лопухина в комедии, его одиночество предстает не бытовым неумением объясниться с девушкой, а трагикомическим проявлением вечного свойства «лишнего» человека, «героя... времени». Как и Печорин, он уходит от счастья: «...как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться, – прости, любовь! Мое сердце превращается в камень и ничто его не разогреет снова» [2, 110], сохраняя при этом свободу. Однако Петя Трофимов акцентирует внимание на том, что Лопухину, остающемуся в тисках общества богатых и нищих, истинная свобода недоступна.

Трофимов воплощает третью сторону в конфликте – новое поколение, идущее на смену прежним и настоящим хозяевам жизни. В его монологах звучат утопические идеи о завтрашнем дне России. «Я свободный человек. И все, что так высоко дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти... Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд» [3, 244]. Его монологи увлекают Аню. Уходя из проданного дома, Петя, не обращая внимания на переживания его бывших хозяев, приветствует новую жизнь. Однако финал комедии проявляет верность наблюдений Раневской, которая признает, что новое поколение «смелее, честнее, глубже». Она объясняет эту смелость тем, что это новое поколение «не видит и нее ждет ничего страшного», так как не знает жизни. «Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед... так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?» [3, 233].

Жизненный опыт воплощен в образе Фирса, помнящего прежнее время, лет сорок–пятьдесят назад. Он живет давно и потому может сравнить две переломные эпохи. Вспоминая о времени, когда «воля пришла», Фирс характеризует его как нарушение векового порядка. «Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего» [3, 222]. Он не согласился на волю, называя ее «несчастьем». Такое лакейское восприятие свободы устарело, надоело, но без восьмидесятилетнего Фирса не могут обойтись рассуждающие о новой жизни герои. «**Фирс.** Да...(С усмешкой.) Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом» [3, 236]. В финале больной Фирс из-за небрежности Яши остается в запертом «до весны» доме. Смысл этого образа – философская оценка уходящей эпохи. Единственная из бывших крепостных душ Гаевых умирает вместе со всем старым укладом жизни. У Фирса она была ненастоящей, но забрала всю силушку без остатка «Недотепа» Фирс становится завершением показа в русской литературе XIX века человека из народа, сформировавшегося в условиях крепостного права. Для новой жизни такие люди не нужны («Про меня забыли...»), хотя и стали они мертвыми душами не по своей вине. «Последний акт необычен по характеру развязки, – пишет Т. К. Шах-Азизова. – Движение его замедляется. Эффект последовательного нарастания заменяется эффектом последовательного спада... Этот спад возвращает действие после взрыва в обычную колею, будничное течение жизни продолжается. Чехов бросает взгляд в будущее, развязки, как завершения человеческих судеб, у него нет, поэтому первый акт выглядит как эпилог. Последний – как пролог ненаписанной драмы» [4, 134].

Литература

1. Лебедев Ю. В. Русская литература XIX в.: 2-я половина: Книга для учителя / Ю. В. Лебедев. – М., 1990.
2. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4-х т. / М. Ю. Лермонтов. – М., 1976. – Т. 4.
3. Чехов А. П. Сочинения: в 18-ти т. / А. П. Чехов. – М., 1978. – Т. 13.
4. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М., 1966.

Анотація. Білоусова Н. К. Специфіка конфлікту п'єси А. П. Чехова «Вишневий сад»

У статті розглядається конфлікт п'єси А. П. Чехова «Вишневий сад». Особлива увага звернена на зіткнення характерів та обставин, поглядів та принципів життя, які покладені в основу дії, на те, як елементи сюжету відображають ступені розвитку конфлікту.

Ключові слова: конфлікт, кульмінація, дійство, сюжет, колізія, розв'язка.

Summary. Belousova N. Specificity of conflict in A. P. Chekhov's piece «Cherry Orchard»

The article deals with the specificity of conflict in A.P. Chekhov's piece «Cherry Orchard». The article makes a particular emphasis on the collision of characters and circumstances, viewpoints and life principles which lay foundation of the plot. The article also describes how different plot elements reflect the stages of conflict development.

Key words: conflict, climax, action, plot, collision, resolution.

А. В. Градовський, В. А. Градовський

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ КОМПАРАТИВІСТИКИ

У статті розглянуто етапи становлення компаративістики як науки.

Ключові слова: компаративістика, порівняльне літературознавство, історія літератури, концепція, внутрішня структурованість.

На думку польського літературознавця Е. Касперського, літературна компаративістика як галузь науки про літературу не обмежується до рефлексії про порівняння, які здійснюються з дослідницькими цілями. Її головною метою є пізнавальне осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності як динамічної, внутрішньо диференційованої і змінної у своєму змісті й кордонах «можливої спільноти», пов'язаної багатьма стосунками з іншими царинами письменства й культури [1, 518].

«Компаративістика поділяють на три основні підрозділи, які відрізняються проблематикою, предметом і сферою зацікавлень: 1) вона містить елементи методологічних розмірковувань на тему способів порівняння та порівняльного методу, які застосовуються з пізнавальною метою (літературознавча компаративістика цікавиться не будь-яким порівнянням), а також досліджує масштаб їхнього використання, правомірність і обмеження; 2) зосереджує в собі різноманітні емпіричні дослідження, які стосуються впливів і взаємних стосунків окремих літератур, а також вільно чи тісно зінтегрованих літературних конфігурацій у певному просторовому і/чи часовому порядку, які звідси випливають; 3) займається теорією порівняльного літературознавства, яке формує синтетичний образ літератури й літературних явищ на основі досліджень, проведених із використанням порівняльного методу та додаткових методів» [1, 519]

Компаративістика, як слушно зауважує Г. Сиваченко, безпосередньо пов'язана з загальними умовами розвитку суспільства, з іншими гуманітарними дисциплінами, їхньою внутрішньою структурованістю та взаємозумовленістю. При порівняльному дослідженні виникають особливі стосунки в межах історії літератури, зокрема окремих концепцій різних періодів історії. Компаративне дослідження означає, фактично, збагачення вже сформованої концепції історії літератури на певному етапі її розвитку [див.: 2].

Ще в кінці XIX століття відомий український історик і теоретик літератури І. Франко зауважив: «Реалістичний письменник у нас і в Німеччині та Франції буде мати спільні точки, але не конечно один мусить бути під впливом другого, не вчисляючи тут самого напряму, який остаточно може рівночасно постати в кількох місцях незалежно від себе, чого приклади можна би знайти. Так само не можна брати всіх реалістичних письменників німецьких і французьких і виказувати їх вплив на якогось українського реалістичного письменника, бо тою дорогою зайшли б ми до абсурду» [3, 235].

Процес становлення й розвитку компаративістики характеризується кількома важливими обставинами. Передусім тим, що порівняльно-історичний напрямок дослідження, що, власне, домінував до середини XIX століття, підняв науку про літературу на вищий щабель спеціалізації й тим вичерпав себе. Різкий поворот від спільного вивчення багатьох літератур до роздільного спеціального вивчення історії окремих національних літератур, що відбувся на рубежі XIX і XX століть, власне, знівелював порівняльно-історичне літературознавство. Передовсім роздрібнилося, дезінтегрувалося цілісне уявлення про словесне мистецтво, яке донедавна об'єднувало у свідомості філологів елементи міфу, усного, писемного й друкованого слова, яке поділили між собою етнографія, фольклористика й літературознавство. За умови роздільного висвітлення історії літератури відпала необхідність у їх паралельному, компаративному вивченні, галузь порівняння звузилася до реєстрації лише окремих, випадкових літературних контактів. Так, відмежувавшись від порівняльно-історичного напряму, теорія запозичення інтегрувалася в надрах інших напрямків у вигляді особливої течії, спрямованої на спеціальне вивчення літературних зв'язків, на розкриття власне літературних витоків (джерел) творчості. Цю нову течію назвали порівняльним літературознавством, або літературною компаративістикою. У Росії видатним компаративістом був О. Веселовський, на Заході – Ф. Бальдансперже, П. Ван-Тихем та ін. Виокремлення компаративістики в межах різноманітних літературознавчих напрямів, на базі різної методології, є закономірним результатом спеціалізації науки про літературу. Недооцінювати значення сучасної літературної компаративістики так само недопустимо, як і змішувати її з порівняльно-історичним літературознавством.

Академік М. Конрад констатував: «Епоха XVII–XIX ст., тобто епоха націй, в історії літератур народів Європи характеризується двома протилежними тенденціями: з одного боку, йшов процес відособлення окремих, чітко виражених за мовною й національною ознаками літератур, з іншого – процес інтенсифікації розвитку міжнародних літературних зв'язків, тобто процес включення окремих самостійних літератур у деякі спільності» [4, 301–302].

Спроба наукового осмислення рідної словесності як явища загальноєвропейської культури з'явилася в першій половині XIX століття. Так, О. Бодянський у своїй магістерській дисертації «Про народну поезію слов'янських племен» (1837) окреслив місце східнослов'янської народної творчості серед фольклору інших слов'ян.

А. Метлинський, видаючи в 1848 році «Южный русский сборник» – перше унікальне видання такого типу – вмістив стислі біографічні й бібліографічні відомості про письменників, правописні примітки. Та особливої похвали заслуговує передмова автора, в якій українська література розглядалася в контексті слов'янських і західноєвропейських культур: «Стало зрозумілим всім, що нікчемні тлумачення про самотність і народність без вивчення її частин і деталей і що ціле сильне і багате своїми частинами, а частини живуть і цвітуть тільки при своєму цілому, і що, поважаючи європейську освіченість і відчуваючи

любов до людськості взагалі, не можна однак забувати ні себе самих, ні свого народу, ні сім'ї, ні батьківщини, котрими зумовлюється коло і спосіб наших днів» [5, 375].

Захоплений творчістю В. Шекспіра, Дж. Байрона, А. Міцкевича, А. Метлинський у передмові до «Южного русского сборника» закликає збирати перекази українського народу про життя, його легенди, прислів'я, приказки, казки, пісні тощо. Це вважалося важливою патріотичною справою. Як підтверджує історія, подібні тенденції не лише збереглися, але й розвивалися не тільки в українців.

Майже через століття французький філософ та християнський активіст Поль Рікер, відомий своїм внеском в антропологію, етику, герменевтику та теорію літератури, заявить: «Потрібно розглянути, без турботи про зведення до незрілої єдності, і космічні символи, які стали новою сторінкою у феноменології релігії... символізм сновидінь, який відкрив психоаналіз, разом з усіма його відповідниками у фольклорі, легендах, приказках, мітах, і мовну творчість поетів, тримаючись за нитку і пов'язуючи чуттєві, слухові, зорові або інші образи, або ж символіку космосу і часу... Не існує символів без людини, яка говорить, принаймні влада подібного символу незначна» [6, 235].

Першу спробу дати наукове пояснення паралелей у міфології та фольклорі народів світу зробили зачинателі порівняльно-історичного мовознавства та міфологічної школи брата Грімм, які пояснювали схожі мотиви в літературі спільним походженням європейських народів («Германські героїчні сказання», «Німецька міфологія»). Але в літературознавстві того часу домінував порівняльно-історичний напрямок літературних досліджень, який, на відміну від найновішого порівняльного літературознавства, вирішував не «часткові» завдання літературної генези твору, а загальні завдання розвитку науки про літературу. Нікому з його представників реалізувати свій задум у повному обсязі не вдалося. Вони, по суті, застрягли на вивченні початкової стадії розвитку словесного мистецтва й тому, за винятком В. Шерера, як автора ескізної означеної «Поетики» (1888), всі (Е. Вольф, Л. Якобовський, Е. Гроссе, К. Бюхнер, К. Боринський, Ш. Летурно, Г. Паріс, Й. Помівка, Д. Матов, К. Вількенс, І. Гірн, Ф. Неммір та ін.) більш відомі фольклористам та етнографам, ніж літературознавцям.

Найдалше шляхом побудови нової теорії літератури просунувся О. Веселовський, який по праву вважається найвидатнішим представником компаративістики в літературознавстві. Наприкінці 80-х років XIX століття він вніс суттєві корективи в теорію запозичень. Учений розділив висунуту англійськими етнографами Тейлором і Ленгом концепцію про загальні стадії літературного розвитку, через які проходять усі народи світу. Схожість сюжетів, мотивів О. Веселовський пояснював виникненням їх у схожих обставинах життя. Дослідник широко використовує типологічне зіставлення літературних явищ різних, генетично не пов'язаних народів. За широтою охоплення матеріалу, паралелей між культурами різних епох і народів, складністю досліджуваних проблем його праці становлять видатне явище в російській і загалом світовій науці про літературу.

Сформульована німецьким санскритологом Т. Бенфеєм у 1859 році теорія запозичень стала основою для виникнення нової методології літературознавчих досліджень – літературної компаративістики. Найпоследовнішим прихильником компаративізму в українському літературознавстві, на думку М. Наєнка, був М. Дашкевич. У праці «Постепенное развитие науки истории литературы» (1877) він доходить висновку, що своєрідність національного письменства й творчості окремих авторів не можна визначити без порівняльно-типологічних досліджень. Він апелює до творчості Данте, Боккаччо, Аріосто, Шекспіра, Мольєра, Гете, розробляє теорію міграції мотивів і сюжетів.

У процесі становлення компаративістики на Україні етапними стали праці М. Драгоманова, зокрема «Слов'янські переробки Едіпової історії» (1874-1896), «Найстаріші руські драматичні сцени» (1885), «Турецькі анекдоти в українській народній словесності» (1886), «Шолудивий Боняка в українських народних оповіданнях» (1887), в яких він сформулював принципи необхідності виявляти запозичені та суто національні елементи в українському фольклорі.

Зразком історико-порівняльних досліджень можуть слугувати праці І. Франка «Передне слово до «Перебенді» Т. Г. Шевченка» (1889), «Гополя Т. Шевченка» (1890), «Дещо про «Марусю» Боровиковського та її основу» (1902), «Шевченкова «Марія» (1913). І. Франко доходить висновку, що, сприймаючи світові літературні традиції, Т. Шевченко «з високим почуттям артистичної міри та реальної правди» переносив їх «на здорову парість української народної пісні та власної високорозвинутої індивідуальності» [3, 306].

Дослідник вважав порівняльний метод важливим і раціональним, оскільки на його основі можна побачити, як «духовне життя народів взаємно впливає на себе, як повстають, ширяться від одного народу до іншого і гинуть різні літературні течії, як виникають при однакових обставинах у неоднакових народів однакові літературні прояви і т. ін. На підставі порівняльного методу переконаємося, що загальні літературні прояви не проминають і нашого народу, і літератури, доказом чого можуть послужити романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т.д.» [3, 235].

Одначе І. Франко застерігав критиків, які послуговуються порівняльним літературно-науковим методом, від далекосяжних висновків, які шкодять не так самому письменникові, як критикові. Особливо, коли йшлося про впливи, наслідування, запозичення тощо, як, наприклад, у баладі «Причинна» Т. Шевченка: «По дослідах критиків, – відзначив І. Франко, – написав сю поему Шевченко під впливом: 1) Жуковського; 2) Пушкіна; 3) Козлова; 4) Міцкевича; 5) народним. Виходить, отже, що Шевченко, сідаючи за писання сеї поеми, обкладався творами згаданих поетів і етнографічними збірниками і, як пчїлка, підшукував то звідси, то звідти потрошки. Можливо, що таке було, особливо, коли Шевченко хотів

показати, як-то деякі з його наступників будуть колись робити, але, се певно, не було правило, про що критики не повинні забувати» [3, 239].

Продовжив традиції М. Драгоманова та І. Франка П. Филипович, який вважав, що порівняльний метод аналізу художніх явищ повинен посісти чільне місце в наукових студіях. Підтвердженням цієї думки можуть бути його праці «Шевченко і романтики» (1924), «Європейські письменники в Шевченковій лектурі» (1926), «Пушкін в українській літературі» (1927) та ін.

На період 20-х років ХХ століття припадає компаративістський доробок академіка О. Білецького. Класичним набутком українського літературознавства ХХ століття стали його праці «У пошуках нової повістярської форми» (1923), «Сучасне красне письменство Заходу» (1925), «Проза взагалі і наша проза 1925 року» (1926) та ін.

На думку дослідника, «історію української літератури не можна вивчати іманентно або обмежуватись тільки встановленням її зв'язків з російською та іншими слов'янськими літературами. Справжнє уявлення про українську літературу можна одержати лише розглядаючи її в міжнародному масштабі, залучаючи для порівняння широкий літературний матеріал, на фоні якого стане зрозумілою і національна специфіка» [7, 18].

Серед найвідоміших праць із компаративістики особливо вирізняються «Порівняльне вивчення слов'янських літератур», «Нарис порівняльної історії слов'янських літератур», «Історія української літератури від початків до доби реалізму», «Українське літературне бароко. Нарис» Д. Чижевського.

У післявоєнні роки компаративістика в СРСР була оголошена буржуазною наукою, громадськості активно нав'язували думки, що всі важливі наукові відкриття належать виключно російським ученим. До 80-х років із наукового обігу вилучено сам термін «компаративістика», його замінили словосполученням «порівняльне літературознавство». Російськомовний переклад праці словацького дослідника Д. Дюришина «Теорія літературної компаративістики» був названий «Теория сравнительного изучения литературы».

У 80-х роках з'являється п'ятитомне видання «Українська література в загальнослов'янському й світовому літературному контексті» за редакцією Г. Вервеса. В українському літературознавчому дискурсі поступово створювалися передумови для порівняльного дослідження національної літератури в міжлітературному процесі, що здійснювалося у формі відновлення рівноваги між національними й міжлітературними координатами оцінки літератури та мистецтва.

Паралельно з вивченням регіональної художньої системи «знизу», від національної літератури, приблизно з середини 70-х розпочинаються пошуки осягнення її «зверху», з боку теоретичної розробки принципів системного аналізу, широко практикованого в технічних науках. Ідеї та пропозиції щодо нових методів дослідження, висловлені в працях радянських вчених – насамперед академіків М. Конрада, В. Жирмунського, М. Храпченка, Д. Лихачова, О. Бушміна, – були узагальнені й викладені у вигляді цілісної концепції І. Неупокоевою у книзі «История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа» (1976).

Сутність цієї концепції полягає в розкритті «загального й особливого» літератури, що розглядається в трьох вимірах – часовому, просторовому, власне художньому, яким відповідають і три системні утворення в межах світової літератури: 1) часові (скажімо, історія літератури доби феодалізму); 2) історико-культурні (національні, зональні й світова художні системи); 3) власне художні системи (напрями, жанри, тип письменника і т.д.).

Національна література постає тут як цілісний динамічний організм, що має свою логіку розвитку, а також свою систему зв'язків, розгалужених і сталих, з іншими літературами, з іншими видами мистецтва, а також літературними й мистецькими системами інших рівнів (зональними, регіональними, світовою).

І. Неупокоева великого значення надає методиці комплексного синхронно-діахронного аналізу історичних «зрізів» всесвітньої літератури. Одна із найскладніших, на її думку, проблем порівняльного аналізу (як синхронного, так і діахронного) – розмежування процесів типологічно споріднених (виникли в різних регіонах як вираження загальних закономірностей світового літературного розвитку, незалежно від зовнішніх впливів) і процесів, схожість яких пояснюється різного роду контактами [8, 16]. Вона доходить висновку, що попри те, що в реальній історії літератури типологічні й контактні зв'язки літератур виступають у нерозривній єдності як різні аспекти цілого, в дослідницькому плані розмежування їх методологічно необхідне.

Подібні тенденції дещо раніше констатував відомий американський лінгвіст і літературознавець Р. Якобсон у праці «Лінгвістика і поетика» (1960): «Літературознавство, центром якого є поетика, розглядає, як і лінгвістика, два типи проблем: синхронні та діахронні. Синхронний опис охоплює не тільки літературну продукцію конкретної епохи, а й ту частину літературної традиції, яка в цю епоху зберігає життєздатність» [9;360].

Серед літературознавців відсутня однастайність щодо типів і форм літературних зв'язків, зокрема І. Неупокоева налічує шість основних типів і форм літературних взаємозв'язків, Д. Дюришин – понад десять видів і форм літературного спілкування. На думку В. Жирмунського, існує три основні типи літературних зв'язків: зовнішньо-контактні, генетичні, історико-типологічні. На думку О. Бушміна, типологічні подібності породжуються дією спільних чи аналогічних чинників суспільного, духовного й культурного поступу людства, серед яких основними він вважає:

5. відображення у творах спільних (схожих) явищ дійсності (боротьба народів за незалежність, тяжке становище дітей у суспільстві тощо);

6. схожість суспільної домінанти (твір будь-якого автора – результат не лише його зусиль, а й засвоєння ним досвіду попередників: розуміння ними добра й зла, подвигу й зради);

7. єдність принципу літературно-художнього освоєння світу (у літературах різних народів зустрічаються однакові методи відображення дійсності, творчі течії і напрями, жанри і стилі) [10, 36].

Підкреслюючи роль генетичних зв'язків у світовому літературному поступі, В. Жирмунський вважає: «Жодна велика національна література не розвивається поза живою і творчою взаємодією з літературами інших народів, і ті, хто думає піднести свою рідну літературу, стверджуючи, ніби вона виросла виключно на місцевому національному ґрунті, тим самим засуджують її навіть не на «блискучу ізоляцію», а на провінційну вузькість і «самообслуговування» [11, 71]. Таким чином, на думку дослідника, висвітлення генетичних зв'язків є важливою складовою аргументації єдності світового літературного процесу.

Академік М. Храпченко сутність і значення типологічного вивчення літератури вбачає в тому, щоб спостерігати, фіксувати й оцінювати не лише схожі риси, але й індивідуальні, своєрідні особливості в літературах різних народів. Принципи типологічних зіставлень, на погляд ученого, можуть застосовуватися у процесі вивчення: 1) літературних напрямків; 2) аналізу жанрових форм; 3) дослідження стилів; 4) порівняльній характеристиці творчості письменників.

У системі методів і прийомів, якими користується сучасне українське літературознавство, порівняльний метод відіграє все важливішу роль.

Об'єктом дослідження стала своєрідність літературних процесів різних епох, як і відмінність їх національних, зональних і регіональних варіантів. Компаративні дослідження, як правило, проводяться в певній ієрархічній підпорядкованості й зорієнтовані на кінцевий результат дослідження. Так, відомий сучасний український літературознавець Г. Сиваченко вбачає мету літературної компаративістики в пізнанні «закономірностей генези й типологічної сутності літературного явища завдяки дослідженню процесу розвитку національної та світової літератури – вимагає з методологічного погляду диференціації предмета дослідження. Загалом тут розрізняють два напрями дослідження: т.зв. контактний, чи генетичний, зумовлений безпосередньою дотичністю явищ, і типологічний, зумовлений загальними закономірностями розвитку літератури, мистецтва та окремих форм суспільної свідомості. Термінологічно перший напрям виражається поняттям контактено-генетичні зв'язки, другий – поняттям типологічної взаємозалежності» [2, 24–25].

І. Папуша в методології літературознавчої компаративістики виділяє три основні аспекти: онтологію (об'єкт у структурі пізнавальної діяльності), гносеологію (суб'єкт пізнання) та методику (методи й прийоми пізнавальної діяльності) [12].

Осібню варто зупинитися на дослідженні польського літературознавця Б. Бакулі «Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики» [13], в якій автор доходить висновку про необхідність «підтримувати традиційне розуміння компаративістики – не стільки як окремої галузі науки (оскільки важко виокремити властиві тільки їй дослідницькі методи), а й як позиції відкритості на іншість через власний культурний дискурс, зокрема на нелітературні галузі культури» [13, 50]. Автор вбачає певний скептицизм у концепції Р. Яусса, ніби історія літератури – це, в основному, історія рецепції. На його думку, кожна національна література – інтегральний і живий складник універсальної літератури, що вимагає належної уваги її контактам і конфронтаціям з іншими. Тому компаративістика має займатися не лише дослідженням «впливів», а й моделюванням історико-літературного процесу, спираючись на інтеркультурні й інтердисциплінарні чинники, що відкриває перспективи виникнення інтегральної компаративістики.

Утім, на думку Б. Бакулі, «здається, що сьогодні не існує шансів для вироблення універсальної моделі компаративістики. Зрештою, невідомо, чи взагалі така потреба існує. Швидше тут виникає необхідність увиразнення й послідовного, а також комплементарного застосування різних методів і навіть теоретичних моделей компаративістики» [13, 58].

Активне використання компаративного аналізу в шкільному курсі вивчення літератури диктується тим фактом, що компаративізм сприяє усвідомленню того чи того національного письменства як інтегрованої частини світового літературно-художнього розвитку. Особливу вагу це має для усвідомлення належного місця української літератури в європейському культурному просторі.

Таким чином, компаративізм як методологічна основа досліджень у царині порівняльного літературознавства, мовознавства, фольклористики, етнографії, культурології й інших суміжних дисциплін став поширюватися ще в XIX столітті, продовжуючи розвиток у XX столітті, цей напрямок наукової думки націлював на з'ясування особливостей і причин виникнення загальних і особливих якостей об'єктів, що вивчаються, їх природи і стадій розвитку.

Відкриття проходили не без полеміки між прибічниками різних теоретичних зацікавлень – від формалістичних зіставлень структурної атрибутики до історико-типологічних порівнянь конкретних творів літератури, мистецтва, культури для з'ясування подібності й відмінності їх походження й розвитку.

Література

1. Касперський Е. Про теорію компаративістики / Е. Касперський // Література. Теорія. Методологія. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 518–540.

2. Сиваченко Г. Модель історичного та сучасного розвитку теоретико-методологічного мислення у словацькій компаративістиці / Г. Сиваченко // Слово і час. – 2002. – № 9. – С. 18–27.
3. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / І. Я. Франко. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 40. – 512 с.
4. Конрад Н. Запад и Восток: Статьи / Н. Конрад. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
5. Історія української літератури (Перші десятиріччя XIX ст.). – К.: Либідь, 1992. – 512 с.
6. Рікер П. Конфлікт інтерпретації / П. Рікер // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 227–243.
7. Білецький О. І. Вибрані праці: у 2-х т. / О. І. Білецький. – К.: Держ. видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 1. – 503 с.
8. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа / И. Г. Неупокоева. – М.: Наука, 1976. – 359 с.
9. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Р. Якобсон // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 357–378.
10. Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы / А. С. Бушмин. – 2-е изд., доп. – Л.: Худож. лит., 1978. – 224 с.
11. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, Ленинградское отд., 1979. – 493 с.
12. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики / І. Папуша // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 58–67.
13. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики / Б. Бакула // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 50–58.

Аннотація. *Градовский А.В., Градовский В.А. История возникновения и этапы становления компаративистики.*

В статье рассмотрены основные этапы становления компаративистики как науки.

Ключевые слова: *компаративистика, сравнительное литературоведение, история литературы, концепция, внутренняя структура.*

Summary. *Gradovsky A., Gradovsky V. The history of origin and stages of formation of comparative studies.*

The article deals with the main stages of formation of comparative studies as a science.

Key words: *comparative studies, comparative literature, history of literature, conception, internal structure.*

В. В. Гур'єва

ПОЕЗИЯ Е. Е. КАММИНГСА В ЛІТЕРАТУРНО - КРИТИЧНИХ СТУДІЯХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано праці як українських, так і зарубіжних вчених, присвячені проблемі наукового осмислення творчості одного з провідних американських поетів-модерністів Едвард Естліна Каммінгса (1894 – 1962).

Ключові слова: *критичний дискурс, творча спадщина Едварда Естліна Каммінгса, модернізм.*

Українському читачеві ім'я Едварда Естліна Каммінгса (Edward Estlin Cummings) мало що промовляє. Утім Е. Е. Каммінгс є одним з найвидатніших англомовних поетів ХХ століття. Художній та літературний досвід Е. Е. Каммінгса був би надзвичайно плідним і цікавим для осмислення шляхів розвитку європейської, в тому числі, і української поезії. Зокрема Е. Е. Каммінгс викликає інтерес як експериментатор, реформатор вірша, аналіз форми якого міг би стати предметом великого монографічного дослідження. Проте значення Е. Е. Каммінгса для розвитку американської поезії першої половини ХХ століття належним чином не оцінена в українському літературознавчому дискурсі. Такий стан не відповідає надзвичайно вагомому внескові митця в американську літературу й живопис. За висловом відомої української дослідниці С. Павличко, Е. Е. Каммінгс “не належав і не належить до найбільш читаних поетів” [10, 455] навіть на батьківщині. Причину цього С. Павличко вбачає в окремішності експериментальної поезії Е. Е. Каммінгса, який, як відомо, не сприйняв традиціоналізму в літературі й водночас не входив до якоїсь однієї мистецької течії.

Е. Е. Каммінгс торував свій (для багатьох не завжди прийнятний) шлях. Зрозуміло, що авангардистська поезія Е. Е. Каммінгса не вкладалась в ідеологічні інтерпретаційні схеми й теоретичні матриці колишнього радянського літературознавства, котре мало свій погляд на модернізм. Тож не випадково вже навіть в постколоніальній українській науці літературна творчість поета майже не розглядалась.

На жаль, сьогодні можемо назвати лише декілька невеликих літературознавчих праць, а саме передмов до перекладів віршів американського поета. Це вступні статті вже згадуваної Соломії Павличко [10], а також перекладачів творів Е. Е. Каммінгса Богдана Бойчука [4] й

Івана Андрусика [1]. У них окреслено найвиразніші риси поезії лірики цього письменника. Зокрема, С. Павличко досліджувала проблему співвідношення й протиставлення в поезії Е. Е. Каммінгса двох начал – сучасного європейського та національного, американського. Цю проблему дослідниця розглядала під кутом зору деяких біографічних відомостей про поета, які, як і його поезія, насичені парадоксами. Ідеографічний вірш, який створював своєю будовою пластичні образи, словесна деструкція, і, як наслідок – нестандартне звучання й апеляція до зорового сприйняття – такий новаторський і експериментаторський стиль Е. Е. Каммінгса. Інший відомий український дослідник і перекладач творчості Е. Е. Каммінгса Б. Бойчук також відзначає унікальну, радикальну для того часу манеру його поетичних творів. Як і С. Павличко Б. Бойчук стверджує визначальний вплив однієї з течій модернізму – кубізму – на розвиток поетичного стилю Е. Е. Каммінгса підкреслюючи, що в результаті синтезу поезії й живопису в творчості поета візуальний аспект був одним із основних у його поезії. Дослідник характеризує творчість Е. Е. Каммінгса і як сатиричну, відзначаючи, що поет мав темперамент сатирика й вживав усі засоби цього жанру в своїй поезії. Найпомітнішими темами в поезії Е. Е. Каммінгса, на думку Б. Бойчука, є світ дитини, природа, кохання, а в пізнішому періоді поет звернувся до релігійних мотивів [4]. Побіжно розглядає творчість Е. Е. Каммінгса у докторській дисертації, присвяченій розгляду образного простору американської поезії ще одна українська дослідниця Лариса Белехова [3].

Відмітимо декілька праць російських та білоруських літературознавців. Найвагомий внесок у дослідження історії американського модернізму ХХ століття зробив відомий російський американіст Олексій Зверев. У своїй монографії, присвяченій цьому питанню, автор аналізує естетичні теорії й творчу практику модернізму на прикладі його найвидатніших представників, а саме Т. С. Еліота, Г. Стайн, Е. Е. Каммінгса та інших [7]. Окрім того, О. Зверев написав ряд статей, присвячених творчості Е. Е. Каммінгса в контексті американського модернізму, є укладачем, автором передмов та коментарів до антологій поезії США ХХ століття [5; 6].

Окрім О. Зверева, побіжно розглядали творчий спадок Е. Е. Каммінгса російські вчені Ірина Арнольд [2] та Дар'я Суховей [11]. Зазначимо, що перекладені твори Е. Е. Каммінгса російською мовою є чисельнішими, ніж українською. Серед найвідоміших слід відмітити переклади С. Бойченка, В. Британишського, Н. Семоніф, А. Сергеева, К. Фарайя, В. Шаргунова та інших. Також на пострадянському просторі, а саме в Білорусі творчість Е. Е. Каммінгса вивчає Маргарита Малихіна [8; 9], про що свідчать декілька статей дослідниці, присвячених вивченню модерністської естетики творчості поета.

Ясна річ, творчість Е. Е. Каммінгса активно досліджували в Америці та Європі. Бібліографія американських праць про Е. Е. Каммінгса охоплює декілька десятків монографій.

З-поміж них окремо слід виділити праці американського літературного критика й літературознавця, дослідника творчості Е. Е. Каммінгса Нормана Фрідмана (Norman Friedman). Н. Фрідман є також найвідомішим біографом поета. У своїх монографіях він простежив становлення Е. Е. Каммінгса як поета й художника в контексті американського модернізму, встановив джерела, з яких він черпав головні теми для своїх творів та їх значення [14]. Це відображено, зокрема в таких працях дослідника: “Е. Е. Каммінгс: мистецтво поезії” (“E. E. Cummings: The Art of His Poetry”, 1960), “Е. Е. Каммінгс: розвиток письменника” (“E. E. Cummings: The Growth of a Writer, 1964”), “Е. Е. Каммінгс: зібрання критичних есеїв” (“E. E. Cummings: A Collection of Critical Essays”, 1972), “(Пере)оцінюючи Каммінгса: подальші есеї про поета” (“(Re)valuing Cummings: Further Essays on the Poet, 1962-1993, 1996”) та інші.

Інший відомий американський біограф Е. Е. Каммінгса Ричард Кеннеді у своїй монографії “Мрії в дзеркалі” (Richard Kennedy “Dreams in the Mirror”, 1980) ставить Е. Е. Каммінгса поряд з видатними письменниками Америки ХХ століття Е. Паундом, Т. Еліотом та Дж. Джойсом, називаючи поета літературним революціонером своєї епохи з огляду на інноваційність та експериментаторство його поезії та живопису [16].

Варто згадати ще декілька монографій американських авторів, де ґрунтовно викладена біографія поета. Це, зокрема, праці відомого вченого, представника Йельської школи деконструкції Гарольда Блума “Е. Е. Каммінгс” (Harold Bloom “E. E. Cummings”, 2003), яка містить глибоке дослідження біографії Е. Е. Каммінгса та аналіз його творів [12], Чарльза Нормана “Е. Е. Каммінгс. Творець магії” (Charles Norman “E. E. Cummings. The Magic Maker”, 1964) [18], Мільтона Коена “Поет і художник” (Milton Cohen “Poetandpainter”, 1987) [13], Крістофера Соєра-Лучанно “Е. Е. Каммінгс: Біографія” (Christopher Sawyer-Laucanno “E. E. Cummings: A Biography”, 2004) [20], Кетрін Ріф “Життя поета” (Catherine Reef “A Poet’s Life”, 2006) [19] та інші.

Критика й аналіз творчості поета також викладена в десятках монографій і у сотнях різних за обсягом й рівнем аналізу статей. Коротко зупинимося на найпопулярніших із них. Перш за все, це роботи вже згаданого Ричарда Кеннеді, а саме “Ще одне відвідування Е. Е. Каммінгса” (“E. E. Cummings revisited”, 1994), Гарі Лейна “Я: дослідження поезій Е. Е. Каммінгса” (Gary Lane “I am: a Study of E. E. Cummings’ poems”, 1976). В останній монографії автор детально аналізує 25 найкращих творів поета, що раніше не розглядалися, звертаючи увагу на тему й мету кожного з них,

розкриваючи тим самим слабкі й сильні сторони поета та заглиблюючись у його філософію [17]. Не можна не згадати тут і студії Гая Ротелли “Критичні есеї про Е. Е. Каммінгса” (Guy Rotella “Critical Essays on E. E. Cummings”, 1984) та “Е. Е. Каммінгс: довідник” (“E. E. Cummings: a Reference Guide”, 1979), Майкла Вебстера “Читаючи візуальну поезію футуризму: Марінетті, Аполлінер, Швіттерс, Каммінгс” (Michael Webster “Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings”, 1995), де Е. Е. Каммінгс постає як митець з романтичною ідеологією та технікою написання поезій, котрий візуалізує поетичні тексти й систематично руйнує синтаксис [21].

Графічна організація поезії Е. Е. Каммінгса стала предметом окремого дослідження американських літературознавців Гарві Гросса у роботі “Звук і форма в сучасній поезії” (Harvey Gross “Sound and Form in Modern Poetry”, 1965), у якій проаналізовано деякі поезії Е. Е. Каммінгса під кутом зору їх просторового розміщення на сторінці а також підпорядкування семантики поетичних текстів їх графічному образу, наголошено на руйнуванні синтаксичних структур [15]. Вивченню питання “зруйнованого” синтаксису в поезії Е. Е. Каммінгса присвятила свою роботу й Ірен Ферлі: “Е. Е. Каммінгс і неграматика: дослідження синтаксичних відхилень у поезіях” (Irene Fairley “E. E. Cummings and Ungrammar: a Study of Syntactic Deviance in his Poems”, 1975). Графічну організацію поетичних текстів Е. Е. Каммінгса а також взаємозв'язок графічного образу з живописом, вплив модерністських течій живопису на лірику поета вивчав поет-сучасник Е. Е. Каммінгса В. К. Вільямс (William Carlos Williams).

Ще однією проблемою, яку досліджували зарубіжні вчені є вплив однієї з течій модернізму, а саме імажизму на поетичні твори Е. Е. Каммінгса та їх спорідненість з малими формами японської поезії хайку, на які спирались представники даного напрямку, намагались довести у своїх роботах американські літературознавці Майкл Ділан Велч (Michael Dylan Welch), Роберт Вегнер (Robert Wegner), Раймонд Роузліп (Raymond Roseliep), Норман Фрідман (Norman Friedman). Серед зарубіжних вчених, котрі присвятили свої наукові розвідки творчості Е. Е. Каммінгса слід виокремити Сабіну Зоммеркамп (Sabine Sommerkamp), Ніну фон Далерн (Nina von Dahlern), Мартіна Хойзера (Martin Heusser, Німеччина), Ізабель Альфандарі (Isabelle Alfandary, Франція), Решава Сінгха (Reshav Singh, Індія) та ін.

Насамкінець варто відмітити, що в 1980 році в Нью-Йорку Р. Кеннеді, Н. Фрідман та Д. Форрест створили товариство, яке займається вивченням творчої спадщини Е. Е. Каммінгса (The E. E. Cummings Society). У тому ж році започатковано видання журналу товариства Е. Е. Каммінгса “Спрінг” (Spring), на сторінках якого публікувались критичні статті, поезії, біографічні факти, листи та багато іншого, що представляло інтерес для поціновувачів творчості Е. Е. Каммінгса. У 1992 році “Спрінг” отримав новий формат, і відтоді виходить щорічно [22].

Отже, аналіз праць, присвячених творчості Е. Е. Каммінгса показує, що предметом дослідницького інтересу виступає переважно Е. Е. Каммінгс-модерніст, авангардист. Зокрема продуктивно осмислюється літературознавчою думкою використання поетом графічної образності, неповторної пунктуації, руйнування синтаксичних канонів та інших традиційних засобів віршової форми. Також особлива увага приділяється спорідненості поезії Е. Е. Каммінгса з образотворчим мистецтвом й малими формами японської поезії хайку. Усе це, переконані дослідники, робить поезію Е. Е. Каммінгса наповторним явищем в історії американської літератури. Однак досліджувані науковцями в різних працях особливості художнього світу Е. Е. Каммінгса, ясна річ, потребують узагальнення, уточнення й поглиблення, що могло б стати актуальним об'єктом подальшого комплексного монографічного вивчення. Ще однією вкрай важливою проблемою, яка постає на вітчизняному ґрунті, є проблема осмислення адекватності перекладу поетичних творів Е. Е. Каммінгса українською та іншими слов'янськими мовами.

Література

1. Андрусак І. Дорівнює Каммінгс / І. Андрусак // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 162. – С. 189 – 196.
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования): учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. “Иностр. яз.” / И. В. Арнольд – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1990. – 300 с.
3. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Белехова Лариса Іванівна ; Київ. нац. лінгв. ун-т. – Київ, – 2002. – 34 с.
4. Бойчук Б. Слово від перекладача / Б. Бойчук // Каммінгс Е. Е. Це проминання всіх ясних речей: вибрані поезії / пер. з англ. Б. Бойчук – К. : Факт, 2005. – С. 5 – 9.
5. Зверев А. М. Поэтический ренессанс : [Литературы Северной Америки на рубеже XIX – XX веков] / А. М. Зверев // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983 – 1994. Т. 8. – С. 533 – 544.
6. Зверев А. Каммингс и “чистая” поэтика / А. Зверев // Иностранная литература. – 1978. – № 7. – С. 200 – 209.
7. Зверев А. Модернизм в литературе США. Формирование Эволюция Кризис / А. Зверев – М. : Наука, – 1979. – 318 с.
8. Малыгина М. Слово в трех измерениях: Особенности модернистской эстетики в творчестве Э. Каммингса / М. Малыгина // Всемирная литература. – 2003. – № 6. – С. 194 – 205.

9. Малыгина М. Трансцендентальная сущность природы в поэзии Э. Каммингса / М. Малыгина // Весник ПГУ. Серия А: Гуманитарные науки. – 2006. – № 1.
10. Павличко С. Каммінгс: дидактика чи деструкція? / С. Павличко // Павличко С. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті. / передм. Д. Наливайка. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 453 – 456.
11. Суховой Д. А. Графика современной русской поэзии : автореф. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Суховой Дарья Алексеевна ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. – Санкт-Петербург, 2008. – 27 с.
12. Bloom H. E. E. Cummings / Harold Bloom – Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2003. – 110 p.
13. Cohen M. Poetandpainter. The Aesthetics of E. E. Cummings / Milton Cohen – Detroit: Wayne State UP, – 1987.
14. Friedman N. E. E. Cummings: The Growth of a Writer / N. Friedman Carbondale and Edwardsville, Illinois: Southern Illinois University Press / Arcturus Books, 1964. – 193 p.
15. Gross H. Sound and Form in Modern Poetry / H. Gross – Univ. of Michigan Press, 1965.
16. Kennedy R. Dreams in the Mirror / Richard Kennedy – New York: Liveright, – 1980.
17. Lane G. I am: a Study of E. E. Cummings' poems / Gary Lane – Lawrence : University Press of Kansas, - 1976. – 134 p.
18. Norman Ch. E. E. Cummings. The Magic Maker / Charles Norman – New York: Duell, Sloan and Pearce, – 1964.
19. Reef C. E. E. Cummings: A poet's life / Catherine Reef – Houghton Mifflin Harcourt, 2006. – 149 p.
20. Sawyer – Laucanno Ch. E. E. Cummings: A Biography / Christopher Sawyer – Laucanno Sourcebooks, 2004. – 606 p.
21. Webster M. Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings / Michael Webster – New York : P. Lang., 1995. – 197 p.
22. <http://www.edu/english/cummings/society.html>. - Назва з екрану.

Аннотация. В. В. Гурьева Поэзия Э. Э. Каммингса в литературно-критических студиях второй половины XX – начала XXI века.

В статье проанализированы работы как украинских, так и зарубежных ученых, посвященных проблеме научного осмысления творчества одного из ведущих американских поэтов-модернистов Эдварда Эстлина Каммингса (1894 – 1962).

Ключевые слова: критический дискурс, творческое наследие Эдварда Эстлина Каммингса, модернизм.

Annotation. Hurieva V. V. The Poetry of E. E. Cummings in Literary Criticism (the second half of XX – the beginning of XXI century).

The paper offers the overview of works dealing with literary heritage of the prominent American modernist poet Edward Estlin Cummings (1894 – 1962) in Ukrainian and foreign literary discourse.

Key words: literary criticism, literary heritage of Edward Estlin Cummings, modernism.

В. А. Градовський

«Я ВІРЮ В ЛАГІДНУ ВЛАДУ РОЗУМУ, ЩО КЕРУЄ ЛЮДЬМИ»

(проблема моральної відповідальності вчених за наслідки наукових досліджень у драмі «Життя Галілея» Б. Брехта).

У статті проаналізовано історію написання, проблематику та актуальність драми Б. Брехта «Життя Галілея».

Ключові слова: філософський дискурс, позиція ученого, атомна фізика, інквізиція, протиборство.

Драма «Життя Галілея» написана в роки вимушеної еміграції автора, неодноразово перероблялася, бо перед обличчям великої революції в науці, яка містила у собі як великий створюючий потенціал, так і страшні руйнівні можливості, Б. Брехт, стурбований долею людства, звертається до проблеми науки й відповідальності вченого, яка набирає характер соціального й водночас етичного. Але філософський дискурс драми «Життя Галілея» в її остаточному варіанті значно ширший. Він охоплює низку філософських питань, пов'язаних із проблемою позиції ученого в протистоянні сил добра і зла, прогресу та реакції.

П'єса «Життя Галілея» – хроніка талановитого вченого, що охоплює майже три десятиліття – від 1609 р. до 1637 р. Окремі дослідники визначають цей твір як п'єсу-біографію і водночас п'єсу-філософію. Вона датується 1937–1939 рр., сам автор підкреслював, що драма «Життя Галілея» була написана в еміграції, в Данії, в 1938–1939 рр., коли газети опублікували повідомлення про розщеплення атома урану, здійсненого німецькими фізиками.

Як бачимо, у примітці автора містився натяк на зв'язок ідейного задуму твору з визначними подіями в галузі атомної фізики. Однак цей зв'язок по-різному відображений в першій та другій редакціях п'єси.

У першій (датській) редакції головний герой, видатний вчений Галілей, виступає носієм позитивного прикладу, а його зречення від свого відкриття, від наукової істини, розглядається драматургом не як ганебна капітуляція перед силами соціального зла, а як майстерний маневр. Приспавши пильність інквізиції, вчений потайки продовжив свої дослідження, а наукові праці пізніше передав за кордон.

У другій (американській) редакції, яка з'явилася після вибухів атомних бомб під Хіросімою та Нагасакі, драматург по-новому осмислив основний конфлікт п'єси. Б. Брехт зазначав, що страшний ефект

атомної бомби освітив конфлікт Галілея із сучасним йому суспільством незвичайним світлом. Атомна бомба як психічне й політичне явище відкрила суспільну неспроможність Галілеїв ХХ ст., їх зраду щодо людства, і змусила драматурга під зовсім іншим кутом зору поглянути на драму героя. У другій редакції автор вилучає всі репліки, ремарки й навіть окремі сцени – все, що могло б викликати позитивне трактування поведінки Галілея. Більше того, Б. Брехт вводить деякі епізоди та деталі, що підкреслюють моральне банкрутство вченого.

У новому варіанті драми було також поставлено суспільно значущу проблему про відповідальність вченого за долю свого наукового відкриття. У цьому плані брехтівська п'єса не втратила своєї актуальності й сьогодні.

Кожній освіченій людині відома історія видатного ученого доби Відродження, який довів правильність гіпотези Коперніка про те, що Земля обертається навколо Сонця. За це Галілей постав перед судом інквізиції, відрікся від свого відкриття, хоча в наступну мить і вигукнув: «А все ж вона крутиться!».

Проте легенда про суд інквізиції не відповідає дійсності. Доведено, що Галілей не піддавався тортурам. Можливо, його останній допит відбувся в залі тортур, де Галілей привселюдно покаявся й у принизливій формі зрікся свого відкриття. Проте протягом століть легенда про Галілея переходить з покоління в покоління, захоплюючи поетів та вчених. П'єса Б. Брехта не посягає на правду і зміст цієї легенди, освяченої віковою традицією. Але в образі свого героя геніальний драматург розкрив не менш глибоку й повчальну правду.

Дія п'єси відбувається в добу Відродження, добу великих соціальних та наукових революцій, і конфлікт Галілея з верховною церковною владою переростає у творі Б. Брехта в більш серйозний і глибокий конфлікт – конфлікт двох епох, двох філософських систем, двох поглядів на світ і людину. Цей конфлікт епох, які наче переплітаються в долі головного героя, розв'язується капітуляцією Галілея, який символізує нову добу.

Змальовуючи образ геніального вченого, автор не прагне ідеалізувати і з перших же епізодів підкреслює суперечливий характер героя, дуалізм його натури, що пов'язаний зі своєрідним протиставленням до людини високого духовного й плотського начал.

Галілей – людина епохи Відродження, його плоть і дух звільнилися від середньовічного аскетизму, він закоханий у земне життя з усіма його плотськими втіхами, і знаряддям пізнання світу для нього стає не Біблія, а телескоп, який привезли з Голландії.

Уже в першому епізоді глядач бачить, як Галілей любить земне життя, радіє гарному початку нового дня, з радісним настроєм виконує ранковий обряд: він обливається холодною водою й одночасно пояснює Андре геліоцентричну систему світу. Виникає враження, що перед нами людина з величезною жагою до життя, в якому чільне місце займає процес пізнання, що приносить вченому справжню естетичну насолоду.

Проте дуже швидко помічаєш зворотний бік життєлюбства героя. Життя для нього – насолода й моральний закон, який проголошує, що в ім'я життя потрібно інколи вміти поступитися задоволенням, що обов'язок вище насолоди, з його точки зору абсурдний. І в цьому полягає причина майбутньої поразки Галілея: через роки, поставлений перед жорстоким вибором, він принесе в жертву високу радість творчої думки заради плотських задовольень і побутового комфорту. Дуалізм натури героя відчувається і в його ставленні до процесу пізнання, який він любить як джерело насолоди, він не бажає бути мучеником науки, як благородний Джордано Бруно, образ котрого незримо присутній на сторінках п'єси Б. Брехта. Цю двоякість Галілея відчувають і представники церкви, зокрема кардинал-інквізитор і папа, які помічають, що сила Галілея вже містить у собі і його слабкість, яка пізніше призведе його до «гріхопадіння».

Це «гріхопадіння» Галілея як вченого відбувається в п'єсі поступово, але не випадково. Б. Брехт, змальовуючи конфлікт вченого з владою, посилений кризою Відродження й кризою науки, ставить вже немолодого Галілея, вчителя математики, у скрутне становище, йому платять менше, ніж перевізнику бочок із вином. Його відкриттям аплодують в університетах Парижа й Праги, а він вимушений давати уроки багатим ледарям і продавати підзорну трубу флорентійському принцу. Саме цей вчинок стає першим кроком до наступного «злочину» героя. Заради заробітку він іде на компроміс з власною совістю вченого й видає підзорну трубу за свій власний винахід. Цей акт компромісу Галілея з власною совістю пізніше приведе його до капітуляції перед владою.

Геніальний вчений – поборник істини, і тому він викликає незадоволення влади, бо вона, в особі церковників, захищає брехню, ілюзії невігластво. Проте Галілей вірить у розум та силу знань, бо «лише мертвих не можна переконати доказами», тоді як його друг Сагредо вважає, що людям недоступні доводи розуму. А для влади розум небезпечний, бо в ньому вони бачать загрозу своєму існуванню. Влада не спростовує істини й доводить розум – вони забороняють їх, бо на думку представників церкви, гуманніше підтримувати в людях віру в ілюзії, ніж відкривати їм очі на правду. Галілей навпаки вважає, що знання правди примушує людей змінювати життя, тому що несправедливий устрій не вічний, і змінити світ можуть лише люди, які володіють істиною. Відмовившись від свого відкриття, Галілей зраджує себе як вченого, своїх колег, саму науку, а також всіх тих, хто вірив у революційну силу наукових досягнень геніального вченого.

У своїй драмі Б. Брехт показав, що людина, яка зробила хоча б один крок на шляху великого компромісу, шляху пристосування, найчастіше вже не владна зупинитися, бо невідворотна логіка зради

починає вести людину в безодню морального падіння. Як можна спостерігати вже в попередніх творах драматурга, проблему компромісу Б. Брехт досліджує саме в соціальному аспекті і в різних життєвих ситуаціях. Прикметно, що зречення Галілея автор не виправдовує, бо його вчення стає фактором жорстокого протистояння. І капітуляція Галілея обертається зрадою свого народу і його майбутнього.

У чотирнадцятій картині улюблений учень Галілея Андра Сарті, прийшовши до нього й дізнавшись, що той всі роки продовжував потайки свої дослідження, робить спробу виправдати свого старого вчителя. Проте сам Галілей і разом з ним автор не визнають ніяких виправдань, бо своїм вчинком великий вчений надовго загальмував розвиток науки й деморалізував багатьох учених, примусив їх відмовитись від нових досліджень і наукових публікацій, як це сталося, наприклад, з Р. Декартом, який сховав свій трактат про природу світу, який пізніше був утрачений для людства.

У «Житті Галілея» постає важлива проблема морального характеру – взаємовідносини ученого й влади. У бесіді зі своїм колишнім учнем Муціусом, який зрадив науку, Галілей чітко формулює свою точку зору: «Той, хто не знає істини, тільки дурний. Але той, хто її знає і називає брехню, той злочинець».

Конфлікт влади й вченого вирішується перемогою церкви, що символізує духовну і світську владу.

На суді інквізиції Галілей виступає і під загрозою тортур публічно зрікається свого відкриття, істини. Після зречення свого вчителя, Галілей перетворюється на бранця церкви й працює під наглядом інквізиції. Кожну сторінку його «Розмов» ретельно вичитує папська цензура.

Зображуючи коливання Галілея між жертвенним служінням істині й негідною капітуляцією перед владою, Б. Брехт знову ж не стільки засуджує свого героя, скільки ставить питання, чи може творча особистість, перебуваючи під контролем інквізиції, займатися справою свого життя? Хто кине камінь у генія за те, що він «людина плоті», яка не може відкинути ані старе вино, ані нову ідею.

Вартий уваги той факт, що в п'єсі звучать думки автора про наукову істину, її місце й роль в історії людства.

Ще в давні часи єгипетські мудреці як знак непогрішності й мудрості носили дорогоцінний золотий ланцюг з каменем, який звався істиною. Свого часу Платон стверджував, що прагнення до істини, як і до краси, є найвище благо. Поняття істини поєднувалось із моральним поняттям правди.

Галілей у п'єсі Б. Брехта – не просто геніальний вчений, з перших сторінок він – поборник істини. Здавалося б, математика, якою займався вчений, – це абстрактна наука, не пов'язана з життям суспільства, та й астрономічні дослідження фази Венери або супутників Юпітера жодним чином не стосуються суспільства з погляду пересічної людини.

Але Брехт усім змістом п'єси доводить важливість науки та істини для практичної діяльності.

Галілей, вивчаючи небесну сферу, сповнений нестримного оптимізму. Віра в людський розум, логічність побудови фізичного й соціального світу робить радісним провісником істини. Коли вчений отримав підтвердження гіпотези Коперніка, він вважає, що віднині все має бути інакше: «Старі часи минули й настав новий час. Ось уже сто років, як людство ніби вже чекає чогось».

Але для багатьох вчених, які живуть у світі, навчання може обернутися конфліктом із владою, бо вона лякається правди. Вже на початку п'єси відбувається важливий діалог між Галілеєм та його другом Сагредо, який набирає високої емоційної напруги. Чотири рухомі супутники Венери, побачені в підзорну трубу, переконують обох у незаперечній істині: небесної тверді не існує.

У Б. Брехта п'єса заселена строкатим натовпом людей, споживачами істини, її прибічниками та ворогами, представниками різноманітних груп, станів, класів, що створювали типову структуру соціального організму.

У дискусію про істину Б. Брехт поступово залучає представників усіх верств суспільства: колег та учнів Галілея, маленького ченця, папу, урядовців, кардиналів, інквізиторів, людей з вулиці. Спостерігаючи за розвитком цієї дискусії, глядач бачить, що влада віддає перевагу не розуму та істині, а догмі. Для урядовців і церкви розум та істина небезпечні, але вони не заперечують істину, вони її забороняють і протиставляють істині церковну догму й брехню.

Представники церкви відверто проголошують, що все, що стосується принципів духовного життя, основних принципів буття, віри та істини належить святій інквізиції.

На відміну від своїх опонентів, герой хоче й вірить у те, що набута істина приносить реальну користь, бо інша черпається з життя і має знову йти в життя, такий кругообіг. Б. Брехт, залучаючи своїх героїв у дискусію про істину, доводить, що науки, будь-то математика чи фізика, пов'язані з політикою, тому що істина єдина й неподільна, а пізнання істини – це водночас політична боротьба.

Дуже важлива розмова відбувається між Галілеєм та маленьким ченцем – одним із його учнів. Він дуже точно визначає суть справи: йдеться не про фази Венери чи інші астрономічні явища, а про його батьків, сестру та інших селян Кампанії, що гнуть свої спина на землі. Якщо Святе Письмо помилкове, якщо Земля – це центр Всесвіту, а око Всевишнього не почне зосереджуватися на людях, то навіщо миритися з голодом і бідністю, бо це ніяка не заслуга і не випробовування сил. Виявляється, що відкриття Галілея може позбавити бідних людей віри і надії на людяність. Але великий вчений вважає, що істина, знання правди примусить людей змінити своє життя, бо несправедливий устрій не вічний, а змінити світ можуть тільки люди, що оволоділи істиною.

Істину не можна прилаштувати до церковних догм. Укотре Б. Брехт стверджує в п'єсі думку, що істина не може бути шкідливою: її проста прагматична користь може слугувати духовному та моральному піднесенню та удосконаленню людства. Це не лише особиста, а й соціальна цінність.

Глибокий ідейний зміст п'єси «Життя Галілея», її насичений філософський дискурс у поєднанні з багатою та яскравою поетикою дозволяють віднести цей твір видатного драматурга до кращих зразків інтелектуальної драми ХХ століття.

Анотація. *Градovsky V. «Я верю в ласкову власть розуму, що веде людину» (проблема моральної відповідальності учених за наслідки наукових досліджень в драмі «Життя Галілея» Б. Брехта)*

В статті розглянуто історію написання, проблематика та актуальність драми Б. Брехта «Життя Галілея».

Ключові слова: *філософський дискурс, позиція ученого, атомна фізика, інквізиція, протистояння.*

Gradovsky V. «I believe in the tender power of mind, which controls people» (the problem of moral responsibility of scientists for consequences of scientific researches in B. Brecht's drama «The Life of Gallileo»)

This article deals with the history of writing, the problems and topicality of B. Brecht's drama «The Life of Gallileo».

Key words: *philosophical discourse, a scientist's point of view, atomic physics, inquisition, antagonism.*

О. М. Заїковська

ЛОКУСИ КАНАДСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У статті запропоновано дослідження локусу ідентичності в канадській літературі. Автор зосереджує увагу на міфології канадського національного простору, яка пов'язана з формуванням національної ідентичності. З посиленням урбанізації на зміну ландшафту приходять «сітискейп», а подальший розвиток комп'ютерних технологій сприяє появі «медіаскейпу», який асоціюється з кризою особистості та пошуком індивідуальної ідентичності.

Ключові слова: *національна ідентичність, індивідуальна ідентичність, ландшафт, сітискейп, медіаскейп.*

З середини ХХ століття країни, які довгий час перебували під впливом супердержав, почали процес збереження та відродження національних форм культури. Саме в цей період, за визначенням Н. І. Осмонової, «національна ідентичність ствердилась як найбільш поширений термін для позначення соціально-культурних аспектів нації» [2, 158]. Національна ідентичність сприяє гомогенізації населення та пропаганді спільних інтересів та уявлень. Канада – країна, яка порівняно нещодавно завершила процес національного становлення зі збереженою поліетнічною структурою та типовою картиною сучасного мультикультуралізму, поєднує стару та нову культуру, що сприяє створенню своєрідного канадського світобачення, яке відображає специфіку мови та філософські узагальнення. Поліетнічне суспільство, багаторічне становище колонії, а згодом домініону, політична та економічна залежність від США сприяли формуванню єдиної «канадської ідеї» – національної ідентичності, яка й пояснює національний менталітет [1, 169]. Тому в центрі уваги літературознавців та критиків – особливості становлення індивідуальної та національної ідентичності в літературах постколоніальних країн, зокрема Канади.

Питання національної ідентичності знайшло відображення у працях зарубіжних та українських дослідників. Так, канадський дослідник Н. Фрай запропонував новий підхід до вивчення канадської літератури та продемонстрував визначні риси канадської чуттєвості на основі географії та історії країни. М. Етвуд розвинула цю теоретичну концепцію та узагальнила своєрідний символ літератури цієї північної країни – виживання. Н. Ф. Овчаренко вивчала особливості формування літературного канону Канади, де визначна роль приділяється національній ідентичності. Дослідженням впливу ландшафту на формування ідентичності в канадській літературі займалися В. Ю. Нью та Г. Хагган [8; 11]. Однак, деякі аспекти специфіки канадської національної та індивідуальної ідентичності залишаються поза увагою науковців. Мета цієї розвідки — вивчення особливостей формування ідентичності в канадській літературі.

Н. Фраєві належить визначне місце на канадській літературній арені, оскільки він одним із перших почав досліджувати канадську літературу з погляду об'єднуючого символу та стверджував, що історія та географія цієї країни стали очевидними в повторюваних моделях та темах канадської літератури [7, 28]. Скажімо, тема дикого ненаселеного простору та глухого безмежного тилу стала повторюваним мотивом канадської літератури завдяки тому, що канадці оселялись уздовж двох частин узбережжя та південного кордону. Письменників вабили образи природи та відчуття людської ізоляції перед могутніми силами природи не зважаючи на те, що більша частина канадського населення, від перших поселенців до теперішнього часу, живе в містах [13]. Для Н. Фрая проблема ідентичності в Канаді пов'язана з локусом, тому для дослідника ідентичність визначається питанням «Де я є?» [7, 27]. Так, наприклад, для героїні роману М. Етвуд «Споглядання» («Surfacing», 1972) дика природа стає місцем відродження нового життя.

Герой роману Д. Коупленда «Життя після Бога» («Life After God», 1994) бере палатку й ховається в лісі західного Ванкувера, щоб повернутися до райського стану ембріона. Він – представник покоління, що виховане без Бога і має на меті пізнати його. На думку Н. Ф. Овчаренко, «звернення канадських письменників до старих норм релігійної моралі пояснюється прагненням канадців з'ясувати своє походження» [1, 77]. У романі колумбійського письменника Габрієля Гарсія Маркеса «Сто років самотності» («One Hundred Years of Solitude», 1967) чоловік Урсули Ігуаран стверджує, що лише коли хтось із членів родини помирає та залишається похованим на цьому місці, людина починає усвідомлювати свою приналежність цій місцевості. К. Маркузе зазначає, що «географія виступає важливим чинником формування ідентичності» [14, 55]. О.В. Пронкевич погоджується з цією точкою зору, вказуючи, що «у кожній національній літературі та культурі існують типи ландшафту, зовнішні географічні ознаки, кліматичні умови, які визначаються членами цієї нації як найважливіші у плані формування національних ідентичностей» [3]. Індивіди повинні вписувати себе в низку певних топосів. Нація формується завдяки «націоналізації» простору та перетворення його на міф, який змінює відношення представників культури до ландшафту, що більше не сприймається як географія, а виступає моделлю національної ідентичності [3, 112].

Уся міфологія національного простору ґрунтується на «принципі уподібнення природно-культурного середовища дому як сакрального місця, куди втікають індивіди у спробі знайти захист від зовнішніх сил чи в пошуках самих себе та для відновлення сил і відродження» [3, 112]. О. Пронкевич зазначає, що «національний ландшафт, як і будь-який простір, що розвиває феноменологію дому, відображає організацію останнього: 1) ієрархічність упорядкування ціннісних рядів, символізованих топосами; 2) центральність (пошук центру національного життя)» [3, 114]. Іншими словами, одні ландшафти вважаються більш важливими, ніж інші. В. Ю. Нью («Land Sliding», 1997) та Г. Хагган («Territorial Disputes», 1994) піддають сумніву тезу, що почуття національної чи індивідуальної ідентичності у таких країнах як Канада пов'язується з певним місцем. Навпаки, вони зазначають, що в центрі уваги сучасних письменників — саме відсутність місцезнаходження (place) та дислокація ідентичності [11, 67], оскільки канадцям властиве нечітке усвідомлення географічного центру чи етнічного об'єднання. Тому канадський характер та міфологія пов'язані з поняттям фронтиру та дикого простору. Але це не значить, що тема ландшафту ігнорується в канадській літературі, навпаки, художні твори розкривають усвідомлення складного процесу, бо пейзаж (ландшафт) набуває певного значення. Риторика землі та її власності слугує канадцям способом визначенням місця та самих себе [12].

Місцем дії в оповіданнях Ч. Робертса є ліс («The Wood Vagrant»), «The Wood Fliers»), «Do Seek Their Meat from God»), «The Moonlight Trails»), ріка, озеро («Under the Ice-Roof»), «Perdu»), «The Last Barrier»), «Living in the Water»). Як зазначає І. М. Сухенко, ліс стає символом загадкового та жакливого, що співвідноситься з самою свідомістю. Локус ріки символізує «творчу й руйнівну силу природи, родючість і процвітання північноамериканської території, але водночас і втрату та забуття своїх джерел, своєї самотності» [5]. У романі Ч. Робертса «Останній бар'єр» («The Last Barrier») канадський ліс протиставляється романтичній концепції цивілізованої природи, яка асоціюється з сільським господарством, культивуванням, що, у свою чергу, ідентифікується з європейським минулим. При цьому загроза очікується не з боку суворої природи, а з боку жорстокої та мстивої сутності людини [11, 64]. Ключовими образами природи в романі М. Етвуд «Споглядання» («Surfacing», 1972) виступає вода (річка та озеро) і вітер, які мають здатність очищувати та сприяти відродженню [4, 84].

Постмодерністські твори змінюють міф дикого простору (wilderness) [11, 92–93]. К. Штеман зазначає, що «дикий простір не завжди має значення необробленої землі, він також може представляти незнайому територію міста» [14]. Дослідниця вводить термін «сітскейп» (cityscape) для зображення міських локацій. У творах спостерігається скептичне ставлення до здобутків урбаністичної цивілізації, міста зображуються місцем відчуження та соціальних конфліктів. На тлі географічного пейзажу герой має подолати багато перешкод, але переміщення персонажа до міста не полегшує його життя, оскільки міський пейзаж також загрожує життю [9, 78]. О. Пронкевич указує на те, що формування національної ідентичності пов'язане з розвитком урбаністичної цивілізації. Традиційне уявлення про Я зазнає певної трансформації на тлі міста, яке стає закликком трансформувати саме Я [3, 126]. Головна героїня роману Джоан Крейт (Joan Crate) («Breathing Water», 1989) – молода мама, яка потрапляє у світ наркоманів у бідному районі Ванкувера. Вона має примусити чужий світ поважати її власний. Інший у цьому випадку – сітскейп Ванкувера [14, 83]. Так, у центрі уваги сучасних критиків та письменників – міста та їх зв'язок із природним ландшафтом; регіональні відмінності, зміна канадського міфу дикого простору та взаємозв'язок концепту простору з суспільством. Л. М. Монтгомері (L. M. Montgomery) «Anne of Green Gables», 1908), Етель Вілсон (Ethel Wilton) «Swamp Angel», 1954) досліджують зв'язок місця та індивідуальної ідентичності, Керол Шілдз (Carol Shields) «The Republic of Love», 1992) зосереджує увагу на процесі формування спільнот у міському середовищі, Робертсон Дейвіс (Robertson Davies) «The Cunning Man», 1994) досліджує еволюцію Торонто від колоніального містечка до великого сучасного метрополісу. Торонто й Ванкувер залишаються популярними локаціями подій у творах сучасних письменників [11, 92–93].

На зміну звичайному ландшафту та «сітскейп» приходять «медіаскейп» (термін введений Дугласом Кельнером у розвідці “Modernity and Identity”) інформаційного суспільства [14, 76]. «Медіаскейп» реалізується шляхом використання елементів гіпертексту для зображення людини у високотехнологічному

суспільстві, але ідентифікація серед інформаційних технологій і засобів масової інформації стає центральною проблемою для кожного. Так, наприклад, у романі-щоденнику культового письменника Д. Коупленда «Раби Майкрософта» («Microserfs», 1995) герої перебувають у повній технологічній ізоляції, яка позбавляє їх радощів життя та сенсу буття. Д. Коупленд зображує коло друзів, які мають труднощі спілкування із зовнішнім світом та усвідомлюють обмеженість свого існування у Майкрософт. Даніель, Тод, Сьюзан, Ейб, Баг Барбек'ю та Майкл – протопостітоти (protoposthumans), які намагаються наслідувати свого боса, Білла Гейтца, та живуть у штучному віртуальному світі [10, 136]. Якщо працівники Майкрософт справді стали рабами, як намагається представити їх Д. Коупленд, то Біл стає їхнім правителем та господарем. Усі працівники боготворять Біла й характеризують його як позбавленого емоцій робота, який існує поза зовнішнім світом. Він – утілення того, як можна досягти успіху шляхом ігнорування всіх людських якостей і уникнення спілкування із зовнішнім світом. Друзі живуть та працюють на кампусі компанії Майкрософт – Редмонді (штат Вашингтон) – містечку, яке оснащене усім необхідним для життя, щоб працівники не мали потреби виїздити за його межі, а були зосереджені лише на кодуванні. Даніель та його друзі визнають, що основою влади Біла є стоїцизм та відчуження.

Даніель та всі його друзі здаються мізантропічними, оскільки така політика заохочується самою компанією Майкрософт для сприяння підвищенню продуктивності праці. Даніель визнає той факт, що занадто захоплюється розсиланням електронних повідомлень. У нього та його друзів немає іншого життя окрім роботи. 31-річний Баг зображується як «World's Most Bitter Man» – «найбільш озлобленою людиною у світі», Сьюзан – «wildly aggressive riot grrrl» – «агресивною порушницею порядку», а Майкл вважається відлюдькуватим [15, 12]. Передумовою перетворення людини на постітоту (posthuman) в техногенному суспільстві, на думку Данієля Грасіана, виступають соціальні фобії, мізантропія та негативне ставлення до самого себе [10, 137]. Діяльність у сфері комп'ютеризації створює злісне коло, яке загострює соціальні фобії та стає виправданням для ще більшого усамітнення та ізоляції.

Отже, трансформація поняття ландшафту на «сітискейп» та «медіаскейп» не змінює інтерпретацію відношення людина-природа: суворе природне оточення півночі переходить у непривітну атмосферу міста. Герой перебував у пошуку національної (колективної) ідентичності, прагнучи асоціювати себе з певною місцевістю, а з розвитком урбанізації настає криза індивідуальної ідентичності, коли людина в техногенному суспільстві втрачає людські якості та позбавляється спілкування. Тому акцент зміщується на пошуки власного Я.

Література

1. Овчаренко Н. Ф. Канадський літературний канон на зламі століть / Н. Ф. Овчаренко. – К.: Вид-во гуманіст. л-ри, 2006. – 311 с.
2. Осмонова Н. И. Культурные основания мифа как фактора национальной идентификации / Н. И. Осмонова // Кантовские чтения в КРСУ (22 апреля 2004 г.): общечеловеческое и национальное в философии: II международная научно-практическая конференция КРСУ (27–28 мая 2004 г.) : материалы выступлений / под общ. ред. И. И. Ивановой. – Бишкек, 2004. – С. 158–165.
3. Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія / О.В. Пронкевич. – К.: Пед. Преса, 2007. – 256 с.
4. Романчук Л. Специфика изображения природы в романе Маргарет Этвуд «Постижение» / Л. Романчук // Проблемы литературоведения. – Харьков, 2007. – С. 74–85.
5. Сухенко І. М. Творчість Ч. Робертса і проблеми становлення національної англоканадської літератури: автореф. дис. канд. філол. наук / І. М. Сухенко / Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2003.
6. Atwood M. Survival: Thematic Guide to Canadian Literature / M. Atwood. – Toronto: Anansi, 1972. – P.60–63.
7. Frye N. Some Patterns in the Imagery of Canadian Poetry / N. Frye // The Canadian Imagination: Dimensions of a literary culture / M. Atwood, M. LeLand; D. Staines (ed). – Cam., Mass.; Ltd.: Harvard Up, 1977. – P. 22–51.
8. Huggan G. Territorial disputes: maps and mapping strategies in contemporary Canadian and Australian fiction / G. Huggan. – Toronto: University of Toronto Press, 1994. – 198.
9. Identifications: Ethnicity and the Writer in Canada (J. Balan (ed)). – Edmonton: The Canadian Institute of Ukrainian Studies, the University of Alberta, 1982. – 158 p.
10. Grassian D. Hybrid fictions: American literature and Generation X / D. Grassian. – McFarland, 2003. – 201 p.
11. Hammil F. Canadian Literature / F. Hammil. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. – 220 p.
12. New W. H. Land Sliding: Imagining Space, Presence, and Power in Canadian Writing / W. H. New. – Toronto: University of Toronto Press, 1997. – 278 p.
13. Sugars C. Noble Canadians, Ugly Americans: Anti-Americanism and the Canadian Ideal in British Readings of Canadian Literature / C. Sugars // American Review of Canadian Studies. Volume: 29. Issue: 1. – 1999. – P. 93–118.
14. Steenman-Markusse C. J. The rhetoric of Canadian writing / C. J. Steenman-Markusse // Rodori. – 2002. – 304 p.
15. Coupland D. Microserfs / D. Coupland // Regan Books. – 1995. – 371 p.

Аннотація. Заиковская О. М. Локусы канадской идентичности

В данной статье автор анализирует локус идентичности в канадской литературе. Внимание сосредоточено на мифологии канадского национального пространства, которая определяет процесс формирования национальной идентичности. Урбанизация способствует трансформации понятия ландшафт на «ситискейп», на смену которому в информационном обществе приходит «медіаскейп», который ассоциируется с внутренним кризисом и поиском личностного Я – индивидуальной идентичности.

Ключевые слова: *национальная идентичность, индивидуальная идентичность, ландшафт, ситискейп, медіаскейп.*

Summary. Zaikovska O. Identity: Landscape into Cityscape and Mediascape

The author seeks to examine the peculiarities of national and personal identity in Canadian literature and focuses on the transformation of landscape into cityscape and mediascape. National landscape contributes to the process of national identity formation. The development of urban areas facilitates the shift of landscape into cityscape, which is replaced by mediascape due to computer technologies and information society, where a person is in search of personal identity.

Key words: national identity, personal identity, landscape, cityscape, mediascape.

Н. П. Иванова

**ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВА БЕЗУМИЯ В
ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ РУССКОГО РОМАНТИЗМА**

Статья посвящена интерпретации ключевого мотива романтического творчества – мотива безумия, находящего истоки в романтической эстетике и философии.

Ключевые слова: мотив безумия, романтизм, художественное творчество.

Одним из ключевых мотивов в русской литературе был и остается мотив безумия, художественная разработка которого всегда позволяла реализовывать различные концепции мира, искусства, философии. Особенно важен и показателен психологический аспект творческого осмысления феномена, позволяющий усматривать в «безумии» человека высшие проявления форм «ума», своего рода вызов традиционности и устойчивости мира. Такая тенденция наблюдается во многие культурные эпохи. Не является исключением и романтическая литературная традиция, в которой «безумие» приобретало различные интерпретации: от интереса к физиологии сумасшествия до романтической трактовки искусства, тесно связанной с образом творца, художника как исключительного человека. Эта «исключительность» позволяет нам более полно понять особенность романтического героя, в частности, место и значение художника в романтическом творчестве, его связь с философской и эстетической мыслью своего времени.

Поэтому целью нашей статьи является анализ мотива безумия в творчестве русских романтиков, выявление его поэтических функций, его связей с эстетическими взглядами на место и роль художника в мире.

Материалом исследования послужили повести О. Сомова «Юродивый», Н. Гоголя «Портрет», В. Одоевского «Последний квартет Бетховена».

В русской литературной традиции к мотиву безумия обращались уже древнерусские авторы, однако «безумие» в их творчестве интерпретировалось в рамках христианских воззрений. Как правило, безумным считался либо человек, в которого вселился дьявол («Повесть о бесноватой жене Соломонии», «Житие протопопа Аввакума»), либо юродивый, своего рода избранный человек, которому в средневековой традиции отводилась особая роль разоблачителя действительности. Так, Д. С. Лихачев ставит знак равенства между юродивым и дураком и определяет его функцию как разоблачителя мира культуры, оказывающегося ненастоящим, миром антикультуры, несправедливым, не соответствующим христианским нормам (ср. сходную функцию шута в интерпретации М. М. Бахтина). «Он ведет себя в этом мире так, как следовало бы вести себя только в мире антикультуры. Поступки-жесты и слова юродивого одновременно смешны и страшны, – они вызывают страх своею таинственной, скрытой значительностью и тем, что юродивый, в отличие от окружающих его людей видит и слышит что-то истинное, настоящее за пределами обычной видимости и слышимости. Юродивый видит и слышит то, о чем не знают другие» [4, 344–345].

Конечно, не все традиции древнерусской литературы непосредственно перешли в романтизм (например, специфическая черта юродства отличает конкретную социо-историческую ситуацию), но психологическая установка на «истинность» и «всезнание» нашла в романтической литературе свое воплощение. Попытаемся проиллюстрировать трансформацию этого устойчивого фольклорно-литературного мотива некоторыми примерами.

В соответствии с фольклорными и древнерусскими представлениями изображен юродивый в одноименной повести О. Сомова. Первая встреча главного героя, офицера Мельского, с Василем окутана тайной и мистическим страхом: «Вдруг, на повороте около одного оврага, что-то черное, лежавшее почти на самой дороге, мелькнуло в глаза пугливых коней; кони всполохнулись и, не чуя вожжей кучера, бросились с большой дороги, по рытвинам и кочкам. Кучер слетел с своего места, офицер вслед за ним – и кони вскоре скрылись из глаз <...> Небольшого труда стоило ему отыскать черное страшилище... то был человек; он лежал на краю дороги, поджав ноги под платье и укутав голову рукою, и, казалось, спал крепким сном» [8, 124–125]. Вселяет необъяснимый страх в героев и нахождение рядом с «Василем дурным»: «Мельский воспитан был в нынешнем веке и по-нынешнему, следовательно, вовсе без предрассудков. Но странный его спутник вселял в него какое-то незнакомое чувство: то был не суеверный страх и не подозрение, а нечто между тем и другим» [8, 126–127].

Все странные и непонятные речи Василя, сначала воспринимавшиеся окружающими как слова «пьяного, который грезил с хмеля», оказываются пророческими и правдивыми. «А вот, подожди с недельку, тогда и я в свой черед тебе помешаю... Еще увидишь меня, и еще, и еще; тогда Василь скажет тебе большое

спасибо и пойдет далеко, далеко – отсюда невидно!» – помешал Василь (ценой своей жизни) погибнуть на дуэли Мельскому. Обличение пороков подчиненных офицера и его самого, кажется лишь странным совпадением, которое он пытается логически объяснить: «Странный вид странного гостя, его слова, в которых он отчасти открывал, что случилось и что случится вперед, не выходили из головы молодого офицера. Он всячески старался уверить себя, что слова полоумного были обыкновенным последствием расстроенной головы, что там, где он как будто намекал на дела, которые ему не могли быть известны, говорил он наудачу, зная общие повадки слуг...» [8, 124–129]. Однако объяснения словам юродивого дает сама жизнь героев, их необходимо воспринимать как неопровержимую истину, так, как это делает народ: «Слушая его слова и веря им, ибо знали, что Василь никогда не говорил неправды, крестьяне прекратили свои толки» [8, 142].

Таким образом, мотив безумия у О. Сомова разрабатывается как пророчество, бескорыстное донесение истины до нуждающегося в ней. Исключительность юродивого заключается в его инаковости, в его способности видеть истинный мир с его пороками, видеть глазами невинного ребенка, в его «не боязни» произносить правду, которую нежелающие слышать приписывают сумасшествию.

Художник, творец в понимании романтиков также является своего рода юродивым, поскольку его странное поведение часто интерпретируется окружающими как безумие. С другой стороны, как отмечает И. Я. Кронеберг, в момент творчества художник, «находится, подобно магнетизированному, в состоянии ясновидения» [3, 295], что свойственно человеку особенному, избранному, гениальному. В таком понимании «гений есть нечто божественное в человеке, которое, проявляя везде творческую свою силу, стремится внутренний свой мир изобразить творениями, созерцаемыми внутренним и внешним чувством. <...> Гений – творческое начало, чреватое идеями, понуждаемое внутреннею силою к порождению оных в чувственных творениях» [3, 296]. Инаковость художника заключается, по мнению И. Я. Кронеберга, в его исключительности: «Обыкновенные люди думают, что потребны чрезвычайное побуждение извне <...> чтобы видеть что-нибудь значительное. <...> ...гений в них менее нуждается потому, что он сам собою так богат! Имея, так сказать, двойные органы, другое зрение, другой слух, он несравненно более видит, проникает виденное и воспринимает в свою глубину» [3, 296].

Развивая мысли Кронеберга об особенностях художника, И. А. Монастырская сравнивает художника, творца с ребенком, чистота и невинность которого, позволяют соприкоснуться с другим миром, недоступным обычному человеку (ср. юродивого О. Сомова: «с чистой совестью и детской беззаботностью»). «Не все наделены таким божественным даром прозревать за видимой каждодневной суетностью иные, незримые (ночные) стороны мира. Это особая, неповторимая настроенность души свойственна, прежде всего, детям и художественно одаренным людям» [5, 100]. (например, у Н. Гоголя именно ребенок чувствует представителя иного, потустороннего мира в «Страшной мести», «Ночи перед Рождеством»).

Однако «исключительность» художника сопряжена неотвратимой трагичностью, которая связана с невозможностью приспособиться к общественным законам. Ю. Ковалев усматривает зависимость вприятии общественных правил с утратой таланта: «...художник в романтической новеллистике предстает как личность неординарная, чьи устремления, идеи, воззрения, жизненные цели возвышаются над тривиальным сознанием массы, или, во всяком случае, отклоняются от него. Его человеческая судьба, как правило, трагична, ибо он не может подчиниться этической «норме», не погубив свой талант» [2, 19]. Кроме того, исследователь подчеркивает, что истоки трагизма судьбы художника восходят не столько к конфликту с обществом, сколько к самой специфике творческого сознания, которое делает художника «непохожим», отчуждая тем самым его от человечества. Не случайно романтики избирали героями своих произведений художников, музыкантов, архитекторов, поэтов, пользовавшихся репутацией «безумцев».

Так, в рассказе В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» сложная, непонятная для общества гениальная музыка известного композитора была истолкована как упадок сил, безумие: «Одни приписывали упадок его глухоте, поразившей Бетховена в последние годы его жизни; другие – сумасшествию, также иногда омрачавшее его творческое дарование» [7, 118].

Однако Бетховен, как истинный художник, не стал опускаться до уровня коммерциализации своих произведений, несмотря на нищенское существование: «...маленькая душная комната, разделенная перегородкою. Постель с разорванным одеялом, несколько *пучков* нотной бумаги, остаток фортепьяно...», вода вместо вина. Он находил счастье в творении гармонии, довольствовался малым: пониманием и любовью своей ученицы Луизы: «Добрая Луиза! ты одна меня понимаешь; ты одна меня не боишься; тебе одной я не мешаю... Ты думаешь, что все эти господа, которые разыгрывают мою музыку, понимают меня: ничего не бывало! Ни один из здешних господ капельмейстеров не умеет даже управлять ею; им только бы оркестр играл меру, а до музыки им какое дело! Они думают, что я ослабеваю; я даже заметил, что некоторые из них как будто улыбались, разыгрывая мой квартет, – вот верный признак, что они меня никогда не понимали; напротив, я теперь только стал истинным, великим музыкантом» [7, 119].

Опуститься до человеческого понимания, творить ради денег – вот, что губит истинный талант, вот это настоящее безумие в понимании творца. Так, Чартков из повести Н. В. Гоголя «Портрет» растрачивает свой талант в поисках славы и денег, что в конечном счете приводит его к безумию: «...у меня был талант. Везде, на всем видны его признаки и следы...», «Боже! и погубить так безжалостно лучшие годы своей юности; истребить, погасить искру огня, может быть, теплившегося в груди, может быть, развившегося

теперь в величии и красоте, может быть, также исторгнувшего бы слезы изумления и благодарности! И погубить все это, погубить без всякой жалости!» [1, 99, 98].

Любое творчество, особенно для романтиков, по словам Д. С. Наливайко, «органически вырастает из жизни, из определенной национально-исторической почвы и вместе с тем является свободным самовыражением художника; поэтому оно всегда индивидуально-неповторимо и для него нет никаких обязательных «внешних законов», нет вечных образцов» [6, 238–239]. Получается, что создав некие закономерности в построении своих произведений, Чартков исключил вложение частички своей души в него, тем самым отверг участие своего гения в творчестве.

Безумие художника в финале повести становится сродни «бесноватости»: он скупает всевозможные талантливые произведения для того, чтобы в яростной агонии уничтожить их: «Никогда ни одно чудовище невежества не истребило столько прекрасных произведений, сколько истребил этот свирепый мститель. Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него гармонию» [1, 100].

Таким образом, мотив безумия у Гоголя осложняется: безумец-художник, символизирующий некую «вершинность» прозрения (недостигаемость, ввиду своей гениальности), опускается «вниз» и становится безумцем, ненавидящим все прекрасное и талантливое.

Подводя итоги, следует отметить, что мотив безумия в романтическом творчестве нашел множество интерпретаций. Не обошел он и романтической трактовки художественного творчества, образа художника, источником которых является интерес к психологии, эстетике, философии. «Безумие» понимается романтиками, по большому счету, как исключительность человека, некий дар или наказание, что ставит безумца вне общества, окружает его ореолом непонимания, а следовательно порождает страх перед ним, поскольку ему доступна скрытая от обычного человека, сокровенная тайна мира.

В творческой практике О. Сомова, Н. Гоголя, В. Одоевского интерпретация и разработка мотива включает различные этапы – от установления фольклорного эквивалента до прочерчивания параллелей с европейской литературной и философской традицией. Однако в любом случае мы наблюдаем одну художественную сверхзадачу романтиков: обращение к мотиву безумия, его трансформация связаны с постижением тайны творческого гения, роли и места художника в мире.

Литература

1. Гоголь Н. В. Портрет / Н. В. Гоголь // Собрание сочинений: в 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 3. – С. 66–120.
2. Ковалев Ю. В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке / Ю. В. Ковалев // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. – С. 5–24.
3. Кроненберг И. Я. Отрывки / И. Я. Кроненберг // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2-х т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 294–297.
4. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев // Избранные работы: в 3-х т. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. 2: Великое наследие; Смех в Древней Руси: монографии; Заметки о русском. – 496 с.
5. Монастырская И. А. Новое понимание человека в философии и эстетике романтиков / И. А. Монастырская // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя: материалы научной конференции (26 – 27 сентября 2000 г.): тезисы докладов и выступлений. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 97–101.
6. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
7. Одоевский В. Ф. Последний квартет Бетховена / В. Ф. Одоевский // Сочинения: в 2-х т. – М. Худож. лит., 1981. – Т. 1: Русские ночи. Статьи. – С. 118–124.
8. Сомов О. М. Юродивый. Малороссийская быль / О. М. Сомов // Купалов вечер. Избранные произведения. – К.: Дніпро, 1991. – С. 124–144.

Анотація. Іванова Н.П. Трансформація мотиву безумства в поетичній практиці російського романтизму

Стаття присвячена інтерпретації ключового мотиву романтичної творчості – мотиву безумства, який знаходить свої витоки у романтичній естетиці та філософії.

Ключові слова: *мотив безумства, романтизм, художня творчість.*

Summary. Ivanova N. Transformation of the motif of madness in the poetics of Russian Romanticism

The article deals with the interpretation of the key motif in Romanticist works – the motif of madness – that originated in the Romanticist aesthetics and philosophy.

Key words: *motif of madness, poetics, romanticism.*

О. С. Киченко

ПАРАДОКСИ СТИЛЮ: ГОГОЛЬ В «ІСТОРІЇ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ» ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО

У статті аналізується концепція романтичного стилю М. Гоголя, пропонована українським вченим Дмитром Чижевським у його «Історії російської літератури ХІХ століття». Визначається сутність стильового (естетичного) методу дослідника, принципів інтерпретації гоголівської поетики.

Ключові слова: метод, поетика, стиль, художня форма.

Мета пропонованої статті полягає у спробі аналізу стильового методу Д. І. Чижевського, що поєднує його провідні літературознавчі дослідження, зокрема нариси з історії української і російської літератури. Постійно звертаючись до загальнокультурного (європейського) контексту, дослідник вважав за необхідне наголошувати на вивченні творчої індивідуально-поетичної манери митця, специфіки його художнього світобачення. Цікавою в цьому плані є інтерпретація Чижевським поетики Гоголя й гоголівського літературного контексту, запропонована в серії історичних праць, присвячених добі романтизму. Постать Гоголя завжди цікавила вченого, проте системний аналіз його творчої еволюції (насамперед – еволюції стилю) Чижевський подає в історичній панорамі російського романтизму.

Перший том «Історії російської літератури XIX століття» (1964) Чижевський присвячує добі романтизму, котра започатковує серію радикальних реформ в області художнього стилю [1]. Тож не випадково літературна історія романтичного періоду розпочинається в Чижевському аналізом «мовної реформи» М. Карамзіна, що стала підґрунтям якісно нових принципів романтичної поетики. «Школа Карамзіна» (її прихильниками й послідовниками дослідник називає І. Дмитрієва, В. Пушкіна, М. Мілонова, М. Гнедича, В. Жуковського, П. В'яземського, К. Батюшкова) попри різні філософські, історичні та літературні орієнтири «учнів» була насамперед школою стилю й формувала певні «мовні» й «позамовні» закони поетичної форми. Поява Пушкіна, Гоголя, Тютчева, таким чином, виявилася розвитком уже напрацьованої системи поетичних засобів. Прикметно, що ця система створювалася у процесі постійної полеміки як суто поетичного, так й ідеологічного характеру. Світоглядні засади романтизму формувалися, безперечно, на зламі творчої ідеології та поетичної практики класицизму як протилежність, як стильова альтернатива класицистичній традиції. Згодом реалізм другої половини XIX століття постане як криза романтизму, підкреслить «хибність» і «поразку» його ідеології. На рівні ж поетики метафора (що набула вирішального значення в романтизмі) змінюється метонімією, властивою для стилістики класицизму й реалізму [1, 30–31]. Подібний історичний парадокс колообігу епох – явище закономірне і спрацьовує на рівні художнього закону: у символізмі й неоромантиці початку XX століття в новому вигляді «постало багато елементів саме «старого» романтичного стилю з усіма його навіть світоглядними парадигмами. Зайнявши оборонні позиції в боротьбі проти «надто політичного» реалізму, символізм зумисне поведився неполітично. Філософські фундаменти, на яких базувалася естетика символізму, менш зримі, ніж у романтизмі, за естетикою якого стояли великі системи німецького ідеалізму» [1, 31]. Творчість Гоголя ідеально вписується у цю романтично-символістську парадигму. Не випадково органічну єдність поетики Гоголя-романтика з власними художніми пошуками гостро відчули російські символісти: І. Анненський, О. Блок, Андрей Бєлий. Останній, наприклад, присвятив аналізу поетики Гоголя класичну монографію «Мастерство Гоголя» [2], ідеї якої добре знав Чижевський.

Отже, концепція художнього стилю Чижевського, як і його «стильова (естетична) методологія» (термін М.К. Наєнка) [3], пов'язана з відомою тезою про «єдність і протилежність» реалістичного й романтичного стилів, їх «відродження» в перебігу культурних епох. Так з'являється ідея стильового універсалізму романтичного й реалістичного начал, котра дозволяє Чижевському розширити межі романтизму в російській літературі XIX століття від сентименталізму (раннього періоду романтизму) до «натуральної школи» (пізнього етапу російського романтизму). Стосовно художніх принципів «натуральної школи» Чижевський, зокрема, писав: «Особливою течією в російській літературі, яку я розглядаю як варіант пізнього романтизму ... була «натуральна школа». Визначальні стильові особливості цього напрямку суттєво відрізняються від реалізму, який прийшов пізніше... Це був просто інший романтичний напрям, який замість того, щоб неземний світ протиставляти земному, намагався зображати тільки земне життя, але в усій його огиді, щоб пробудити жагу до іншого, до високого світу; таким був, певно, намір Гоголя в його «Мертвих душах» і багатьох інших прозаїків 40-х років» [1, 20; 169].

Історичний погляд, таким чином, стає передумовою аналізу художнього стилю – системи форм і засобів, що складається в тісному зв'язку з духовною історією. «Світове, людське та історичне сприйняття знаходять своє вираження в творах мистецтва, і насамперед – у мистецтві слова» [1, 209]. Історична характеристика стильових домінант російської літератури XIX століття подана Чижевським як перебудова просвітницької стратегії в систему власне поетичних ідей.

Звідси інший бік «стильового методу» Чижевського складає спроба визначення романтизму як естетичного цілого. На думку Чижевського, єдиного стильового потоку російський романтизм не мав. Існували принаймні стильова система поезії з її провідною естетичною роллю, і стильова система прози, роль якої була допоміжною. Російська романтична проза і драматургія 1810 – 1820 років довго не могли позбутися класицистичних прийомів (В. Наріжний, М. Загоскін, І. Лажечников, О. Шаховський), деякі риси прозових і драматичних жанрів сягають іще докарамзінського часу.

Лише з появою Пушкіна й Гоголя розпочинаються принципові зміни в стильовій системі романтичної прози. Ці зміни пов'язані зі стильовим парадоксом Гоголя. З одного боку, у нього спостерігається жанрова й стильова еkleктика: Андрей Бєлий, наприклад, писав про неможливість визначення якогось одного джерела гоголівської образності («Что за образы? Из каких невозможностей они созданы?..»). З іншого – гоголівський поетичний світ цілісний і «замкнений». «Творения Гоголя имеют одну особенность: анализ сюжета, тенденции, стилиа их являет имманентность друг другу: сюжета, тенденции,

стиля; тенденція – красочна; краса – осмислена; слогове особенности обусловлені стилем мисли; видишь, как форма и содержание рождены формосодержательным процессом...» [2, 16]. Подібне поєднання – стильової еkleктики попередніх епох з притаманним романтизмові метафоричним складом письма – створює ефект поетичного універсализму, структуру якого образно визначив Андрей Белий: «Вместо дорической фразы Пушкина и готической фразы Карамзина – асимметрическое барокко, обставленное коллонадой повторов, взывающих к фразировке и соединенных дугами вводных предложений, с влепленными над ними восклицаниями, подобными лепному орнаменту» [2, 18].

Визначаючи універсальну сутність гоголівського стилю, Чижевський пише: «Надто багато представників різних стильових напрямів проголосили Гоголя своїм родоначальником... Особливо настійно свою генеалогію від Гоголя намагалися вести реалісти. Тим часом поетика Гоголя відрізняється від реалізму тим, що Гоголь у жодному разі не мав за мету подібність зображення до дійсності» [1, 163–164]. Скоріше, навпаки: гоголівський поетичний універсализм протиставлений реалістичному принципу. «Цікавим може бути зауваження щодо стилістики Гоголя, яка одночасно «вивільняє» мову з пут граматичних норм і перетворює буденність на ілюзорний, фантастичний світ, який дехто донині вважає реалістичним» [1, 166]. Основоположна асиметрія барокової фрази є тут своєрідною основою, де зіштовхуються, поєднуються можливості універсальних творчих прийомів і форм, де гра зі словом, сміливий неологізм підкреслюють не тільки важливість змісту, а й «рідкісне звучання змісту» [1, 166]. Не випадково вивчення традицій і мотивів барокової культури в Гоголя дало поштовх низці цікавих культурологічних ідей, сформульованих у працях Ю. Барабаша, Ю. Манна, П. Михеда, В. Турбіна, М. Хомука. Гадаємо, що спостереження Андрея Белого та Чижевського зіграли тут свою концептуальну роль і не втратили поетологічної актуальності.

Естетична система романтизму передбачає тонку варіацію мотивів і стилів, поєднання чарівного з іронічним, гумору з меланхолією, фантастики з побутовими реаліями. Гоголівські «Вечори» пропонують якраз такий образний симбіоз, «відтворюють селянське життя України з її чарівністю наївних вірувань у чудеса та сили «потойбічного світу». Дуже романтичною в повістях поставала тонка іронія... Тісний зв'язок гумористичних і меланхолійних тонів майже в кожній з повістей, розкішні картини природи... усе це вражало, але читач ніби не помічав, що воно загалом було не новим, а лише вмілою обробкою якихось відомих зразків» [1, 147]. Літературна практика «Вечорів» започатковує наскрізну гоголівську тенденцію запозичення й образно-стильової обробки відомих мотивів, мікросюжетів (легенди, анекдоту, байки тощо), їх пародіювання, що також було невід'ємною складовою романтичного стилю. У цьому плані показовим постає в Чижевського аналіз гоголівського «Ревізора» з символічним (картина «душевного міста») і пародійним (любовна інтрига) підтекстами [1, 155–156]. «Роль Хлестакова була новою в принципі... Багато сцен, хоча за змістом і старі, з'являються в незвично новому вбранні... Як свідчать чернетки комедії, Гоголь намагався багато що взяти до неї з театральньо-анекдотної традиції, але в остаточному варіанті твору все те зникло» [1, 156]. На рівні стильових засобів частково прочитуються ці «зношені» сценічні форми й прийоми; для їх відтворення (зрозуміло, не лише в сюжеті «Ревізора») Чижевський пропонує скористатися методом повільного читання й інтерпретації поетичних фігур. Аналіз художньої інтриги доповнюється в дослідника аналізом «звучання», гоголівського «звукпису» як основоположної складової письма.

Закликаючи до методу повільного читання класики, Чижевський наводить зізнання Гоголя про роботу над власним художнім стилем: «Спочатку треба накидати все, як трапиться, хоч би й погано, водянисто, але рішуче все й забути про цей зошит. Згодом, через місяць, через два, іноді й більше (це з'ясується саме собою), виїняти написане й перечитати: ви побачите, що чимало чого не так, багато зайвого, а дечого й не вистачає. Зробіть виправлення й нотатки на берегах – і знову закиньте зошит. При новому перегляді його – нові нотатки на берегах, а де не вистачить місця – узяти окремих клаптик і приклеїти збоку. Коли все буде у такий спосіб списано, візьміть і переписіть зошит власноруч... Так треба чинити, по-моєму, вісім разів...» (цит. за: [4, 100–101]). Подібна творча манера імпонує Чижевському [4, 101], оскільки відчутно корелює з його стильовою методологією: гоголівська увага до стилю, неповторна манера художнього мовлення тісно пов'язана з істотним змістом літературного твору [4, 101].

В основу концепції Чижевського покладено поняття «семантичного поля» – певного набору художніх форм і прийомів, що відрізняють творчу манеру автора чи цілої історико-літературної епохи. Властивість гоголівського «семантичного поля» – його внутрішня динаміка від стильового «піднесення» ранніх «Вечорів» до поступового зниження стильового темпераменту майже до нульового рівня у «Вибраних місцях із листування з друзями». Якщо, скажімо, стильова палітра «Вечорів» містить відразу кілька різних джерел («український ляльковий театр, вертеп, від якого походять частково комедії батька Гоголя, перекладну романтичну літературу... відомі російські джерела, балади Жуковського, деякі оповідання Сомова, повісті Погорельського і навіть твори Пушкіна» [1, 148]), то «Вибраних місцях», навпаки, принципово організовані вже не стилістично (естетично), а ідеологічно. Причому їх основа – «утопія минулого». Гоголь-мораліст «...показав сучасникам, що він був по суті людиною минулого (у творчості – людиною бароко): ідеологія письменника належить швидше епосі Олександра I, ніж його часові» [1, 162–163].

Думка щодо динаміки «семантичного поля» корелює з аналізом трьох творчих (формотворчих) фаз Гоголя, запропонованих Андреем Белим.

У книзі «Мастерство Гоголя» Андрей Белий визначає точки поетичної еволюції Гоголя як ритмічну композицію «Вечорів» і «Миргороду» (перша фаза), розпад ритмічної композиції у «Арабесках» (друга

фаза), спробу синтезу зображення, скажімо, у «Мертвих душах», або ж спробу зруйнувати тенденцію риторикою (третя, завершальна, фаза, що дала в результаті «пустой риторический троп: печальный итог десятилетнего творчества» [2, 35]). Таким чином, стиль Гоголя відбиває суттєві елементи духовної еволюції митця, внутрішні протиріччя поетики й риторики як крайніх точок його творчості.

Разом із тим є чимало підстав вважати підосновою гоголівського стилю національну творчу складову, вплив якої визнавали й намагалися аналізувати уже сучасники Гоголя (про зауваження Чижевського щодо значення української характерології, української ментальності в цілому для розуміння творчості Гоголя див.: [4, 102].) Національна духовна ідея та її стилетворчий потенціал – питання, що цікавить Чижевського саме в розрізі «семантичного поля», яке формується в романтиків під впливом «колориту», «загальних місць», «стереотипів», «імітації» тощо. Невипадково основою полеміки 1831–1832 років навколо гоголівських «Вечорів» було питання художнього втілення образу Малоросії, його «стереотипів» і стильових засобів. У дослідженнях сучасних вчених досить детально аналізуються стильові уроки першої гоголівської збірки, особливо в плані її романтичних поетичних домінант [5, 219–230].

Ідеї Чижевського відіграли, без сумніву, ключову роль в інтерпретації стилю Гоголя як семантичної системи. У їх основі – думка про художній стиль як відношення митця (мистецького мислення) до об'єкта творчості. Гоголь-романтик пропонував такі стильові зразки, підґрунтям яких були романтичні «формули» й «стереотипи», що руйнуються на очах у читача, набувають нового семантичного наповнення. Звідси внутрішня динаміка стилю Гоголя, парадоксальність, відчуття суттєво нової творчої практики, на яку звернули увагу Пушкін, Шевірьов, Погодін. Ця традиція, започаткована у 1830-их роках, стає витокком гоголівського напрямку, що охоплює літературний розвиток кількох наступних десятиліть.

Література

1. Чижевський Д. Історія російської літератури XIX століття : Романтизм / Д. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2009. – 216 с.
2. Белый А. Мастерство Гоголя : Исследование / А. Белый. – М. : МАЛП, 1996. – 352 с.
3. Наєнко М. Російський романтизм в інтерпретації Дмитра Чижевського / М. Наєнко // Історія російської літератури XIX століття: Романтизм / Д. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2009. – С. 5–18.
4. Бистрова О. Микола Гоголь в рецепції Дмитра Чижевського / О. Бистрова // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк, 2008. – Вип. 14. – С. 100–103.
5. Мацапура В. И. Н. В. Гоголь: художественный мир сквозь призму поэтики / В. И. Мацапура. – Полтава : Полтавський літератор, 2009. – 304 с.

Аннотація. Киченко А. Парадоксы стиля: Гоголь в «Истории русской литературы XIX столетия» Дмитрия Чижевского

В статье анализируется концепция романтического стиля Н. Гоголя, предложенная украинским ученым Дмитрием Чижевским в его «Истории русской литературы XIX века». Определяется сущность стилистического (эстетического) метода исследователя, его принципов интерпретации гоголевской поэтики.

Ключевые слова: метод, поэтика, стиль, художественная форма.

Summary. Kichenko A. The Style Paradox: Gogol in the History of Russian Literature of the XIX-th Century of Dmytro Chyzyevsky.

In this article we investigated the Gogol's works through the theoretical ideas of Ukrainian scientist Dmytro Chyzyevsky. We analyze the poetry of some literary works of Gogol.

Key words: poetry, style, method, artistic form.

О. В. Козюра

АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Стаття присвячена аналізу основних тенденцій розвитку англійської літератури, формуванню її самотутньої тематики та ідейної проблематики.

Ключові слова: реалізм, модернізм, жанр, тема, ідея, ідеологія, постмодернізм, екзистенціалізм.

На межі XIX – на початку ХХ століть в англійському літературно-художньому процесі виникають нові напрями, течії та школи, що по-різному зображують суспільно-політичні зміни у країні. В англійській літературі активно розвиваються течії натуралізму, неоромантизму, символізму, естетизму тощо.

У першій половині ХХ століття в англійській літературі співіснують два магістральні напрями – реалізм та модернізм. Для реалізму кінця XIX – початку ХХ століття характерне посилення публіцистичного начала в художній творчості, з'являються твори, присвячені аналізу внутрішнього світу людини, проникнуті глибоким і тонким психологізмом. Реалістичну традицію продовжують розвивати С. Моем, Р. Олдінгтон, Г. Грін, А. Д. Кронін, Дж. Голсуорсі та ін. Дж. Голсуорсі по праву вважають главою англійського реалізму даного періоду. Протягом усього свого творчого життя письменник послідовно відстоював реалістичні принципи мистецтва. Він прагнув відродити епічну широту охоплення дійсності: у зв'язку з цим письменник розробляє нову художню форму – форму «епічного циклу» («Сага про Форсайтів»).

Модерністське мистецтво представлене «школою потоку свідомості». Основоположником англійського модернізму, безперечно, вважається Дж. Джойс. Його роман «Улісс» став своєрідним каноном, еталоном «потоку свідомості», втіленням основної тенденції літератури ХХ століття – прагнення до міфологізації. Специфічне міфологізування, звертання до міфу стало характерною рисою роману ХХ століття. Герої Дж. Джойса – сучасне втілення гомерівських персонажів. А в цілому – роман «Улісс» можна вважати алегорією історії людства, де в символічній формі автор відтворює існування людини в хаотичному світі. За словами Є. Мелетинського, міфологізм у романі ХХ століття в силу складності й комплексності своїх коренів найчастіше має прямо протилежний зміст щодо міфологізму як такого: від пафосу єдності світу до заперечення самої можливості подолання відчуження між індивідом і позаособовими соціальними й природними силами [9, 370–372].

Посліднім критиком реалістичної прози була видатна англійська письменниця В. Вулф. Ім'я В. Вулф ставлять у один ряд з іменами Дж. Джойса, Т. С. Еліота, О. Хакслі, Д. Г. Лоуренса – авторів, що визначали магістральні шляхи розвитку прози ХХ століття. Вона створила неповторний стиль письма – ясний, чіткий і разом з тим невловимо мінливий, імпресіоністичний, здатний передати тонкі відтінки людських почуттів. На думку В. Вулф, завдання митця полягає не в тому, щоб копіювати дійсність, а в тому, щоб визволити та показати читачеві дух, що міститься в матерії. Отже, романи письменниці насичені відчуттями єдності буття й світу, демонструють складне сплетіння реалістичної та модерністської манери письма й по-новому відкривають складність життя, часу, особистості й свідомості людини.

У першій половині ХХ століття активно розвивається жанр роману-антиутопії. Письменники гостро сприймали небезпеку тоталітаризму. У їхніх творах ця тема реалізується насамперед крізь призму антигуманної та антиособистісної природи тоталітарного режиму. У Англії жанр антиутопії розвивали О. Хакслі («О дивний новий світ», 1932) та Дж. Оруелл («1984», 1948). Жанр антиутопії передбачає зображення небезпечних, непередбачуваних наслідків, що пов'язані з розвитком цивілізації, побудовою суспільства майбутнього в дусі тих чи тих соціальних ідеалів. Характерною особливістю роману-антиутопії є яскраво виражений універсальний скептицизм та елементи сатири. Саме суспільство майбутнього стає об'єктом сатири та філософських роздумів письменників. Найважливішими проблемами, що ставляться у відомих антиутопіях ХХ століття, стають кохання та його доля в тоталітарному суспільстві, природні стосунки між людьми, які знищують технократичне суспільство. Влада заради влади, природа влади, влада та особистість – найбільш актуальний конфлікт у 30-і роки ХХ століття.

Початок 50-х років у літературі Англії ознаменувався приходом покоління письменників та драматургів, яких стали називати «сердитими молодими людьми» (Дж. Осборн, К. Еміс, Дж. Уейн). Причини їхньої «сердитості» проростали з пригніченої атмосфери «холодної війни», втрати Великобританією її національного престижу у світі, недосконалості проведених реформ у країні. Головне, що об'єднувало письменників цієї групи, – це герої, покоління молоді інтелігенції, що пускається на сумнівні пригоди через нудьгу, пустоту життя, де їх нічого не радує та пригнічують проблеми незабезпеченості та невпевненості в завтрашньому дні.

До кінця 50-х років рух «сердитих» вичерпав себе. 60-і роки в англійському житті були періодом контрастів, що отримали назву «хитаючихся», оскільки були моментом відносної рівноваги. Але мінлива атмосфера десятиліття показала, що відбувається коливання від надії до глибокого розчарування [1, 14]. У кінці 50-х – на початку 60-х років у літературу прийшли нові бунтівники: С. Барстоу, А. Сіллітоу, С. Чаплін, К. Уотерхауз, Д. Сторі, що створили жанр «робітничого роману». Вони зображували будні та свята звичайних людей, які були незадоволені станом справ у країні і які не приховували свого незадоволення та тривоги [8, 115].

Сам термін «робітничий роман» міцно закріпився після виходу роману «У суботу ввечері, у неділю зранку» А. Сіллітоу, коли один за одним почали з'являтися твори інших авторів, не пов'язаних між собою, але які мали чимало спільного. Е. Берджес запропонував інший термін для даного романного жанру: «anti-establishment novel», тобто роман, що представляє класову боротьбу як природну течію британського життя [13, 232]. Також слід відзначити, що «робітничий роман» був не тільки романом про робітничий клас, його проблеми, але й романом робітників, оскільки самі письменники були виходцями з робітничого середовища.

У цілому можна зазначити, що «робітничий роман» не склався в окрему школу, але є численні підстави для об'єднання окремих письменників у єдину групу. Насамперед це єдність їх художнього стилю, спільність тематики, наявність загальних символів тощо [6, 302].

Кінець 60-х ознаменувався хвилею молодіжних демонстрацій, які відбувалися в Європі та США. Англійська молодь виступала проти стандартизованого життя та пригнічення особистості, традиційної моралі та затхлого духовного життя суспільства, намагаючись добитися справедливих та демократичних форм суспільного життя. У цей час популярною стає література про підлітків – «День Сардини» С. Чапліна, «Механічний апельсин» Е. Берджеса, «Вбий батька» Дж. Уейна тощо.

У 60–70-і роки актуальною залишається тема війни, а військово-пригодницький роман стає особливо популярним жанром і все частіше набуває рис детективу, де політична проблематика визначається реаліями воєнного часу. Різновидом, або модифікацією військово-пригодницького роману можна назвати антиколоніальний роман, у якому відбиваються політичні погляди автора і які він висловлює через своїх героїв. Можна говорити про схожість поетики воєнно-пригодницького роману та англійського детективу 50–60-х років: пружина дії тут – екстремальна ситуація, що зумовлена конфліктом воєнного часу,

лаконічний спосіб зображення героя, різноманітна палітра авторських оцінок, що залежить великою мірою від політичних поглядів письменника тощо [4, 10]. До жанру воєнно-пригодницького роману звертаються Г. Грін («Комедіанти», «Наша людина у Гавані»), Е. Берджесс (трилогія «Час тигра», «Ворог під покривалом»), деякі інші автори.

Для англійської літератури другої половини ХХ століття характерне явище інтенсивної психологізації художньої творчості. Насамперед це пов'язано з науково-технічною революцією, її суперечливим характером. У зв'язку з цим у літературі з'являється мотив самотності людини, пов'язаний з проблемою психологічної адаптації особистості до нових умов. На думку багатьох письменників, мораль та політика сучасного суспільства споживання значною мірою сприяють стандартизації особистості, її життєвих ідеалів, утверджують стереотипи бездуховного, примітивного існування.

Також найважливішою рисою англійської психологічної прози є її зв'язок із філософськими пошуками митця. Скажімо, С. Павличко серед письменників, що розвивають жанр філософсько-психологічного або інтелектуального роману, називає А. Мердок, У. Голдінга та Дж. Фаулза [10, 271, 311, 359]. Герої інтелектуального роману – люди складні, схильні до роздумування й сповненні духовних переживань. Їх внутрішній світ – це постійна боротьба розуму та почуттів, людського та тваринного начал, тому вони постійно перебувають у ситуації екзистенційного вибору, переймаються емоційно-чуттєвими переживаннями власного існування, визначають сенс власних життєвих ситуацій і несуть відповідальність за це визначення. У той же час герої залишаються безмежно самотніми у своїх пошуках сенсу життя. Загострюючи конфлікти, створюючи надзвичайно життєві ситуації, англійські письменники змушують своїх героїв знову й знову вирішувати проблему морального вибору, замислюватися над сенсом життя, цінностями творчості, ідеалами кохання [5, 135].

Характерними рисами інтелектуального роману є підтекст, прихований під алегоричною та метафоричною оповіддю письменника, а також інтерес до філософських проблем особистості в сучасному світі – людина та історія, людина та мораль, людина та її особистість, свобода та несвобода людини тощо. У зв'язку з цим письменники часто звертаються до жанру притчі. Як зазначає В. Скороденко, дія в англійській притчі розгортається в контексті реальної дійсності, але алегоричний її зміст глибоко прихований під пластами оповіді [11, 7]. Отже, для англійської притчі характерна двоплановість, що передбачає як мінімум два рівні прочитання оповіді – реально-побутовий та філософсько-узагальнюючий. Ця двоплановість яскраво проявляється у творчості У. Голдінга.

Важливою рисою англійської притчі є логіка та здоровий глузд: навіть неправдоподібні та казкові ситуації побудовані за законами логіки, із дотриманням причинно-наслідкових зв'язків. Побутові реалії поєднуються з символічно-умовними. Фантазмагорія абсолютно неприйнятна для англійських письменників.

У цілому можна зазначити, що ці романи з ясністю реалістичного оповідного мистецтва, що поєднуються із багатогранністю та універсальністю міфу, допомагають досягнути умови людського існування в сучасному світі.

Також слід зазначити, що англійський інтелектуальний роман достатньо тісно пов'язаний з філософією екзистенціалізму, що набуває значної популярності в англійській літературі в 1950-1960 рр. У Великобританії тяга до філософських роздумів і узагальнень виявилася ближче до середини ХХ століття. Тоді як екзистенціалізм у Франції втратив у 60-х роках свою популярність, в Англії у 1950-1960 рр. він пережив час великого розповсюдження в широких колах. Дійсно, покоління молодих письменників торкнулося цього континентального явища й зайнялося пошуками іншого, національного варіанту екзистенціалізму. Але створити нічого національно-оригінального англійцям так і не вдалося, проте вони підійшли до питання впровадження французького екзистенціалізму у власну літературу досить незвичайно. В. Голдінг, і М. Спарк, і Дж. Фаулз, і А. Мердок по-різному плідно й творчо проробили цей напрямок у літературі та філософії [12,45].

У світлі традицій екзистенціалізму Голдінг у своїх творах задавався питаннями етичного вибору людини в екстремальних ситуаціях. У пізнавальній діяльності окремої людини він шукає сутність пізнання загалом, а кожен його герой – носій авторської ідеї [2, 214].

Наступним активним представником літератури екзистенціалізму часто називають Дж. Фаулза. Еволюція естетичних поглядів Дж. Фаулза, так само як його творча практика, свідчить про складне поєднання в його прозі екзистенційного світоглядного комплексу з реалістичним, конкретно-історичним баченням світу. Кожен з цих компонентів авторської художньої системи змінюється з плином часу, як і їх співвідношення. Постійною ж домінантою творчості Дж. Фаулза можна вважати цільову настанову на експеримент, мета якого – розкриття універсальних законів суспільного та індивідуального буття людей [7, 194].

Публікуючи «Колекціонера» (1963), він стає главою англійського постмодернізму, поступово виводить постмодерністську прозу на широкий читацький загал, стає у Великій Британії та загалом в англослов'янському світі відомим автором, а після «Мага» (1966) – популярним. Дж. Фаулз створює не копію, а свою варіацію на відомі теми, розвиваючи на англійському літературному ґрунті ситуації та проблеми, гостро поставлені французькими екзистенціалістами. Крім того, романи Дж. Фаулза формулюють загально-філософські проблеми людського буття, утверджують ідею екзистенційного вибору та свободи як головного життєвого ідеалу [5, 328].

Увага англійських письменників до екзистенціалістських проблем відобразилась і у творчості жінок-романісток, серед яких чільне місце посідає М. Спарк. Її властиві безкомпромісність та безжалісність у засудженні світу, який становить вульгаризований нонсенс, позбавлений будь-якого вагомого морального стимулу. На перший план знову ж таки впливає конфлікт особи й суспільства (центральна проблема екзистенціалізму) [3, 272]. М. Спарк оперує все тими ж таки екзистенційно забарвленими поняттями свободи, відчайдушності, тривоги тощо. У романах письменниці все звичайне стає незвичайним, сповненим якогось символічного змісту, «прикордонних ситуацій», у яких людина здатна творити сама себе й світ навколо себе.

А. Мердок – одна з найбільш яскравих постатей екзистенціалізму у Великій Британії. Її романи мають морально-психологічний характер. Сюжетна лінія підкреслює внутрішній конфлікт героя, викликаний хаосом буття, атмосферою страху, муками сумління, визнанням провини за злочинні думки та дії. У центрі творчості письменниці проблема вибору й відповідальності, а іноді й провини за скоєні вчинки, ухвалені рішення. Із нею пов'язана інша важлива проблема – свободи та несвободи, внутрішній світ героїв А. Мердок є ареною боротьби розуму й темних пристрастей, людського й тваринного начал, і тому вони постійно стоять перед проблемою вибору того чи того шляху.

Аналізуючи літературний процес в Англії 1960-1980-х років, можна прослідкувати плавний перехід від традиції до експерименту. Літературний герой сприймається передусім не в життєвому, а саме в художньому контексті, викликаючи літературні алюзії, а іноді безпосередньо вказуючи на своїх літературних попередників. Широке розповсюдження отримала літературна імітація, від пародії до стилізації. З'являється жанр мета-роману – роману про роман як жанр, про метод творчості. Часто предметом роману стає власне творчий процес: розглядаються проблеми творчості, роль уявного та реального, «смерть» або «не смерть» роману тощо. Письменники апелюють не до «зовнішньої» реальності, а до «внутрішньої» реальності, використовуючи в якості основних засобів художньої реальності алегорію та фантазію. Але все ж таки можна говорити про традиційний підхід до філософських питань добра й зла, життя та смерті, свободи вибору, місця людини в суспільстві.

У 1980-1990-і роки в Англії спостерігається розквіт постмодерністської літератури. Однією з провідних постатей постмодернізму стає Дж. Барнс, що повною мірою продовжує традиції Дж. Фаулза. У творчості Дж. Барнса важливу роль відіграє французька тема. Творчість Барнса – результат поєднання двох культур, англійської та французької. Звідси й більшість художніх особливостей його книг. Починаючи зі своєї першої книги «Метроленд», і до збірки есе «Хочу заявити» Дж. Барнс залишається вірним «французькій темі» й постійно звертається до багатовікової історії англо-французьких стосунків. Дж. Барнс не уявляє існування культури, історії, цивілізації поза контактом з оточуючим світом. Він бачить минуле та майбутнє Англії в діалозі з іншими країнами та іншими народами.

Дж. Барнс торкається різних проблем у своїй творчості, своїм творчим завданням він вважає відображення світу у всій його повноті й суперечності. У сучасному постмодерністському контексті слова Дж. Барнса, що визначають мету його творчості, набувають дуже актуального звучання.

Література

1. Английская литература 1945–1980 гг. / отв. ред. А. П. Саруханян. – М.: Наука, 1998. – 512 с.
2. Байлс Дж. Беседы у Голдинга / Дж. Байлс // Иностранная литература. – 1973. – № 9. – С. 207–214.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 446 с.
4. Бобыева Н. Е. Жанрово-тематическое своеобразие английского романа о Второй мировой войне: автореферат дис. канд. фил. наук / Н. Е. Бобыева. – К.: АН УССР Институт им. Т. Г. Шевченко, 1989. – 17 с.
5. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века / Н. Ю. Жлуктенко. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
6. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века / В. В. Ивашева. – М.: Высшая школа, 1984. – 488 с.
7. Исламова А. К. Становление и развитие эстетической системы Абрис Мердок / А. К. Исламова // Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 4–9.
8. Кубарева Н. Н. Зарубежная литература второй половины XX века / Н. Н. Кубарева. – М.: Московский Лицей, 2002. – 208 с.
9. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
10. Павличко С. Д. Зарубіжна література: Дослідження та критичні статті / С. Д. Павличко. – К.: Основи, 2001. – 560 с.
11. Скорошенко В. Притчи Уильяма Голдинга / В. Скорошенко // «Шпиль» и другие повести / У. Голдинг. – М.: Прогресс, 1981. – 447 с.
12. Толкачев С. П. Современный английский роман: учебно-методическое пособие для студентов высших учебных заведений / С. П. Толкачев. – М.: Изд-во Литерат. института им. А. М. Горького, 2002. – 104 с.
13. Burgess A. English Literature: A Survey for Students / A. Burgess. – Essex: Longman, 1987. – 278 p.

Аннотация. Козюра Е.В.

Статья посвящена анализу основных тенденций развития английской литературы, формированию ее самобытной тематики и идейной проблематики.

Ключевые слова: реализм, модернизм, жанр, тема, идея, идеология, постмодернизм, экзистенциализм.

The article analyses the main tendencies of the development of English literature, the formation of its original subjects and ideal problems.

Key words: realism, modernism, genre, subject, idea, ideology, postmodernism, existentialism.

РЕЦЕПЦІЯ Д. Г. ЛОУРЕНСА В ЗАРУБІЖНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У статті поетапно висвітлено критичний дискурс творчої постаті Д. Г. Лоуренса в контексті провідних парадигм західного літературознавства ХХ століття.

Ключові слова: рецепція, літературознавча парадигма, соціокультурна, психоаналітична, феміністична критика.

Девід Герберт Лоуренс (*David Herbert Lawrence*, 11.09.1885 – 2.03.1930) – ключова фігура літературного процесу перших десятиліть ХХ століття, і підстав для такого твердження більш ніж достатньо. По-перше, він сприяв оновленню літератури, був справжнім новатором у сфері епічних та поетичних форм. Письменник не відмовлявся від класичних моделей та форм епічного нарративу, при чому у своїй творчості він поєднує конкретність бачення й відтворення реального світу із філософськими узагальненнями й символами. По-друге, загальнолюдські цінності завжди мали для письменника першорядне значення. По-третє, Д. Г. Лоуренс сприймав людину в єдності з природою, вважав людину органічною частиною природи, прагнув досягнення гармонії духа і плоті, передбачивши ті екологічні проблеми, які турбують сучасне людство. По-четверте, Д. Г. Лоуренс створює «нову релігію», яка полягає у відмові від машинізації життя, у вільному прояві почуттів та пристрастей. Письменник вважає, що саме кохання дозволяє виявити приховані можливості людини, і роль романіста вбачає у правдивому зображенні стосунків між людьми, між чоловіком та жінкою, а також у відтворенні емоційного життя особистості. Саме в реалізації цієї естетичної програми Д. Г. Лоуренс виступив як справжній новатор [4, 73 – 74]. По-п'яте, Д. Г. Лоуренс мав неабиякий вплив на літературу модернізму та постмодернізму. Серед його послідовників були такі письменники, як Алан Силлітоу, Девід Сторі, Генрі Міллер, Джон Апдайк, Джойс Ке рол Оутс [4, 77]. Одне слово, Д. Г. Лоуренс був культовою фігурою протягом всього ХХ століття. Зокрема його роман «Коханець леді Чаттерлей» став настільною книгою як для «втраченого покоління» [8, 6], так і за часів сексуальної революції 60-х років минулого століття [19, 124].

Ясна річ, багатогранність новаторства письменника не могла мати однозначної оцінки в сучасників. Так, на батьківщині ще за життя Д. Г. Лоуренс здобув як славу генія, так і неприйняття пуританським суспільством його творів аж до заборони деяких з них (романи «Веселка», «Коханець леді Чаттерлей»). Після смерті, слідом за Т. С. Еліотом, його вважали заблуканим талантом, на який не варто звертати увагу. Зараз Д. Г. Лоуренс входить до «великої традиції» англійських романістів, визначеної Ф. Р. Лівісом, а отже, посідає чільне місце в обов'язковому курсі історії англійської літератури для бакалаврських студій [2, 9]. Інтерес до творчості Д. Г. Лоуренса не вщухає й донині. Скажімо, в корпусі основної бібліографії довідника Пола Поплавського налічується 450 англійських книжок про Д. Г. Лоуренса, які вийшли друком до 1994 року переважно у Великобританії та США, не кажучи вже про численні статті в журналах та газетах [15]. Цей факт ще раз підкреслює важливість Д. Г. Лоуренса для світової літератури й невичерпність його художнього феномену.

Завдання цієї статті полягає в короткому аналізі рецепції творчої особистості Д. Г. Лоуренса від початку його літературної діяльності до початку ХХІ століття. Столітня рецепція творчості Д. Г. Лоуренса – об'єкт складний для аналізу. Складність ця полягає не тільки в тому, що за цей час про письменника написано величезну кількість відгуків, статей, дисертацій та книг, а ще й у тому, що цей доробок відображає розмаїття історично зумовлених поглядів та різних точок зору, що мали місце в різних парадигмах наукової думки.

Основу цієї статті становлять огляди критичного дискурсу творчості Д. Г. Лоуренса, подані в книгах М. Спілки (1963) [18], Р. Дрейпера (1997) [10] та Ф. Бекет (2002) [9]. Перший з цих оглядів є передмовою до видання критичних есе, що з'явилися невдовзі після виходу нецензурованої версії роману «Коханець леді Чаттерлей» у Великобританії та США, коли популярність Д. Г. Лоуренса досягла піку. М. Спілка підкреслює новий підхід критиків до творчості цього письменника, який відрізняється від ставлення його сучасників більшою науковою ґрунтовністю і є більш позитивним. Р. Дрейпер склав антологію відгуків про творчість Д. Г. Лоуренса, таких як: статті, есе, листи та щоденникові записи, що з'явилися за життя письменника майже відразу після виходу його творів, а також визначні критичні статті, що з'явились невдовзі після смерті Д. Г. Лоуренса. Фіона Бекет, в свою чергу, склала ґрунтовний довідник, який включає докладну біографію письменника, короткий опис його творчості, а також опис критичної рецепції спадщини Д. Г. Лоуренса, що з'явилась протягом усього ХХ століття.

На сприймання й розуміння Д. Г. Лоуренса накладають свій відбиток епохи з їхніми подіями, традиційними та модними критичними методологіями й напрямками літературознавчої думки, які обумовлюють різні наукові парадигми прочитання творів письменника. З огляду на це важливо насамперед окреслити ці підходи.

Британські літературознавці поділяють напрями вітчизняної критичної думки на традиційну літературну критику та «теорію». Перша існувала до виходу на перший план «теорії», і з 70-х років ХХ століття її прийнято позначати терміном «ліберальний гуманізм» [2, 9]. Пітер Баррі вбачає в розвитку

англійської критики два шляхи. Перший веде від Семюела Джонсона та Метью Арнольда до Т. С. Еліота та Ф. Р. Лівіса, тобто це шлях «практичної критики» з детальним аналізом творів окремих авторів, що започатковує традицію «повільного читання» (англ. *close reading*). Другий шлях пролягає через Сідні, Вордсворта, Колріджа, Джордж Еліот й Генрі Джеймса. Він керується ідеєю, а не текстом, і прагне схопити загальні питання літератури, отже, інтереси прихильників другого підходу подібні до головних питань, що цікавили теоретиків у 60-х роках. Пітер Баррі підкреслює, що такі питання не є екзотичними для англо-американського підходу до літератури, а навпаки, з самого початку були його частиною [2, 35]. У 30–50-х роках ХХ століття склався уніфікований ліберальний гуманізм, а в 60-х у боротьбі з ним на перший план вийшла критична теорія. До неї належать марксистський та психоаналітичний підходи, а також новіші підходи, а саме лінгвістична теорія та ранні форми феміністичної критики, яка до 70-х років переросла у впливову силу. У 70-ті до Англії прийшли структуралізм та постструктуралізм, які були дуже впливовими до початку 80-х. У цей час історія, політика й контекст знову стали центром уваги літературної критики, через що у США сформувався новий історизм, а в Англії – культурний матеріалізм. У 90-ті роки відмічалась загальна відмова від «всеохопних тотальних тлумачень» і поступовий перехід до розсіяних, еkleктичних та «спеціалізованих» форм теорії та критики, таких як, наприклад, постколоніальна критика, а фемінізм розростається в широкий блок, відомий як гендерні студії [2, 43–44].

Необхідно зауважити, що мало хто із західних критиків, особливо в Англії, використовував якийсь один ексклюзивний критичний метод для аналізу, зокрема праць Д. Г. Лоуренса. Хоча цих літературознавців приписують до якоїсь школи або напрямку, тобто до прихильників, скажімо, марксистської критики або ритуально-міфологічної, у їхніх працях використовуються також інші методи або вивчаються також інші аспекти, крім тих, що є стрижневими для конкретного напрямку літературної критики та теорії. Вважається, що у Великобританії такими конкретними напрямками були ритуально-міфологічна школа, естетична критика, психологічна критика, семантична критика та неогерменевтика, марксистська критика, соціокультурна критика [6]. В Америці виділяють соціологічну критику, яка включає марксистів, психоаналітичну критику, етичну критику в особі «нових гуманістів», «нову критику», чиказьку школу критики (неоаристотеліанців), семантико-символічну критику, структуралізм, постструктуралізм, семіотику, феноменологічну й рецептивну критику, неогерменевтику.

Професор А. С. Козлов окремо виділяє британських критиків-журналістів, яких не можна віднести до якоїсь конкретної «школи», наприклад, Форда М. Форда [6, 91]. Можна сказати, що Д. Г. Лоуренса вивів у велику літературу Форд М. Форд. Він був редактором часопису «Інглiш ревію», із задоволенням допомагав молодим талантам. У 1909 році в цьому часописі з'явилися перші вірші Д. Г. Лоуренса, а Форд М. Форд познайомився із молодим письменником і був радий підтримувати його та надавати конструктивну критику його творів. Д. Г. Лоуренс регулярно друкувався в «Інглiш ревію» до 1911 року, після чого став друкувати свої вірші та статті також в інших літературних часописах [9, 11].

Рецепція спадщини Д. Г. Лоуренса мала, так би мовити, злети та падіння. За життя він привертав до себе велику увагу, після смерті письменника увага до нього теж була значною. На початку 40-х років кількість книг та есе про Д. Г. Лоуренса різко скоротилась, а потім у середині 50-х завдяки працям Ф. Р. Лівіса почала зростати, та ставлення до нього було загалом позитивним. У 70-х роках із розквітом феміністичних досліджень Д. Г. Лоуренс знову став більш суперечливою фігурою. Відповідно в англомовній критичній літературі виокремлюють: 1) критичні рецензії, опубліковані за життя автора та невдовзі після його смерті; 2) ставлення до творчості письменника у 50–60-ті роки ХХ століття; 3) дискусії, які виникли після 1970 року.

Критичні огляди, опубліковані за життя автора та невдовзі після його смерті. Зміни у ставленні критиків до творчості Д. Г. Лоуренса в цей період можна простежити в англомовних джерелах, зокрема в збірнику «Д. Г. Лоуренс: критична спадщина» (*D. H. Lawrence: The Critical Heritage*, 1997) [10] за редакцією Рональда П. Дрейпера, яка містить критичні огляди сучасників Д. Г. Лоуренса, що виходили за часів його життя або невдовзі потому. В основному свої погляди на творчість письменника висловлювали тоді критики-журналісти. Писали про Д. Г. Лоуренса й представники окремих літературознавчих напрямів, наприклад, Дж. М. Маррі (неоромантика), В. Вулф, Т. С. Еліот, Е. М. Форстер (естетична критика), К. Кодуелл (марксистська критика), У. Трой (американська міфологічна критика).

Перші романи Д. Г. Лоуренса, «Білий павич» (*The White Peacock*, 1911) та «Порушник кордонів» (*The Trespasser*, 1912), мали помірний успіх серед літературних оглядачів. Про перший роман письменника «Білий павич» оглядач Алан Манкхауз писав у газеті «Манчестер Гардіан», що він подає надії, але поки невідомо на що, оскільки автор намагається простежити людські характери, хоча найсильнішим моментом у романі є ліричний [10, 34].

Коли друком вийшов третій роман, «Сини та коханці» (*Sons and Lovers*, 1913), Д. Г. Лоуренса почали вважати серйозним письменником. Гарольд Массингхем у огляді в «Дейлі Кронікл» назвав цей роман найкращим з того, що Д. Г. Лоуренс до того часу створив, оскільки твір написаний щирою та вдумливою людиною, яка прагне виразити своє ставлення до життя [10, 62]. Через рік після виходу роману «Сини та коханці» в американському часописі «Нью Репаблік» вийшла стаття психолога Альфреда Каттнера, де він зауважив, що без знання психосексуальних теорій Фрейда цей роман залишається загадкою і що митець (Д. Г. Лоуренс) та науковець (З. Фрейд) доповнюють один одного, бо кожен своїм способом засвідчує одну

й ту саму істину. Їхні методи, каже А. Каттнер, звичайно, різняться: «Де містер Лоуренс так пристрасно вдається до деталей, Фрейд узагальнює» [10, 79].

Ставлення Д. Г. Лоуренса до війни та істеблішменту не відповідало стандартам воєнного часу. Так, починаючи з роману «Веселка» (*The Rainbow*, 1915) письменник здобув скандальну славу й більшість критиків ставилася до його робіт несхвально. Зокрема редактор Клемент Шортер на сторінках своєї газети «Сфера» (*The Sphere*) назвав цю книгу «оргією похоті» [10, 96]. Подібні негативні огляди призвели до того, що тираж роману було вилучено з продажу та знищено за судовим наказом.

У листопаді 1920 року були видані два романи – «Дівчина, що загубилась» (*The Lost Girl*) та «Закохані жінки» (*Women in Love*). Погляди на роман «Дівчина, що загубилась» розділилися. Д. Г. Лоуренс замислював цю книгу як англійський роман про провінційне життя на кшталт тих, що писали його сучасники Арнольд Беннетт та Джон Голсуорсі, але створений у більш іронічному тоні. Критики розпізнали манеру А. Беннетта в «Дівчині, що загубилась». Деякі з них, такі як Едвард Гарнетт, вважали цей роман кращим за «Веселку»: «За допомогою витонченого мистецтва містер Лоуренс виставляє на показ та клеймить брудний, потворний індустріалізм і нудну, прозаїчну буржуазну посередність» [10, 146]. Інші, такі як Вірджинія Вульф, навпаки несхвально ставились до нього через те, що роман, на їхню думку, був позбавлений авторської індивідуальності: «Отже, хоча цей роман є, мабуть, найкращим з тих що вийдуть у наступні півроку, ми розчаровані» [10, 143].

«Закохані жінки» були написані ще у 1916 році, але після заборони роману «Веселка» ніхто з видавців не наважився його друкувати, отже, він вийшов у приватному видавництві у Нью-Йорку. Треба зазначити, що «Нью-Йоркське товариство з боротьби проти пороку» подало позов проти роману «Закохані жінки», проте суддя Джордж Сімпсон не знайшов у ньому непристойностей. А втім, більшість критиків не змогли зрозуміти, для чого роман має такий великий обсяг, і для чого в ньому стільки еротизму й повторень. Джон М. Маррі, наприклад, не розуміє, чи є Д. Г. Лоуренс фанатиком чи пророком, але критик точно знає, що Лоуренс вже не є митцем і не хоче ним бути [10, 170].

Наступні три романи – «Жезл Аарона» (*Aaron's Rod*, 1922), «Кенгуру» (*Kangaroo*, 1923), «Хлопець у буші» (*The Boy in the Bush*, 1924) – вийшли один за одним. Так, Джон М. Маррі написав до роману «Жезл Аарона» дуже схвальну рецензію, кажучи, що «після затемнення сонце пана Лоуренса сяє знов» [10, 177]. Він вважає, що «Жезл Аарона» є найважливішим з того, що трапилось в англійській літературі з часів війни [там само]. Поет та критик Едвард Шенкс бачить у цьому романі не зайві філософування та надумані сцени, а, навпаки, стверджує, що Лоуренс торує новий шлях для роману майбутнього: «Він знімає фізичні зайвини й показує духовні основи. Ця надзвичайна робота є дуже значущою для майбутнього такого жанру, як роман» [10, 183]. Натомість романіст Сліс Грегорі була незадоволена романом «Кенгуру»: «Якби ж він (Д. Г. Лоуренс) сам не заразився хворобою ідеології, яка так дратує його в інших, і агонією, якою він сам зараз знесилений» [10, 222]. Через рік після виходу роману «Хлопець у буші» шотландський поет і критик Едвін Муїр у статті про Д. Г. Лоуренса також засудив його мудрування: «Все більше і більше теорії пана Лоуренса вдираються до його творчості й виштовхують її. І це нещастя мало статись тому, що його творчість так ніколи й не досягла чіткості сама по собі, а отже, щось чітке треба було поставити поряд із творчістю, щоб її осяяти» [10, 248].

Критики та оглядачі, зокрема Чарльз Мерріотт [10, 263–264] і Л. П. Хартлі [10, 265–267], помітили, що роман «Пернатий змії» (*The Plumed Serpent (Quetzalcoatl)*, 1926) є релігійним, але Кетрін Енн Портер [10, 268–271] вважає, що Д. Г. Лоуренсу, незважаючи на все його захоплення, не вдалося проникнути вглиб індіанського релігійного досвіду.

Найвідоміший роман Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлей» (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) спершу вийшов у Флоренції у приватній друкарні. Він розійшовся дуже швидко і стали з'являтися піратські видання, тому Д. Г. Лоуренс видав ще один тираж у Парижі у травні 1929 року. Британські критики були обурені цим романом. «Навіть якщо обшукувати стічні канали французької порнографії, навряд чи знайдеться книга рівна за своєю непристойністю» – писала газета «Джон Булл» 20 жовтня 1928 року [10, 278]. Книга була заборонена. Але коли у 1932 році вийшла скорочена версія, декілька критиків одногласно визнали, що скорочення загубили книгу і краще б її не друкували зовсім, ніж у такому вигляді.

Такі були огляди романів Д. Г. Лоуренса в сучасній йому пресі. Мало в якому з оглядів митця не називали генієм, але сприйняти його творчість безумовно й повністю не зміг ніхто. Серед недоліків його творчості сучасники називали нерівність стилю та композиції, одержимість сексом та надмірні філософування, які заважали письменнику розкрити свій поетичний дар, у високій якості якого ніхто не сумнівався.

Окрім літературних оглядів та відгуків у пресі, за життя Д. Г. Лоуренса виходили також критичні статті таких відомих критиків та письменників, як Т. С. Еліот, Джон Міддлтон Маррі, Річард Олдінгтон, Е. М. Форстер та ін. Перша окрема книга, присвячена творчості письменника, «Д. Г. Лоуренс: Американська інтерпретація» (*D. H. Lawrence: An American Interpretation*) Герберта Селігманна вийшла у 1924 році у США. Г. Селігманн дуже позитивно ставиться до творів Д. Г. Лоуренса: «Більше двох десятків книг, написаних Лоуренсом ще до того, як йому виповнилось 38, – романи, п'єси, книги про подорожі, вірші, критика – є досягненням людини, яка гордовито й екстатично представляє гідність і красу в боротьбі проти антигуманної механізації всього людства» [17, 1–2]. Оцінюючи поезію та прозу Д. Г. Лоуренса у тому ж ключі, Річард Олдінгтон писав у травні 1926 року: «Якщо поезія Д. Г. Лоуренса є в основному повстанням,

то це повстання проти антигуманної шкали цінностей» [10, 274]. Прихильником творчості Д. Г. Лоуренса був також Е. М. Форстер, який у 1927 році прирівнював його до Достоевського, Мелвілла та Емілі Бронте й називав його новелістом-пророком [див. 10, 19].

У Британії першою повномасштабною працею про Д. Г. Лоуренса стала книга Дж. М. Маррі «Син жінки» (*Son of Woman*, 1931) [13]. У цій книзі відомий критик, який особисто знав Д. Г. Лоуренса, висловлює власні погляди на нього як людину та митця. Критик фактично прирівнює Д. Г. Лоуренса до Христа, кажучи, що критикувати його може лише той, хто вмів так само любити, як любив Д. Г. Лоуренс, і хто також зміг перебороти свій страх перед такою величезною любов'ю до всіх живих: «Тільки він зміг би судити Лоуренса; і цією людиною є той, хто сказав: «Не судіть, щоб і вас не судили» [13, 14]. Саме ця всепоглинаюча любов до жінок, чоловіків та всіх людей взагалі і є стрижнем Д. Г. Лоуренса як людини та митця. В усіх творах Дж. М. Маррі вбачає відображення або цієї любові, або страху перед нею. Усю творчість Д. Г. Лоуренса критик вважає автобіографічною і апогеєм творчості письменника називає його книгу «Фантазія на тему несвідомого» (*Fantasia of the Unconscious*, 1922). Т. С. Еліот написав дуже схвальну рецензію до «Сина жінки», тому через цю книгу підхід до вивчення творчості був переважно біографічним [9, 123].

У 1927 році про Д. Г. Лоуренса написав і Т. С. Еліот у статті «Сучасний роман». На прикладі романів Д. Г. Лоуренса він указує на те, що сучасні романи втратили серйозність та глибину, оскільки сучасні романісти пішли не в той бік через надмірне захоплення психологією, яка у своєму популярному сенсі наводить романістів «на думку про те, що швидкоплинний або частковий досвід є стандартом реальності, що інтенсивність є єдиним критерієм» [10, 277]. У 1931 році вийшов критичний огляд книги Дж. М. Маррі «Син жінки», де критик називав її найкращим з того, що Дж. М. Маррі написав а також висловив своє ставлення до Д. Г. Лоуренса: «Але здається, що Лоуренс відрізнявся від 'переважної більшості інтелектуалів' своїм більш великим інтелектуальним баченням; своєю нестійкою здатністю діагностувати, без подальшої повної здатності призначати ліки та режим лікування. Останнє, на мою думку, можна знайти — і в наші часи знайти з великими труднощами, якщо це взагалі вдасться — лише у християнській дисципліні й аскетизмі. До них Лоуренс не зміг і не хотів дійти; через те він укорінився у гордині й ненависті» [10, 364]. У 1934 році Т. С. Еліот опублікував лекції, які він прочитав у Вірджинському університеті у 1933 році, під назвою «За чудними богами: підручник із сучасної ересі» (*After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*) [11]. У передмові автор вказує, що ці лекції не є суто літературознавчими, що чим більше він критикує авторів, тим більше він їх поважає, і що їхні твори слугували лише для того, щоб проілюструвати деякі його ідеї [11, 11]. У своїх лекціях побожний християнин Т. С. Еліот говорить про духовний занепад у сучасному йому світі. На його думку, Д. Г. Лоуренс є дуже духовною людиною, але для Д. Г. Лоуренса будь-яка духовна сила є доброю, злом є лише відсутність духовного [11, 59]. Д. Г. Лоуренс все життя висловлювався проти подібного до смерті життя сучасної матеріалістичної цивілізації. Т. С. Еліот вважає, що кращої критики сучасного світу, ніж «Фантазія на тему несвідомого», просто немає і цю книгу треба мати під рукою та перечитувати, проте бачення Д. Г. Лоуренса є духовним, але духовно хворим. Д. Г. Лоуренс не може розпізнати сили Добра і сили Зла й говорить від імені Диявола [11, 60]. Про рецепцію Д. Г. Лоуренса Т. С. Еліотом Фіона Бекет пише у 2002 році: «Т. С. Еліот визнавав значущість постаті Д. Г. Лоуренса для англійської літератури, але всі запам'ятали лише негативні коментарі, і оскільки Т. С. Еліот був дуже впливовим критиком, то саме його звинувачують у загальному негативному ставленні до Д. Г. Лоуренса, що панувало у 1930-ті роки та пізніше» [9, 124–125].

Окрім В. Вульф, Е. М. Форстера, та Т. С. Еліота, які належать до естетичного напрямку в англійській літературі та критиці, своє ставлення до Д. Г. Лоуренса висловив і Десмонд Маккарті, який не схвалював модерністські експерименти в цілому, але цінував Д. Г. Лоуренса як «релігійного пророка», якого помилково прийняли за порнографа [5, 66].

Серед англійських представників ритуально-міфологічної школи в цей період Д. Г. Лоуренсом займалась Емі Мод Бодкін. Вона була послідовником К. Юнга і виявляла архетипи в літературі. Зокрема, дослідниця виявляла асоціації, які викликав у неї твір, а потім шукала їм аналогії у текстах інших письменників та релігійній міфології [5, 67].

У. Трой як представник американської ритуалістичної міфокритики в статті «Світ Лоуренса» (1938) використовує фрейзеровські засади критичного методу. Він розглядає творчість Д. Г. Лоуренса із глибинно-психологічних позицій, але, на відміну від психоаналітичних критиків, замість нерозв'язаних психологічних конфліктів бачить у неї єдину розповідь про божество, яке вмирає. Цим божеством є сам письменник, отже, У. Трой знаходить у творах Д. Г. Лоуренса численні «плачі про Осіріса» [6, 129].

К. Кодуелл, відомий представник марксистської критики в Англії, загинув у 1937 році і його роботи друкувались посмертно. У праці «Подальші дослідження культури, що вмирає» (1949) критик подає Д. Г. Лоуренса як фашиста [5, 184].

Марк Спілка підсумовує критичну рецепцію Д. Г. Лоуренса 1920-1940-х років так: «Цей новий підхід (*Нова критика*) врятував Лоуренса від власницьких мемуаристів, прибічників культу сексу, ворожих лібералів і релігійних пуристів, які знищили його репутацію в тридцять роки. У результаті тієї ранньої рукопашної бійки (яка ще й посилилась після його смерті) Лоуренс став схибленим на сексі гомосексуальним фашистом, безглуздом і введеним в оману генієм, який навряд чи заслуговує на якусь

увагу. На початку сорокових років кількість книг та есе про нього помітно скоротилася. Потім, у середині п'ятдесятих років, почався новий приток робіт» [18, 1].

Отже, за життя Д. Г. Лоуренса був суперечливою, навіть скандальною фігурою й викликав до себе неоднозначне, часто негативне ставлення, яке після смерті призвело майже до його забуття. Проте відсутність широкого висвітлення після смерті не означало, що про письменника цілком забули: саме під час спаду критичної рецепції у 30–40-х рр. готувався новий виток його популярності.

Ставлення до творчості письменника в 50 – 60-ті роки ХХ століття. Найбільший внесок у відродження інтересу до Д. Г. Лоуренса в 50-ті роки зробив впливовий критик Ф. Р. Лівіс, який працював у соціокультурному напрямі. Деніел Шварц вважає, що погляди Ф. Р. Лівіса на роман у роботі «Велика традиція» (*The Great Tradition*, 1948) вплинули на ставлення до роману в Англії та Америці, й так описує критичний метод Ф. Р. Лівіса: «Замість того, щоб звертати основну увагу на техніку роману і у випадку Форстера деяке прагнення до суто естетичних цінностей музики, у своїй критичній рубриці Лівіс наполягав на важливості предмета роману і того, що він символізує в описуваному світі. Таким чином, художня цінність є невід'ємною від моральної, соціальної та політичної значущості тексту» [16, 62]. Також Деніел Шварц пише, що ще до того, як Ф. Р. Лівіс розпізнав переваги романів Д. Г. Лоуренса, вченого привабили критичні твори письменника: «Для Ф. Р. Лівіса Д. Г. Лоуренс був постаттю, яка боролася у своїй творчості та житті із тими самими силами – утилітаризмом, посередністю, матеріалізмом та привілеями, проти яких сам Ф. Р. Лівіс висловлювався у своїй критиці та інтелектуальному житті» [16, 66].

У першому розділі «Великої традиції» Ф. Р. Лівіс наполягає на тому, що романістів багато, але не всі вони є «великими класиками». До письменників, що належать до великої традиції англійського роману він відносить Джейн Остін, Джордж Еліот, Генрі Джеймса, Джозефа Конрада та Д. Г. Лоуренса. «Лоуренс для англійської мови був великим генієм нашого часу (я маю на увазі епоху, або кліматичну фазу, після епохи Конрада). Окремо виділити у Лоуренсі романіста й проаналізувати його було б важко, але саме у сфері роману він присвятив себе найважчій та найпослідовнішій творчій праці, і як романіст він був представником енергійного й значного розвитку. ... Він є найсміливішим та найрадикальнішим новатором у «формі», методи, техніці. І його інновації та експерименти продиктовані найсерйознішим та найнагальнішим інтересом до життя» [14, 23–24].

Ф. Р. Лівіс використовував тактику «нових критиків» і розглядав романи як драматичні вірші, що дозволило йому вивчати прозу дуже ретельно, цитувати та аналізувати довгі відрізки тексту, демонструвати функціональність ідей і створювати систему символів. Крім того, наполягаючи на драматичному характері такої прози, він вказував на правильність зображення життя і розгортання твору в часі, що допомагало йому запобігти надмірному вишукуванню символів [18, 4]. Пізніші критики, такі як Вільям Йорк Тіндолл, Елісео Вівас і Анджело Бертоллуччі, розглядали символи Д. Г. Лоуренса як імплікативні мережі згідно із традицією символістів, тому романи в них застигали у вигляді інтелектуальних схем або «символічних поем». Хоча Д. Г. Лоуренс дійсно працює через імплікацію, його головний метод розгортання твору є драматичним, а символи лише інтегрують та висвітлюють це розгортання. Підхід Ф. Р. Лівіса більш придатний для формального вивчення творчості Лоуренса і у своїх межах цей підхід дозволив критикові досягти зразкових результатів [див. там само]. Серед всього, що Ф. Р. Лівіс написав про Д. Г. Лоуренса, найважливішою працею на захист письменника була книга «Д. Г. Лоуренс: романіст» (*D.H. Lawrence: Novelist*, 1955). Ця книга змінила ставлення до Д. Г. Лоуренса не менш ніж на ціле покоління, в центрі її уваги була унікальна творча сила лоуренсівської прози [9, 126]. Ф. Р. Лівіс першим указав на те, що Д. Г. Лоуренса насамперед цікавить не «релігія сексу», а «повне спонтанне ество» [18, 5]. Він підкреслював важливість того, що Д. Г. Лоуренс писав про англійськість, класи та «хворобу індустріальної цивілізації» і дуже цінував Лоуренса як культурного критика, який у своїх роботах давав глибокий та об'ємний коментар про духовні (та соціальні) кризи епохи [9, 126].

Ф. Р. Лівіс задав тон і напрями дослідження Д. Г. Лоуренса, і після цього з'явилося чимало робіт про письменника. Р. П. Дрейпер у 1970 році вказував на те, що через велику кількість критики, яка вийшла з 1950 року, у той час люди скаржились на «лоуренсівську індустрію» [10, 26]. До 1970 року слідом за Ф. Р. Лівісом «мистецьке мовлення» Д. Г. Лоуренса досліджували такі критики, як: Грем Хоу (*The Dark Sun*, 1956), Елісео Вівас (*D. H. Lawrence, The Failure and the Triumph of Art*, 1960), Джуліан Мойнхен (*The Deed of Life*, 1963) і Кіт Сагар (*The Art of D. H. Lawrence*, 1966). Релігійним аспектам творчості Д. Г. Лоуренса приділялося менше уваги: у цьому напрямі працювали о. Вільям Тівертон (*D. H. Lawrence and Human Existence*, 1951), Марк Спілка (*The Love Ethic of D. H. Lawrence*, 1955) і Джордж А. Панікас (*Adventure in Consciousness*, 1964). Р. П. Дрейпер також дивується, що, незважаючи на судовий процес 1960 року стосовно «Коханця леді Чаттерлей» і тогочасних суперечок щодо припущень про гомосексуальність і заборонену діяльність у деяких з його творів, лише один критик Г. М. Далескі досліджував «сексуальність» (*The Forked Flame*, 1965) [див. там само].

Серед інших дослідників М. Спілка називає Дороті Ван Гент та її роботу «Англійський роман: форма та функція» (*The English Novel: Form and Function*, 1953), у якій вона не зважає на формальні тонкощі та фрейдистські сподівання й саме тому може побачити те, що інші критики часто не бачать: вже у романі «Сини та коханці» Д. Г. Лоуренс використовує нові прийоми для того, щоб передати значення, які мають величезну важливість [18, 9].

Про свою книгу «Етика любові у Д. Г. Лоуренса» (*The Love Ethic of D. H. Lawrence*, 1955) Марк Спілка пише, що він намагався висвітлити ідею Д. Г. Лоуренса про відповідальність людини за якість свого життя і свій розвиток за допомогою любові, дружби та творчої праці. Він обстоював думку про те, що в п'ятих важливих романах («Сини та коханці», «Веселка», «Закохані жінки», «Коханець леді Чаттерлей» та «Людина, що померла») Д. Г. Лоуренс розвинув конкретне бачення відчуттів та досвіду, які мають нормативне значення для читача; що він намагався викласти те, як чоловіче і жіноче ество та шлюб ведуть до особистого та соціального відродження; Марк Спілка також указував на те, що ці спроби письменника були суто художніми, але в межах пророцького мистецтва, що дозволило йому охопити нові моральні можливості [там само].

Фіона Бекет пише про роботу Мері Фрімен (*D.H. Lawrence: A Basic Study of His Ideas*, 1955), в якій досліджується вороже ставлення до Д. Г. Лоуренса у 1930-ті роки. Мері Фрімен розглядає зв'язок Лоуренса з фашизмом у розділі про його погляди стосовно євреїв, жінок, демократії та лідерства. Вона доходить висновку, що спроби пов'язати висловлені Д. Г. Лоуренсом доктрини із європейським фашизмом помилкові. В інших розділах Мері Фрімен аналізує зв'язок Д. Г. Лоуренса з авангардом та точки перетину естетичних та соціальних тем [9, 128].

Серед важливих аспектів у книзі «Темне сонце: дослідження Д. Г. Лоуренса» (*The Dark Sun: A Study of D.H. Lawrence*, 1956) критика Грема Хоу Фіона Бекет вказує на оцінку літератури та філософії у спробі показати, наскільки сильно ці категорії перетинаються в прозі. Г. Хоу простежує принципові сфери світогляду Д. Г. Лоуренса й робить висновок про те, що до 1923 року, коли вийшли «Класична американська література» та обидві книги про несвідоме, його думка вже остаточно сформувалась і вже майже не змінювалась [9, 129].

У 1950–1960-ті роки домінували погляди Ф. Р. Лівіса про значення Д. Г. Лоуренса та його творчості, але прихильники цих поглядів пропонували також і свої інтерпретації. Наприклад, Елісео Вівас у книзі «Д. Г. Лоуренс: поразка та тріумф мистецтва» (*D.H. Lawrence: The Failure and Triumph of Art*, 1960) зосередив свою увагу на формі та організації романів. Як і Ф. Р. Лівіс Е. Вівас визнає труднощі у визначенні принципів організації у роботах Д. Г. Лоуренса й висвітлює складний взаємозв'язок образів та подій, який створює формальні контури кожного з текстів. Однак Е. Вівас не переконаний у позитивній, або пророцькій, версії Д. Г. Лоуренса, яку створив та підтримував Ф. Р. Лівіс, він більш схильний досліджувати негативні сторони у Д. Г. Лоуренса [9, 132].

Юджин Гудхарт досліджував утопізм Д. Г. Лоуренса в роботі «Утопічне бачення Д. Г. Лоуренса» (*The Utopian Vision of D.H. Lawrence*, 1963) і критикував наївність, з якою Д. Г. Лоуренс плуває пророцьке та етичне. Ю. Гудхарт також вказує на помилкове заперечення Ф. Р. Лівісом відповідного європейського контексту для Д. Г. Лоуренса. Він підкреслював важливість використання робіт Ніцше та Фрейда при прочитанні Д. Г. Лоуренса, що передбачає напрям багатьох майбутніх досліджень [9, 133].

Досліджувались також погляди Д. Г. Лоуренса щодо протилежних принципів (смерті та життя). У книзі «Поділені язиках огненні» (*The Forked Flame*, 1965) Г.М. Далескі привертає увагу до «Дослідження Томаса Гарді», за допомогою якого він трактує основні романи, і, зокрема, вказує на те, що Д. Г. Лоуренс наполягав на моделі дуалістичної думки, яка базується на «двох принципах» у продуктивному напруженні або опозиції, що створює підґрунтя для лоуренсівської метафізики [9, 133].

У межах соціокультурного критичного дискурсу Уолтер Аллен по-своєму розглядає традицію англійського роману і вважає Д. Г. Лоуренса суто англійським письменником. Він згоден із думкою Ф. Р. Лівіса про те, що творчість письменника схожа із творчістю Джордж Еліот, оскільки він не тільки письменник, але й мораліст. Як і Ф. Р. Лівіс, найкращими творами Д. Г. Лоуренса він вважає три романи – «Сини та коханці», «Райдуга» та «Закохані жінки». У. Аллен багато в чому спирається на книгу Е. Віваса «Д. Г. Лоуренс: невдачі та тріумф мистецтва» і наполягає на автобіографічності романів, простежує едипів комплекс Д. Г. Лоуренса в усіх цих «найвизначніших» романах. Критик також вказує на описувані Д. Г. Лоуренсом кризи релігії та індустріального суспільства, яким Д. Г. Лоуренс протиставляв духовне життя й жагу до життя [1, 62-71]. Від Ф. Р. Лівіса Уолтер Аллен відрізняється самостійним методологічним підходом, оскільки його дослідження більше спираються на історичні та соціальні аспекти літературного процесу: хоча, на його думку, розвиток літератури не завжди залежить від суспільних подій, він твердо дотримується саме історичних та суспільних орієнтирів. Окрім того, для критичного методу У. Аллена характерний поглиблений психологізм [6, 85].

Соціокультурний критик Річард Хоггарт, на відміну від Ф. Р. Лівіса, зосереджувався у своїх дослідженнях на соціології та культурології. Як літературознавця Р. Хоггарта цікавлять насамперед ті проблеми художньої творчості, які безпосередньо пов'язані із суспільним життям. Соціальний аналіз у Р. Хоггарта доповнюється психологічним та почасті стилістичним. Але навіть у поезії Д. Г. Лоуренса критик бачить соціальні та класові елементи, зумовлені «робочим» походженням письменника [6, 86–87].

Неомарксист Реймонд Уільямс мав значний вплив на розвиток соціокультурної критики в Англії. У 1967 році інший соціокультурний критик Р. Уільямс почав читати лекції, які у 1970 році вийшли книгою «Англійський роман від Діккенса до Лоуренса». На відміну від Ф. Р. Лівіса, він бачить у Лоуренсі не видатного індивідуаліста, а людину, що несвідомо оспівувала співжиття шахтарів [12, 213].

У межах марксистського дискурсу про Д. Г. Лоуренса писав А. Кеттл у своїй праці «Вступ до історії англійського роману» (1953). Характерно, що в передмові відомий англійський критик-марксист називає

серед своїх вчителів Ф. Р. Лівіса. Книга А. Кеттла була перекладена й видана в Радянському Союзі у 1966 році, вона відкрила для вітчизняного читача малодосліджені імена, серед яких був також Д. Г. Лоуренс. Критик показав цінність новаторства Д. Г. Лоуренса, відмітивши слабкі сторони його творчості [6, 77].

У 1961 році виходить книга «Істина є більш священна: критичні думки про сучасну літературу: Джеймс Джойс, Д. Г. Лоуренс, Генрі Джеймс, Роберт Грейвз, Т. С. Еліот і Езра Паунд» англійського неоромантика Герберта Ріда, який був переконаний у необхідності еkleктичного підходу, але віддавав перевагу психологічному методу [5, 354].

Американський поет та критик Чарльз Олсон, який очолював антиформалістичну групу поетів «Чорної гори», у книзі «Людський всесвіт» (1965) звертається до американської та англійської літератури й вважає, що в ХХ столітті у Мелвіла немає послідовників, окрім Д. Г. Лоуренса [западноє, 299]. Сам Ч. Олсон назвав роман Г. Мелвіла «Мобі Дік» «американським прешомифом», тобто разом з іншими міфокритиками він шукав архетипи «американського міфу» [6, 136].

Цікавими є також погляди критика-філософа, засновника «нового екзистенціалізму» Коліна Уілсона, який у бестселері 1965 року «Аутсайдер» розмірковує над тим, як творець, нонконформіст, аутсайдер може існувати й вижити в сучасній цивілізації та культурі. Окрім Д. Г. Лоуренса, у книзі розглядаються У. Блейк, Ф. Достоевський, Л. Толстой, Ніцше, Т. Лоуренс, Ван Гог, Ніжинський, А. Камю та ін. [5, 409]

У 50–60-их роках творчість Д. Г. Лоуренса досягла піку популярності та посіла заслужене місце в каноні англійської літератури. Важливу роль у цьому відіграв Ф. Р. Лівіс та інші критики та письменники, які захищали роман «Коханець леді Чаттерлей» у суді. Основним критичним дискурсом у ті роки був соціокультурний, і всі літературознавці, навіть якщо вони належали до інших шкіл, розглядаючи творчість Д. Г. Лоуренса, так чи інакше звертались до праць Ф. Р. Лівіса й або підтверджували його думки, або намагалися спростувати деякі з них. Панування соціокультурного дискурсу в рецепції творчості Д. Г. Лоуренса закінчилось у 70-х роках, коли на перший план вийшли інші літературознавчі течії.

Дискусії після 1970 року. У 70-ті роки ХХ століття дослідження творчої особистості Д. Г. Лоуренса продовжують активізуватися. Критичні дискурси, у межах яких обговорюється спадщина письменника, охоплюють міфокритичний, семантичний, постструктуралістський і, найголовніше, психоаналітичний та феміністський.

У сфері психоаналітичної критики про Д. Г. Лоуренса написано багато праць. Фіона Бекет називає першим широким дослідженням рецепції Д. Г. Лоуренсом ідей З. Фрейда книгу Фредеріка Дж. Гоффмана «Фрейдизм та літературна думка» (*Freudianism and the Literary Mind*, 1945), в якій він також досліджує відношення між психоаналізом та літературою взагалі. Ф. Дж. Гоффман доходить висновку, що Д. Г. Лоуренс принаймні визнавав загальну значущість З. Фрейда для його сучасників, хоча й виступав проти психоаналітичного способу розуміння у своїй публіцистиці [9, 135].

У 1962 році фрейдистський аналіз Д. Г. Лоуренса запропонував Деніел А. Вайсс у книзі «Едіп у Ноттінгемі» (*Oedipus in Nottingham*, 1962), в якій постулюється, що на едіповій кризі базується роман «Сини та коханці», а також пізніші романи, оскільки Д. Г. Лоуренс не може розв'язати цю проблему в собі. Пізніше психоаналітичну тему розвиває Девід Клавіч у книзі «Д. Г. Лоуренс та новий світ» (*D.H. Lawrence and the New World*, 1969). Він говорить про важливість прологу до «Закоханих жінок», на який не звертали належної уваги і, проаналізувавши відчуття Біркіна до Джеральда Кріча, робить висновок про те, що головним у романі є дослідження лоуренсівської сексуальності [9, 135–136].

Далі Фіона Бекет поділяє праці психоаналітичного спрямування на більш полемічні, такі як книга Анджели Картер «Лоренцо як королева комірчини» (*Lorenzo as Closet Queen*, 1982), та більш численні свідомо об'єктивні спроби поєднати фрейдистські та постфрейдистські підходи та «ретельне прочитання», до яких вона відносить такі книги, як: «Лис та мати-пожирачка» Джудіт Рудерман (*The Fox and the Devouring Mother*, 1977), «Я пам'ятаю маму: звинувачення матері у критиці Синів та коханців» (*I Remember Mama: Mother-blaming in Sons and Lovers' Criticism*, 1989) Джудіт Аркани і «Д. Г. Лоуренс і дитина» (*D.H. Lawrence and the Child*, 1991) Керол Скленички. Споріднене дослідження Джудіт Рудерман «Д. Г. Лоуренс та мати-пожирачка» (*D.H. Lawrence and the Devouring Mother*, 1984) розглядає тему маскулітності у творах 1920-х років. Вивченням особистості займались Маргарет Бід Хоу (*The Art of the Self in D.H. Lawrence*, 1977) та Деніел Олбрайт (*Personality and Impersonality: Lawrence, Woolf and Mann*, 1978). Енн Ферніхоу, навпаки, розглядає історію конфлікту Д. Г. Лоуренса із З. Фрейдом у контексті модерністської літератури у книзі «Тиранія тексту: Лоуренс, Фрейд та модерністська естетика» (*The Tyranny of the Text: Lawrence, Freud and the Modernist Aesthetic*, 1990) [9, 137].

Інша важлива течія в дослідженнях Д. Г. Лоуренса – це феміністична критика. Мабуть, першим її представником була Симона де Бовуар, оскільки у своїй книзі «Друга стать» (*Le deuxième sexe*, 1949) присвятила розгляду творчості та філософії письменника підрозділ «Д. Г. Лоуренс, або фалічна гордість». Письмениця та філософ помічає, що своїм завданням Д. Г. Лоуренс вважає повернення чоловіка та жінки до істинного Життя. З одного боку, і чоловік, і жінка мають повністю віддатись один одному: «єднання чудовим чином збагачує обох; але воно потребує усунення усіх особистих зазіхань. Коли дві особистості прагнуть досягти одна одної і при цьому не зрікаються себе, як це зазвичай трапляється у сучасній цивілізації, їхня спроба приречена на поразку» [3, 257]. Спочатку видається, що усі мають бути рівноправні, але фалічному надається перевага, і жінка, яка перебирає на себе чоловічу роль, ненависна Д. Г. Лоуренсу.

С. де Бовуар називає романи Д. Г. Лоуренса романами «виховання жінок», оскільки без чоловіка жінка не може скоритися космічному порядку, отже, вона підпорядкована чоловікові.

Однією із робіт, яка мала надзвичайний вплив на те, як розглядався творчий доробок Д. Г. Лоуренса, була книга Кейт Мілет «Сексуальна політика» (*Sexual Politics*, 1970). У передмові дослідниця пише, що намагалась створити критику, яка розглядає творчість письменників у широкому культурному контексті, який не можуть осягнути ані критика, яка спирається на історію літератури, ані «нова критика» (до представників якої часто включають Ф. Р. Лівіса). Крім того, вона прагнула поважно ставитись до авторських ідей і в разі своєї незгоди з цими авторами проводити з ними відкриту полеміку, а не казати про недоліки стилю або навіть таланту, як часто робили попередні критики Д. Г. Лоуренса. Вона вважає його видатним і непересічним письменником та людиною, яка виявляла виняткову моральну та інтелектуальну чесність, через що його вплив був особливо небезпечним та шкідливим [7, 14-15]. К. Мілет простежила характер розвитку Д. Г. Лоуренса як людини та письменника і, на її думку, він пройшов такі стадії, як боротьба з едіповим комплексом, період переходу до гомосексуалізму та жаги влади, та створення обрядів і культу піднесення чоловіка до статусу бога. Усі її висновки базуються на ретельному аналізі творів Д. Г. Лоуренса і є дуже переконливими. К. Мілет підтверджує висновки С. де Бовуар, але більш глибоко й докладно інтерпретує творчість англійського письменника, на підставі чого дає негативну оцінку ставленню Д. Г. Лоуренса до жінок та їхньої ролі в суспільстві.

Спроба з'ясувати історичне підґрунтя такого ставлення до жінок належить Х. Сімпсон, автору праці «Д. Г. Лоуренс і фемінізм» (*D.H. Lawrence and Feminism*, 1982). Не всі критики феміністичного спрямування (Керол Дікс, Шейла МакЛеод) поділяють радикальні погляди Кейт Мілет. Навпаки, вони займають збалансовану позицію в підході до проблеми гендерних стосунків у романах Д. Г. Лоуренса. У книзі «Д. Г. Лоуренс та фалічна уява: есеї про гендерну ідентичність та хибне феміністичне трактування» (*D.H. Lawrence and the Phallic Imagination: Essays on Sexual Identity and Feminist Misreading by Peter Balbert*, 1989) Пітер Балберт розглядає ті аспекти, в яких феміністичне прочитання творів Д. Г. Лоуренса, на думку вченого, помилкове. Тон дебатів про сексуальну політику у творах Д. Г. Лоуренса продуктивно змінює Лінда Рут Вільямс (*Linda Ruth Williams*) у своїй книзі «Секс у голові» (*Sex in the Head*, 1993) завдяки тому, що вона вносить у цю тему критику політики «погляду» [9, 147-149].

Продовжуючи розвідки у сфері міфокритики американський вчений Джон Вікері видає у 1973 році книгу «Літературний вплив «Золотої гілки». Автора «Золотої гілки» Дж. Фрезера він називає засновником ритуально-міфологічної школи в мистецтвознавстві і, аналізуючи творчість У. Б. Йейтса, Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса і Т. С. Еліота, вбачає у їхній поведінці примітивні поведінкові реакції людини первісного ладу [5, 89].

Деніс Донохью як представник тематичної критики аналізує змістово-смысловий бік художнього твору, не зважаючи на його естетико-формальний бік. У книзі «Викрадачі вогню» (1973) він пише про Мільтона, У. Блейка, Мелвіла та Д. Г. Лоуренса й визначає два типи митців: різьбярів та ліпників. Різьбярі вивільнюються з каменю ту форму, що там вже є, а ліпники накладають свою істину на матеріал. Сам Д. Донохью віддає перевагу об'єктивним різьбярям, а Д. Г. Лоуренс для нього є архетипним «майстром-ліпником», «прометеєвським художником» [5, 140-141].

У 1973 році один з найбільш авторитетних літературознавців післявоєнного періоду Френк Кермоуд присвятив Д. Г. Лоуренсу окреме дослідження. Основним методологічним орієнтиром для Ф. Кермоуда є герменевтика. В основному Ф. Кермоуд поділяє засадничі ідеї французького постструктуралізму, викладені в пізніх роботах Р. Барта. Герменевтичний підхід широко використовується в книзі про Д. Г. Лоуренса як одного з найвидатніших романістів ХХ століття, оскільки Ф. Кермоуд в основному пов'язує герменевтичний «рівень» з романом. Літературознавець показує, що тексти романів Д. Г. Лоуренса уможливають «герменевтичну гру», дають можливість читачу отримати з романів набагато більше інформації, ніж та, що вкладав у тексти автор. У книзі про Д. Г. Лоуренса Ф. Кермоуд використовує не лише герменевтичну методологію, а використовує також біографічний, антропологічний, культурно-історичний та психологічний підходи, а також елементи соціального аналізу та рецептивної естетики [6, 57-60].

В останні десятиліття ХХ століття творча постать Д. Г. Лоуренса знов стала суперечливою. На відміну від 50-60-х років, коли ставлення до письменника було переважно позитивне, з приходом феміністичної критики у 70-их роках знов виникає негативне ставлення до творчості письменника, в основному через ту роль, яку в ній відіграють жінки. Деякі феміністки, зокрема К. Міллет, вважають роль Д. Г. Лоуренса вкрай негативною стосовно сексуальної політики. Проте у 80-х та 90-х роках полеміка навколо Д. Г. Лоуренса вже не така різка, що обумовлюється загальними тенденціями в літературознавстві.

Аналіз засвідчує три періоди, кожен з яких позначений різним ставленням до творчості Д. Г. Лоуренса. Останнім часом у рецепції письменника виокремились такі напрями: психоаналітичний, феміністський, міфокритичний, соціокультурний та семантичний. Загалом, інтерес до Д. Г. Лоуренса не вщухає на Заході і зростає в Україні. Не всі таємниці творчості цього письменника та її впливу на сучасне мистецтво ще розкриті, і цей факт обіцяє літературознавцям ще багато цікавих досліджень.

Література

1. Аллен У. Традиция и мечта / У. Аллен. – М.: Прогресс, 1970. – 424 с.

2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі; [пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків]. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Бовуар С. Второй пол. Т. 1 и 2 / С. де Бовуар. – М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. – 832 с.
4. Дудова Л. В. Модернизм в зарубежной литературе / Л. В. Дудова, Н. П. Михальская, В. П. Трыков. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 240 с.
5. Западное литературоведение XX века: энциклопедия / [главный научный редактор Е. А. Цурганова]. – М.: Интрада, 2004. – 560 с.
6. Козлов А. С. Литературоведение Англии и США XX века / А. С. Козлов. – Симферополь: Крымское отделение украинского фонда культуры, 1994. – 248 с.
7. Мілет К. Сексуальна політика / К. Мілет. – К.: Основи, 1998. – 619 с.
8. Пальцев Н. Феникс из Ногтингема: жизнь и судьба / Н. Пальцев // Собрание сочинений : в 7 т. / Д. Г. Лоуренс. – М. : Вагриус, 2006. – Т. 1. – 496 с.
9. Becket F. The Complete Critical Guide to D.H. Lawrence / F. Becket. – London: Routledge, 2002. – 186 p.
10. Draper R. P. D. H. Lawrence: The Critical Heritage / R. P. Draper. – London : Routledge, 1997. – 378 p.
11. Eliot T. S. After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy / T. S. Eliot. – London : Faber and Faber Limited, 1934. – 74 p.
12. Inglis F. Raymond Williams / F. Inglis. – London : Routledge, 1998. — 333 p.
13. Murry J. M. Son of Woman: The Story of D. H. Lawrence / J. M. Murry. – London : Jonathan Cape, 1931. – 401 p.
14. Leavis F. R. The Great Tradition / F. R. Leavis. – New York: George W. Stewart, Publisher Inc., 1950. – 266 p.
15. Poplawski P. D. H. Lawrence: A Reference Companion / P. Poplawski. – Westport : Greenwood Press, 1996. – 714 p.
16. Schwarz D. R. The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller / D. R. Schwarz. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. – 282 p.
17. Seligmann H. J. D. H. Lawrence: An American Interpretation / H. J. Seligmann. – New York: T. Seltzer, 1924. – 82 p.
18. Spilka M. D. H. Lawrence A Collection of Critical Essays / M. Spilka. – Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, Inc. 1963. – 192 p.
19. Whissen T. R. Classic Cult Fiction: a Companion to Popular Cult Literature / T. R. Whissen. – New York : Greenwood Press, 1992. – 324 p.

Корницький А. Рецепція Д. Г. Лоуренса в зарубіжному літературознавстві

В статті поетапно освітлено критичний дискурс творчої особистості Д. Г. Лоуренса в контексті ведучих парадигм західного літературознавства ХХ століття.

Ключові слова: рецепція, літературознавча парадигма, соціокультурна, психоаналітична, феміністична критика.

Kornitsky O. Foreign Critical Reception of D. H. Lawrence

The article covers the stages of critical discourse on D. H. Lawrence as a creative personality within the context of prominent 20th-century Western critical paradigms.

Key words: reception, literary paradigm, sociocultural, psychoanalytic, feminist criticism.

Татьяна Костюк

ФОРМУЛЬНОСТЬ И КАНОНИЧНОСТЬ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассматривается специфика массовой литературы конца ХХ – начала ХХІ века, выделяются ее характерные особенности.

Ключевые слова: феномен, массовая литература, литературная формула, жанрово-тематический канон.

Массовая литература является социокультурным и литературным феноменом нашего времени. Массовая литература – это отлаженная индустрия, специализирующаяся на серийном выпуске стандартизированной литературной продукции легковесно-развлекательной, пропагандистской и дидактической направленности. По данным социологов, массовая литература сегодня составляет 97% литературного потока. Готовность массовой литературы дать простые ответы на сложные жизненные вопросы – главная причина её неувядающего успеха у читателей.

При оценке массовой литературы, в основном, присутствуют негативные характеристики, некоторые исследователи даже не считают ее литературой. Противоположную позицию высказал Ю. М. Лотман. Он считает, что у массовой литературы – двойственная природа, так как «выступая в определенном отношении как средство разрушения литературы, она одновременно может втягиваться в ее систему, участвуя в строительстве новых структурных форм. Этим утверждается необходимость и нужность массовой литературы, она видообразует и закрепляет многие литературные явления» [6, 388].

К характерным чертам массовой литературы Е. Пульхритудова относит такие элементы, как воплощение консервативных политических и нравственных представлений и, как следствие, бесконфликтность; отсутствие характеров и психологической индивидуальности героев; динамично развивающееся действие с обилием невероятных происшествий; «лжедокументализм», то есть попытка убедить читателя в достоверности самых невероятных событий [8, 12]. В. Хализев добавляет к этому

«конвейерность» производства, а также наличие клише и определенных схем относительно сюжета, языка, стиля и даже объема произведения (250–270 страниц) [10, 78].

Современная массовая литература при всем ее разнообразии отличается несколькими универсальными чертами, которые неизменно выступают в своем единении: а) она популярна, то есть имеет коммерческий спрос, оказывает существенное воздействие на мироощущение читателей; б) она демонстративно тривиальна, то есть содержательно основана на распространении неких «общих мест», стереотипов, важных в системе ценностных предпочтений общества в определенный конкретно-исторический период; в) она жестко структурирована, то есть организована в соответствии с канонами, основанным на наиболее успешных образцах-предшественниках. Для удовлетворения ожиданий публики создатели массовой литературы используют набор известных литературных формул и подчиняются строгим правилам популярных жанрово-тематических канонов. Тексты массовой литературы не создаются по вдохновению, а строятся по заранее заданным правилам [5, 63].

Интересное исследование феномена массовой литературы принадлежит Дж. Г. Кавелти. В своей работе «Изучение литературных формул» он относит подобные произведения художественной словесности к формульной литературе. Исследователь понимает формулу как синтез или комбинацию «специфических культурных конвенций с более универсальной повествовательной формой или архетипом». В основе формулы лежат особые «принципы выбора некоторых сюжетов, героев и обстановки определяющие базовые структуры повествования и соизмеримые с коллективным ритуалом, игрой и мечтой» [2, 35]. К основным типам литературных формул Дж. Г. Кавелти относит «приключение», «мелодраму», «тайну», «чуждые существа и состояния». Пытаясь объяснить причины востребованности развлекательной, популярной литературы у широкого круга читателей, Дж. Г. Кавелти указывает, что она выполняет эскапистскую функцию, то есть уводит человека от реальной действительности с ее сложностью, неопределенностью, несовершенством в мир его фантазий и идеальных представлений, где все понятно и предсказуемо. Это позволяет читателю получить удовольствие и обрести чувство безопасности. Для формульной литературы характерен также высокий уровень стандартизации, каждая ее разновидность представляет собой строго регламентированное формально-содержательное единство, «установленный традицией способ сочетания определенной темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка» [2, 36].

Такие литературоведы как В. Хализев, Л. Гудков, Н. Мельников, Ж. Федорова, Н. Купина, М. Черняк вместо понятия «литературная формула», в качестве основной классификационной единицы произведений массовой литературы используют понятие «жанрово-тематический канон». Канон – это композиционно-структурная модель художественных произведений такого стиля, который является определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений [11, 154]. С этой точки зрения, одной из главных определяющих паралитературы является строгое соответствие жанрово-тематическому канону, который включает в себя такие составляющие, как тематическое единство, наличие определенной сюжетной линии, устоявшегося набора действующих лиц (чаще всего подчиненных той или иной сюжетной функции), клишированность элементов художественной формы, которые включены в готовый контекст идей, эмоций, настроений и воспроизводят привычные эстетические шаблоны и идеологические стереотипы. Поэтика массовой литературы полностью предсказуема, представляя собой склад готовых повествовательных блоков и обкатанных стилевых клише. Обладая высокой степенью стандартизации, ее жанрово-тематические разновидности покоятся на строго заданных сюжетных схемах и состоят из повторяющихся, в слегка измененном виде кочующих из одного произведения в другое мотивов [4, 29].

Каноническое начало лежит в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы. В них доминирует принцип повтора, стереотипа, серийного штампа, поскольку «авторская установка обязательно определяется принципом соответствия ожидаемого аудитории, а не попытками самостоятельного и независимого постижения мира» [3, 84].

Конечно же, жанрово-тематические разновидности массовой литературы допускают возможность оживления стандартных сюжетных ходов и некоторую индивидуализацию героев. Возможны здесь и отклонения от узаконенных схем, и сочетания литературных формул. Так, в произведениях, относящихся к научной фантастике, возможна любовная интрига или детективная линия; костюмно-исторические романы, как правило, сочетают в себе элементы мелодрамы и авантюрно-приключенческого романа. Но радикальное новаторство – редкий гость в массовой литературе. При любых изменениях конъюнктуры, при любых скрещиваниях и сочетаниях различных формул, при всей исторической изменчивости номенклатуры жанрово-тематических канонов массовой литературы сам принцип канона (формулы, стандарта, тиражируемой модели) не должен оспариваться – в противном случае едва ли можно будет говорить о принадлежности художественного произведения к массовой литературе. К тому же «каждая формула обладает своим собственным набором ограничений, которые определяют, какого типа новые и уникальные элементы допустимы без того, чтобы не растянуть формулу до ее разрушения» [7, 94].

Автор женского романа может многое варьировать в рамках данного канона – внешность, характер, социальный статус героини и ее избранника, ситуации, во время которых происходит их знакомство, перипетии их отношений и т. д., но он не должен выходить за установленные границы: закончить роман, не доведя дело до свадьбы или окончательного воссоединения возлюбленных. В равной степени писатель-

детективист может как угодно изощрять свое воображение, изобретая все новые и новые способы убийств и ограблений, выдумывая невообразимые улики, с помощью которых сыщик сокрушит железобетонные алиби коварных преступников, но все же он не должен нарушать основные положения негласного «устава» [4, 32].

Благодаря налаженному конвейерному производству массовой литературы принцип «формульности», «серийности» проявляется на всех формально-содержательных уровнях литературного произведения – даже в заглавиях, являющихся, наряду с именем хорошо известного и разрекламированного автора и специфически оформленной обложкой, как бы первичным сигналом о принадлежности данной книги к определенному жанрово-тематическому канону. Вполне естественно, что названия криминальных романов будут сильно отличаться от заглавий, характерных, скажем, для дамских романов. Если в «дамской» беллетристике типовые названия варьируют, ключевые слова сентиментальной направленности – «любовь», «сердце», «соловей», «поцелуй», то иную направленность мы находим в заглавиях криминальной паралитературы, предназначенной для любителей острых ощущений. Возьмем хотя бы броские названия криминальных романов, вышедших в серии «Черный поток»: «Рассчитайтесь с ним», «Свинец в кишках» [3, 135].

Сюжетному схематизму, стереотипности персонажей, почти всегда подчиненных той или иной сюжетной функции и не выходящих за рамки определенного амплуа, повторяемости стандартных ситуаций соответствует и язык «формульных» произведений, основу которого составляют отшлифованные до мертвенного лоска стилевые клише. Каждой жанрово-тематической разновидности массовой литературы присущ свой язык, свой стиль. Обилие описаний, перечисление географических и исторических реалий какой-нибудь выдуманной страны, планеты или звездной системы – типичные явления для фэнтези. Старательное воссоздание местного колорита, одежды, быта и нравов обитателей баснословных земель – эти «изыски» явно не подходят для детективов (во всяком случае, для произведения, рассчитанного на максимальное соответствие жанрово-тематическому канону и образующей его формуле).

Расцвет массовой литературы проявляется не только в постоянном росте её тиражей, но и в выработке точно рассчитанного ассортимента жанров и технологий. Массовая литература допускает варьирование литературных формул, оживление стандартных ситуаций и некоторую индивидуализацию героев, но радикальное новаторство, попытки самостоятельного и независимого постижения мира для неё неприемлемы. При всей исторической изменчивости номенклатуры жанрово-тематических канонов, сам принцип канона (формулы, стандарта, тиражируемой модели) не должен нарушаться, иначе едва ли можно будет отнести то или иное произведение к массовой литературе.

Литература

1. Гудков Л. Д. Массовая литература как проблема. Для кого? / Л. Д. Гудков // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 4. – С. 24–28.
2. Кавелли Дж. Изучение литературных формул / Дж. Кавелли // Новое литературное обозрение. – 2003 – № 22. – С. 35–36.
3. Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. Костина. – М.: Флинта, 2005. – 237 с.
4. Костина А. В. Массовая культура: аспекты понимания / А. В. Костина // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – С. 28–35.
5. Купина Н. А. Массовая литература сегодня: учебн. пособие / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2009. – С. 63.
6. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1993. – Т. 3. – С. 388.
7. Мельников Н. Г. О понятии массовая литература / Н. Г. Мельников // Литературоведение на пороге XXI века. – М.: Флинта, 2003. – 254 с.
8. Пульхритудова Е. М. Литература, беллетристика и паралитература / Е. М. Пульхритудова // Теория литературы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 10–29.
9. Фёдорова Ж. В. Массовая литература в России XIX века: художественный и социальный аспекты / Ж. В. Фёдорова // Русская и сопоставительная филология. Взгляд молодых. – Казань, 2003. – С. 203–209.
10. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 397 с.
11. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века / М. А. Черняк. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – С. 152–178.

Костюк Т. Формульність і канонічність масової літератури

У статті розглядається специфіка масової літератури кінця XX – початку XXI століття, виділяються її характерні особливості.

Ключові слова: феномен, масова література, літературна формула, жанрово-тематичний канон.

Kostyuk T. Formula and canonic character of mass literature

This article concentrates on the specific character of mass literature of the late XX – XXI century and singles out its characteristic features.

Key words: phenomenon, mass literature, literature formula, genre-thematic canon.

ЧИ ПИСАВ ДЖ. Р. Р. ТОЛКІЄН ФЕНТЕЗІ, АБО ТЕОРІЯ ЖАНРІВ У СВІТЛІ ПРОТОТИПНОЇ СЕМАНТИКИ

У статті викладено новий підхід до теорії літературних жанрів, що базується на використанні доробку прототипної семантики як одного з напрямів когнітивної лінгвістики. Відповідно до запропонованої концепції жанр є прототипною категорією, яка має свій центр (прототип) і периферію. Визначення приналежності твору до того чи того жанру має полягати у пошуку відповідності основних рис цього твору засадничим рисам прототипу як найкращого представника жанру.

Ключові слова: літературний жанр, фентезі, категорія, прототип, периферія.

Сучасний етап текстуальних студій характеризується активними спробами їх поєднання з лінгвокогнітивними студіями. З одного боку, у традиційних текстуальних дослідженнях постулюється необхідність «виходу пізнання за межі тексту у сферу метасемантичну – в царину глибинних когнітивних сутностей, обумовлених внутрішнім лексиконом носіїв мови» [18, 59]. З іншого боку, в когнітивній лінгвістиці вказується на важливість дослідження особливостей текстів для відтворення адекватної моделі переробки природної мови, адже «через механізми побудови текстів, тобто через мовні способи передавання розумового змісту і зв'язності цього змісту, можливо простежити рух думки, хід процесу мислення» [16, 163]. На переконання В. Я. Шабеса, в семантиці тексту представлений вербально кодований фрагмент знань, що є органічною частиною цілісної системи знань про світ [див.: 3, 4]. На рівні тексту виявляється когнітивна модель такої системи, що відбиває характер і динаміку розумової діяльності суб'єкта [23, 64]. Завданням когнітивної лінгвістики стає відтворення цієї моделі, або структури.

Поєднання текстуальних і когнітивних студій стало основою для виникнення когнітивної поетики, де основні положення когнітивної лінгвістики застосовуються для аналізу художнього тексту. На нашу думку, за такого підходу **актуальним** стає не лише застосування запропонованого когнітивістами нового методологічного апарату для виявлення концептуального підґрунтя окремих творів того чи того автора, а й спроба перегляду деяких засадничих теоретичних постулатів теорії літератури в цілому.

Наша розвідка **має на меті** запропонувати новий, когнітивний підхід до теорії літературних жанрів, проілюструвавши його застосування на прикладі визначення жанрової приналежності творів Дж. Р. Р. Толкієна.

Для пересічних читачів твори письменника – це фентезі, різновид фантастичної літератури, заснований на використанні міфологічних і казкових мотивів. Дія творів фентезі відбувається у вигаданому, близькому до реального Середньовіччя світі, де герої стикаються з надприродними явищами та істотами [21]. Тут «весь хід розвитку сюжету дається читачу як минуле, котре одночасно є немов би теперішнім, і умовне, котре одночасно є немов би реальним» [12, 235]. Семантика фентезійних текстів може бути охарактеризована за допомогою образу, який міститься в зачинах казкарів Мальорки: «Це було і цього не було» [див.: 19, 19].

Очевидно, жанрове місце фентезі знаходиться поміж казкою й міфом, що є двома крайніми полюсами царини, заповненої безліччю найрізноманітніших проміжних форм [10, 415], однією з яких і є фентезі. Це своєрідна «казково-міфічна фантастика» [15, 75], або «фантастика фольклору» [4, 300].

Чим тексти фентезі подібні до казки? Так само як і в казці, світ фентезі виявляється «паралельним всесвітом, побудованим цілком за власним планом й існуючим у власному просторі» [9, 148]. Обом жанрам не властиве активне моделювання світів, вони «беруть лише деякі сторони емпіричної дійсності й будують із них паралельний всесвіт» [там само]. Однак у фентезі, на відміну від народної казки, «типи перетворилися на характери» [5, 30], тобто персонажі отримали власні імена, і їх особисті переживання відіграють значно більшу роль. Крім того, казки (як народні, так і авторські) традиційно орієнтовані на певну вікову аудиторію, а отже, головними їх героями часто є діти (диалогія про пригоди Аліси Л. Керролла або ж цикл романів про Гаррі Поттера Дж. Роулінг).

Що зближує тексти фентезі з міфом? Як і світ міфологічний, світ фентезі «не розщеплений на природний і надприродний інгредієнти, вони єдині і взаємопроникнувані» [2, 61]. Основою сюжету багатьох творів фентезі є пошук (quest), а саме міф пошуку Н. Фрай вважає центральним міфом [див. 13, 114]. У такому міфі «доля кличе героя й переносить його духовний центр ваги в зону невідомого», що «сповнена дивовижно мінливими й поліморфними істотами, незбагненими стражданнями, надлюдськими здійсненнями й неймовірними задоволеннями» [30, 47]. Герой має повертатися з нового світу до звичного життя, в якому його співвітчизники ставляться до нього з підозрою й недовірою, часто не здогадуючись, що саме він врятував їх від загибелі й повернувся з даром, який символізує знання. У буквальному розумінні, це знання є знанням героя про світ, але воно, ймовірно, символізує відкриття героєм своєї власної природи, свого «я» [там само, 34–35]. Повернувшись додому, герой починає «нести руни мудрості людству» [там само, 63]. Р. Сігал відносить тексти такого роду до героїчних, оскільки їх головний герой «робить те, що ніхто інший не хоче або не може зробити, і робить він це для всіх інших, так само як і для себе самого» [там само, 33]. Інакше кажучи, тріумф героя є більш ніж особистим, що й складає головну відмінність міфу пошуку від казки.

Отже, модель змісту текстів фентезі треба, ймовірно, розглядати як комбінацію моделей міфів і казок. Такі моделі ґрунтуються на цілком реальних предметах і відношеннях, взятих у нереальних сполученнях.

Незважаючи на очевидність викладених аргументів, для багатьох фахівців-літературознавців віднесення робіт Дж. Р. Р. Толкієна до фентезі є сумнівним.

По-перше, численні прихильники творчості письменника вважають фентезі не жанром, а різновидом масової літератури, тобто сукупністю популярних творів, розрахованих на читача, не долученого (або мало долученого) до художньої літератури, невибагливого, який не має розвиненого смаку, не бажає (або не спроможний) самостійно мислити й належним чином оцінювати твори та шукає у друкованій продукції насамперед розваг. На підставі цього до авторів подібної продукції зараховують Т. Хікмена, Т. Брукса, М. Муркока і т.д., причому різниця між їх книгами, попри схожий поверхневий антураж, і творами Дж. Р. Р. Толкієна вважається не лише якісною, а й жанровою.

По-друге, деякі дослідники вважають, що твори Дж. Р. Р. Толкієна «не вписуються в літературну традицію» [22, 145]. Визначення, які даються «позажанровим» із погляду літературної традиції романам Дж. Р. Р. Толкієна, значно відрізняються. Згідно з одними визначеннями – це казкова епопея про необмежену владу як філософську проблему з негативним ставленням до сучасності, в якій технічний прогрес порушив природну рівновагу, з ностальгією за втраченою цілісністю світу й філолофсько-етичною проблематикою [1, 42–43]. За іншою версією – це філософсько-фантастичний епос, який охоплює усю світобудову, космологію й історію; за третьою – оригінальна «лінгвістична фантазія», яка не знає собі рівних із часів Л. Керролла [6, 557]. За четвертою версією, тексти Дж. Р. Р. Толкієна є квазіісторичними хроніками, які охоплюють період у десятки сторіч і стосуються долі сотень персонажів [там само, 557]; за п'ятою – це сучасний лицарський роман [7, 297].

Одним із найавторитетніших, а отже й найбільш загальноприйнятих визначень жанровості творів Дж. Р. Р. Толкієна (точніше, «Володаря пернів», оскільки вважається, що романи «Сільмаріліон» та «Хоббіт» мають іншу жанрову природу) серед літературознавців та толкієністів є дефініція С. Л. Кошелєва, який називає роман «Володар пернів» «фантастичним філософським романом з елементами чарівної казки й героїчної епопеї» [8, 96]. Таку точку зору можна критикувати у двох аспектах.

По-перше, на нашу думку, видається за можливе зробити узагальнення щодо жанровості всіх складових легендаріуму Дж. Р. Р. Толкієна з огляду на спільність концептуального задуму, адже різницю між цими складовими вбачаємо не в жанровій приналежності, а в стилі викладення (нейтрально-романічний – у «Володарі пернів», епічно-літописний – у «Сільмаріліоні», казково-дитячий – у «Хоббіті»).

По-друге, визначення С. Л. Кошелєва не досить вдале, адже виокремлені в ньому характерні риси "Володаря пернів" не можна визнати ні інтегральними (тобто такими, що дозволяють об'єднати його з жанрово подібними творами), ні диференційними (тобто такими, що дозволяють відмежувати його від жанрово відмінних творів). Пояснимо нашу точку зору.

Визначати жанр «Володаря пернів» як роман — це все одно, що на питання «Який це фрукт?» відповісти: «Великий». Роман – це «великий розповідний художній твір зі складним сюжетом» [14, 630], отже, будь-який прозовий художній твір відповідає одному з членів градуальної опозиції «оповідання::повість::роман», що базується на розмірі та пов'язана з певною складністю сюжету (якщо останню взагалі можливо об'єктивно виміряти).

Визначати жанр «Володаря пернів» як фантастичний роман означає об'єднувати його в один клас із «Війною світів» Г. Уелса, «451 за Фаренгейтом» Р. Бредбері або «Туманністю Андромеди» І. Єфремова. Невже немає ніякої жанрової різниці?

Визначати жанр «Володаря пернів» як фантастичний філософський роман означає також нічого конкретного про нього не повідомляти, позаяк усі значні фантастичні романи (і не лише фантастичні) піднімають філософські питання й намагаються відповісти на них. Тобто «Володар пернів» стає в один жанровий ряд із романами «Самі боги» А. Азімова, «Непідкорена планета» Г. Гаррісона й «Машина часу» Г. Уелса? Крім того, загальноприйняте розуміння фантастики як розповіді про теперішнє, якого немає, або про майбутнє, яке може бути, не відповідає часовому зрізу подій «Володаря пернів», які відбуваються до початку панування Людей («before dominion of Men began»), адже «ті дні, Третя Епоха Середзем'я, вже давно пройшли» («those days, the Third Age of Middle-earth, are now long past» [32, 11]).

Додавання до фантастичного філософського роману елементів чарівної казки й героїчної епопеї жанрово ототожнює «Володаря пернів» зі, скажімо, «Ліадою» Гомера (якщо її вважати віршованим романом з огляду на розмір та складність сюжету) або ж «Майстром і Маргаритою» М. Булгакова, та й врешті-решт, зі «Сільмаріліоном» і «Хоббітом», котрі, як уже зазначалось, несправедливо вважають жанрово відмінними від «Володаря пернів» творами: тут і філософія, і фантастика (в розумінні Кошелєва), і героїчний епос, і чарівні казки для дорослих.

На нашу думку, проблема визначення жанру «Володаря пернів» (або ж романів Дж. Р. Р. Толкієна в цілому) та її типології жанрів взагалі як «групи літературних творів, об'єднаних сукупністю формальних і змістових ознак» [11] полягає в доволі застарілому підході. Цей класичний підхід полягає у визначенні будь-якої категорії (зокрема й літературного жанру) як такої, що задається набором ознак і має чітко окреслені межі. Так вважав Арістотель, котрий, до речі, також був засновником теорії жанрів, щодо якої він стверджував, що літературні жанри є закономірною, раз і назавжди закріпленою системою, а завдання

автора — домогтися якомога найповнішої відповідності його твору суттєвим властивостям обраного жанру [там само].

Інший погляд на категорійну організацію світу, що може бути використаним для впорядкування теорії літературних жанрів і вдосконалення процедури визначення жанрової приналежності окремих творів, запропоновано когнітивістами в прототипній семантиці. Її вихідним постулатом є положення, згідно з яким світ навколо нас структурований і упорядкований у своїй основі, і ця структурованість відбита у свідомості людини у вигляді прототипних категорій, які є концептуальними об'єктами [27; 28; 29]. Передвісником теорії прототипів стали роботи Л. Вітгенштейна [33], який зазначав, що категорії, як правило, не мають чітких меж, оскільки члени, що входять до категорії, репрезентують її з різним ступенем адекватності. Згідно з сучасним трактуванням категорія є не простою множиною одиниць, а упорядкованим утворенням, яке має центр (ядро) і периферію.

Центральні члени категорії прототипові, оскільки репрезентують категорію щонайкраще, тобто реалізують її концептуально істотні ознаки в найчистішому вигляді й найповніше, без домішки інших рис [31, 59]. На периферії прототипної категорії перебувають ті її члени, які більшою або меншою мірою відхиляються від прототипу, володіючи тим самим різним правом «членства» у цій категорії [25, 382–383; 31, 64]. Для віднесення об'єкта до тієї чи тієї категорії необхідне виявлення в ньому рис «родинної схожості» (family resemblance) з прототипом як екземпляром класу, що найкраще відбиває його типові властивості [20, 37]. Що менше таких рис, то далі член категорії стоїть від прототипу, здобуваючи при цьому додаткові ознаки, властиві іншим категоріям. Інакше кажучи, категорія має нечітко визначені межі (fuzzy ends) і характеризується наявністю зон перетину з іншими категоріями на своїх периферійних ділянках [24, 210–211]. Наприклад, прототиповим птахом є горобець, периферійними – колібрі (замала), курка (не літає), страус (бігає, подібно до тварини), пінгвін (плаває, подібно до риби).

Екстраполяція викладеної теоретичної бази на теорію літературних жанрів може як змінити погляд на організацію самої системи жанрів, так і значно спростити процедуру віднесення того чи того твору до певного жанру.

Вихідною точкою такої процедури має бути виявлення прототипу жанру. При цьому важливо, що прототип сприймається цілісно, а не як сукупність ознак. Так, впізнаючи людину, ми сприймаємо її обличчя цілісно, а не як суму низького чола, карих очей, кирпатого носа і густих вусів. Інакше кажучи, визначення прототипу жанру не має виходити з наявності/відсутності якихось ознак, інакше прототиповим детективом можна визнати «Злочин і кару» Ф. Достоевського.

Вочевидь, для фентезі прототипом є роботи Дж. Р. Р. Толкієна (або принаймні «Володар перснів»). Таке твердження може видатися вельми суб'єктивним, проте класична теорія жанрів також не позбавлена суб'єктивності, а, за Н. К. Рябцевою, у прототипах відбитий спосіб осмислення світу людиною крізь призму суб'єктивного досвіду [17, 76]. Більше того, ми виходимо з пересічної, стереотипної, якщо хочете найпопулярнішої, точки зору, що повністю відповідає постулату Дж. Лакоффа про те, що центральний член (або члени) прототипної категорії швидше за інші розпізнається, раніше запам'ятовується і легше за все вербалізується [26, 12–13].

Другим кроком пропонованої процедури стає визначення ознак, які є жанроутворювальними структурно-змістовими характеристиками жанру. У нашому випадку для фентезі такими характеристиками є:

- 1) обов'язково: наявність вторинного світу з (бажано) детально розробленою географією, історією, міфологією (топологічний компонент);
- 2) обов'язково: ступінь суспільно-політичного й економічного розвитку, що відповідає Середньовіччю первинного світу (хронологічний компонент);
- 3) обов'язково: наявність декількох антропоморфних рас – люди, ельфи, гноми тощо (мультирасовий компонент);
- 4) обов'язково: наявність магії (магічний компонент);
- 5) бажано: наявність чіткої оригінальної авторської концепції у несуперечливому викладенні (концептуальний компонент);
- 6) бажано: наявність глобальної загрози для існування вторинного світу (апокаліптичний компонент).

Третій крок процедури — пошук відповідних компонентів у творі, жанрова приналежність якого встановлюється. Наявність усіх перелічених компонентів дозволяє віднести твір до прототипового фентезі (романи К. С. Люїса, «Ларе-і-т'ае» Е. Раткевич). Відсутність «бажаних» компонентів відсуває твір на периферію жанру («Магам можна все» М. і С. Дяченко). Відсутність деяких «обов'язкових» компонентів поміщає твір у зону «жанрового перетину», тобто твір може бути зарахований до двох (або й більше) жанрів («Нічна варта» С. Лук'яненко).

Запропонована процедура може бути використана й стосовно інших жанрів, що може призвести до певної реорганізації усієї жанрової системи. Очевидно, що викладена концепція не позбавлена недоліків, тому може бути предметом дискусій та відкрита до зауважень і корекцій, що, на наше переконання, надасть змогу вдосконалити й поліпшити її.

Література

1. Английская литература 1945 – 1980 / [отв. ред. А. П. Саруханян]. — М.: Наука, 1987. — 490 с.

2. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов. — М.: Наука, 1982. — 222 с.
3. Барба Л. В. Лінгвокогнітивні особливості текстової ситуації «злочин – відповідальність» у різних функціональних стилях сучасної англійської мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / Л. В. Барба. — Одеса, 1999. — 17 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234–407.
5. Винницкий М. А. Литературная сказка эпохи романтизма – традиции и новаторство / М. А. Винницкий // Литературная традиция и современность. — Ташкент: ТашГУ, 1989. — С. 29–33.
6. Гаков Вл. Толкиен Дж. Р. Р. / Вл. Гаков // Энциклопедия фантастики / [под ред. Вл. Гакова]. — Минск: ИКО «Галаксиас», 1995. — С. 556–558.
7. Гопман В. «Книги обязаны хорошо кончатся...» / В. Гопман // Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки / Дж. Р. Р. Толкиен. — М.: РИФ, 1991. — С. 297–299.
8. Кошелев С. Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Дж. Р. Р. Толкиена / С. Л. Кошелев // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. — 1981. — Вып. 6. — С. 81–96.
9. Левин А. Е. Англо-американская фантастика как социокультурный феномен / А. Е. Левин // Вопросы философии. — 1976. — №3. — С. 146–154.
10. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе В. Проппа / К. Леви-Стросс; пер. с фр. // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 400–428.
11. Литературные жанры [Электронный ресурс]. — Режим доступа до статті: [http://ru.wikipedia.org/wiki/литературные жанры](http://ru.wikipedia.org/wiki/литературные_жанры)
12. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М.: Генезис, 1992. — 272 с.
13. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. — 408 с.
14. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М.: Русский язык, 1975. — 846 с.
15. Пухов М. Тайна «Пиковой дамы» / М. Пухов // В мире фантастики : [сб. статей и очерков о фантастике]. — М.: Молодая гвардия, 1989. — С. 74–79.
16. Реферовская Е. А. Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте / Е. А. Реферовская. — Л.: Наука, 1989. — 166 с.
17. Рябцева Н. К. «Вопрос» – прототипическое значение концепта / Н. К. Рябцева // Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи. — М.: Наука, 1991. — С. 72–77.
18. Скорицова Т. П. Акцентное выделение слова в аспекте лингвокультурной революции / Т. П. Скорицова // Язык и культура: тез. 2-й Междунар. конф. / Украинский ин-т междунар. отношений. — К.: Украинский ин-т междунар. отношений, 1993. — Ч. 1. — С. 59–60.
19. Тураева З. Я. Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия / З. Я. Тураева // Вісник Київського лінгвістичного університету. Серія Філологія. — К.: КДЛУ. — 1999. — Т. 2, №2. — С. 17–25
20. Фрумкина Р. М. Концепт. Категория. Прототип / Р. М. Фрумкина // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика: [сб. аналит. обзоров]. — М.: ИНИОН РАН, 1992. — С. 28–43.
21. Фэнтези [Электронный ресурс]. — Режим доступа до статті: <http://ru.wikipedia.org/wiki/фэнтези>
22. Шиппи Т. Толкиен как послевоенный писатель / Т. Шиппи; пер. с англ. // Знание – сила. — 1997. — №12. — С. 143–148.
23. Шумков А. И. Когнитивно-деятельностный аспект механизмов лексической номинации / А. И. Шумков // Семантические механизмы в системе лексической номинации и в актах коммуникации: [сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца]. — М.: МГПИИЯ, 1989. — Вып. 335. — С. 62–69.
24. Bates E. Functionalist approach to grammar / E. Bates, B. MacWhinney // Language Acquisition: The State of the Art. — Cambridge : Cambridge University Press, 1982. — P. 173–218.
25. Cruse D.A. Prototype theory of lexical semantics / D. A. Cruse // Meaning and Prototype Studies in Linguistic Categorization [Ed. by Savas and Tzohatzidis]. — London, New York : Routledge, 1990. — P. 382–402.
26. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind / G. Lakoff. — Chicago: Chicago University Press, 1987. — XVII, 614 p.
27. Rosch E. H. Natural categories // E. H. Rosch / Cognitive Psychology. — 1973. — Vol. 4, № 3. — P. 326–350
28. Rosch E. H. Cognitive representation of semantic categories / E. H. Rosch // Journal of Experimental Psychology. — 1975. — Vol. 104, №3. — P. 192–233.
29. Rosch E. H. Human categorization / E. H. Rosch // Studies in Cross-Cultural Psychology. — 1977. — Vol. 1. — P. 1–49.
30. Segal R. A. Joseph Campbell. An Introduction / R. A. Segal. — New York: Penguin Group, 1987. — 288 p.
31. Taylor J. R. Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory / J. R. Taylor. — Oxford: Clarendon Press, 1995. — 312 p.
32. Tolkien J. R. R. The Lord of the Rings, Part One: The Fellowship of the Ring / J. R. R. Tolkien. — Boston: Houghton Mifflin Company, 1987. — 423 p.
33. Wittgenstein L. Philosophical Investigations / L. Wittgenstein. — Oxford: Oxford University Press, 1953. — 236 p.

**Павкин Д. Писал ли Дж. Р. Р. Толкиен фэнтези,
или теория жанров в свете прототипической семантики**

Статья предлагает новый подход к теории литературных жанров, который основывается на использовании постулатов прототипической семантики как одного из направлений когнитивной лингвистики. Согласно предложенной концепции жанр рассматривается как прототипическая категория со своим центром (прототипом) и периферией. Отнесение произведения к тому или иному жанру должно исходить из поиска соответствия базовых характеристик этого произведения основополагающим характеристикам прототипа как лучшего представителя жанра.

Ключевые слова: литературный жанр, фэнтези, категория, прототип, периферия.

**Pavkin D. Was J. R. R. Tolkien a fantasy writer,
or theory of genres in the light of prototypical semantics**

The study aims to suggest a new approach to the theory of literary genres. This approach correlates with the basic tenets of prototypical semantics which is a branch of cognitive linguistics. Genre is viewed as a prototypical category consisting of a nucleus (prototype) and periphery. The procedure of relating a literary text to a genre involves establishing correspondence between the text's main features and fundamental features of the prototype as the best representative of the genre.

Key words: literary genre, fantasy, category, prototype, periphery.

Ольга Романова

ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА КІНО: СПРОБА АНАЛІЗУ

У статті зроблено спробу узагальнити хід теоретичних розробок про взаємодію кіно та літератури, та подати сучасний погляд на розвиток та взаємовплив обох видів мистецтва.

Ключові слова: взаємодія мистецтв, мова літератури, мова кіно.

Вплив кіно на літературу досить популярний напрямок, але підступний, оскільки дає спокусу аналізувати твори з погляду первинності кіно щодо літератури. Такий підхід, звичайно, надає виняткову можливість знаходити елементи кіномистецтва навіть у творах середньовічних митців. Але навряд чи такий шлях можна вважати продуктивним, він тільки підкреслює «вічні» особливості мистецтва, які можуть себе проявляти незалежно від часу та простору відображення дійсності. Тому метою статті є спроба узагальнити та упорядкувати теоретичні розвідки теоретиків кіно та літератури про особливості взаємодії цих видів мистецтва.

Ю. Тинянов писав: «Кіно повільно звільнялося від полону сусідніх мистецтв – від живопису, театру. Тепер воно повинно звільнитися від літератури. На три чверті кіно поки ще те ж саме, що живопис передвижників; воно є літературним» [7, 323].

У 1940–1960 рр. питання стояло вже не про звільнення кіно від полону літератури, а про вплив, який кінематограф мав на письменників. Бурхливий розвиток кінематографа дав підстави деяким дослідникам (і особливо режисерам) заявити про визначальну роль цього мистецтва стосовно літературного процесу. Так, у 1965 р. в статті «Поетичне кіно» П. П. Пазоліні пише: «Приблизно з 1936 року (з моменту виходу фільму «Нові часи») кінематограф завжди випереджав літературу, хронологічно передував їй, хоча б уже тому, що служив ... каталізатором глибинних соціополітичних мотивів, що саме з цього часу якоюсь мірою стало властиво й літературі» [5, 65]. Неореалізм у кінематографі, вважає режисер, став провісником неореалізму в італійській літературі 1940–1950 рр., а фільми Фелліні та Антоніоні вплинули на відродження італійського неоавангарду. Пазоліні також ставить появу літературної «школи погляду», до якого, зокрема, в той час відносили романи Алена Роб-Грійє, у залежність від «нової хвилі» в італійському кінематографі [5, 65].

Справді, з появою в 1960-ті рр. кінороманів Роб-Грійє питання про вплив кінематографа на літературу постало особливо гостро. «Ефект кінокамери», «техніка об'єктива» – усе це стало помітною рисою його здобутків і дало змогу говорити про використання естетики кінематографа як свідомого художнього прийому [16, 15–16]. Результатом руху літератури й кінематографа назустріч один одному став роман «Минулого року у Марієнбаді», який можна читати як книгу, що розповідає про зйомки фільму Алена Рене.

Однак у 70-х дослідники стали обережніше говорити про запозичення художніх прийомів і технічних рішень кінематографа в літературі. Стало очевидним, що розходження в оповідній техніці обох мистецтв не дозволяють безпосереднього привнесення прийомів із фільму в книгу. Так, Андре Базен вважає вплив кіно на літературу обмеженим, стверджуючи, що «кінематографічні прийоми тільки доповнюють письменницький метод, але не складають його основи» [10, 130]. Далі, говорячи про творчість Грема Гріна, який, до речі, досить довго був кінокритиком, Базен формулює положення про «оманливу кінематографічну техніку» [10, 130–131], яка характеризує твори письменника. Художні прийоми, які, на перший погляд, здаються незаперечними рисами подібності літератури з кінематографом, насправді в кіно не використовуються й залишаються сферою літератури. Розділяючи прийоми кінематографічні й літературні, Базен іде далі й фактично відновлює літературу в правах, заявляючи, що саме вона впливає

на кінематограф, а не навпаки. Він відзначає, що «звертаючись до роману, кінематограф усупереч... логіці найчастіше надихався не тими творами, у яких дехто намагався виявити результати попереднього впливу самого кіно» [10, 132].

Наприклад, у Голівуді частіше екранізують твори вікторіанського періоду, які не мають такого впливу. Це дозволяє Базену зробити висновок про конвергенції між літературою й кінематографом, тобто про *взаємовплив* обох мистецтв. Такої ж думки дотримується й англійський дослідник Вільям Джинкс. У своїй книзі «Література про кіно: дослідження фільму в гуманітарних науках» він говорить про принципове розмежування оповідальної техніки літератури з кіно, хоча й допускає якусь конвергенцію між ними; зокрема, вказує він, з кіно в літературу прийшла ретроспектива («flash-back»), наплив, монтаж тощо [16, 14]. Заради справедливості потрібно сказати, що всі ці прийоми можна побачити, наприклад, і у творах Діккенса, які не могли зазнати жодного впливу кінематографа. У 1960–першій половині 1970-х рр. під «**кінематографічністю**» літератури розуміли, в основному, точність описів і «наочність»; іншими словами – те, що можна без змін перенести в сценарій. Скажімо, у лекціях про кіно, виданих 1975 року, Михайло Ромм говорить: «Гарні письменники ... бачать настільки чітко, що цілі шматки їхніх літературних описів роблять враження точного кінематографічного запису» [6, 152]. Однак уже в 1977 році з цим твердженням сперечається А. Кончаловський, справедливо зауважуючи, що кінематографічністю в цьому розумінні володіють насамперед «бульварні романи і дитячі комікси про індіанців» [4, 12]. Режисер протиставляє цій «зовнішній кінематографічності» «внутрішню»: «сучасне мистецтво режисури йде в глибину, шукає не зовнішньої кінематографічності, а внутрішньої – тієї повноти людських почуттів, стосунків, характерів, що відкриваються не у видимих образах, а за ними» [4, 12–13]. (А чи не шукає того ж самого й література, творячи образи, за якими ховаються проблеми набагато складніші, ніж здається на перший погляд?)

Водночас західні дослідники, говорячи про взаємодію літератури й кінематографа, дедалі більше зосереджуються не на подібності окремих прийомів, а принциповій спорідненості бачення, уяви, властивих письменникові та режисерові. Це дає змогу говорити про подібність кіно не тільки з літературою ХХ століття, але й з літературою будь-якого періоду. Рой Армс, наприклад, зазначає: «Синтез фільму та оповіді... вже мав місце задовго до 1920 року» [18, 52]; при цьому дослідник виявляє кінематографічні ходи в таких різних письменників, як Пруст і Стріндберг. Отже, з дослідження технічної подібності й відмінності літератури та кіно на рівні окремих прийомів акцент переноситься на подібність (спорідненість) того, що Джон Фаулз позначив як «спосіб уяви» («the mode of imagination») [14, 23–24] письменника й режисера. Звернемо увагу, що саме це спонукає порушити питання про існування якогось інваріантного сюжету, що реалізується по-різному в романі й сценарії, проте залишаючись тим самим сюжетом. Говорячи про літературу й кінематограф як про два способи оповіді, Фаулз зазначає, що вони набагато ближчі один до одного, ніж будь-які інші види мистецтва. Різниця між ними полягає в технічному втіленні сюжету, а не в кінцевій меті [14, 13]. При цьому категорія уяви є для письменника основною: письменник, читач і режисер взаємодіють один з одним саме на рівні уяви, а не на рівні техніки розповіді, що й дозволяє їм розуміти один одного. Такий поворот дискусії про взаємодію літератури й кіно знову приводить до зближення цих видів мистецтва.

В одному зі своїх інтерв'ю Гарольд Пінтер, міркуючи про природу своїх драматичних творів, доходить висновку, що джерелом їх може однаковою мірою вважатися і сцена, й екран: «Мої перші вистави починалися та йшли до кінця; вони були лінійними. Проте, що більше я знімав кіно, то виразніше я відчував, що «Зрада», навіть її сценічна версія, більше походить від фільму, ніж від сцени» [11, 23].

Нарешті, такого ж висновку доходить і Дж. Фаулз: твори літератури й кінематографа мають одне джерело, причому подібність окремих прийомів і техніки оповіді є проявом саме цієї споконвічної єдності літератури й кіно на рівні уяви. Зокрема, Фаулз говорить про те, що спочатку і книга, і сценарій (і фільм) існують у теперішньому часі, і тільки свідомий вибір письменника на користь визначених технічних прийомів пояснює розходження, що з'являються в результаті: «Це слушно, що більшість читачів підсвідомо перекладає минулий час в оповіді на теперішній. Я досить часто «переміщуюсь» у часі, коли працюю над проектами, але не помічаю цього, поки знову не перечитую власний текст» [14, 12].

Однак суперечка про взаємодію літератури й кінематографа, переходячи в царину екранізацій літературних творів, не може обійтися без дискусії про «граматику» кіно і його співвідношення з мовою художніх текстів. Навіть Фаулз, говорячи про провідну роль уяви при створенні книги й фільму, не міг залишити без уваги той факт, що література й кінематограф, що виражають той самий зміст, говорять різними мовами, використовують різні художні засоби. У передмові до видання сценарію «Жінка французького лейтенанта» він пише: «Ви розумієте, що неможливо розділити книгу на деякі елементи, щоб зняти фільм, а потім знову їх зібрати в одне ціле, щоб вийшла книга; це заняття для справжнього мазохіста або самозакоханого людини» [14, 10]. Таким чином, розмова про взаємодію літератури й кінематографа переходить у царину співвідношення літературної і кінематографічної мов.

Уже в 1930-ті рр. ХХ століття дослідники відзначали, що кінематограф володіє своєю особливою художньою мовою. Бела Балаш серед інших помітних рис цієї мови називав ракурс, великий план і монтаж [1, 21] – те, що відрізняє принципи зображальності в кіно від принципів зображальності в літературі. У Росії на проблемі мови кіно в співвідношенні з мовою літературних текстів наголошували формалісти (Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський у збірнику статей «Поетика кіно» 1927 року). Вони виходили

з того, що кіно може бути аналогією літературному стилю у своєму особливому плані, і прагнули встановити чіткі однозначні відповідності між мовою літератури й кінематографа. Цікаво, що формалісти (зокрема, Ю. Тинянов), зіставляючи мову кіно й мову літератури, проводили паралель між кінематографом і поезією. Кадр як відрізок фільму, об'єднаний одним ракурсом, у них є аналогом поетичного рядка, тоді як кадр – окремий моментальний знімок аналогічний віршовій стопі [7, 334]. Тому, зіставляючи кіно зі словесними мистецтвами, Ю. Тинянов робить висновок про близькість кінороману й роману у віршах: «стрибокподібний характер кіно, роль у ньому кадрової єдності, значеннєве перетворення побутових об'єктів (слова у вірші, речі в кіно) – поєднує кіно і вірш» [7, 339].

Проблему метонімії і метафори в кіно після праць Ю. Тинянова та Ейхенбаума розробляв Р. Якобсон. Зокрема, у праці 1954 року «Два види афатичних порушень і два полюси мови» він визначив два полюси мови: метонімічний та метафоричний, причому кіно, як стверджував він, тяжіє до метонімічного типу. Як доказ, Якобсон наводив приклади метонімічного монтажу в Гріффіта (виокремлення деталі великим планом) [8, 49].

У термінах семіотики, психолінгвістики й структуралізму про кіно писали У. Еко, С. Уорт, С. дю Паск'є, Р. Барт. Вони намагалися вивести якийсь універсальний принцип будови фільму, спираючись на семіотичний підхід до психології творчості й сприйняття (С. Уорт), морфологічні принципи, що ідуть від досліджень Проппа (дю Паск'є), виявити «третій зміст», схований в образотворчих структурах (Р. Барт). У Росії семіотичний підхід до кіно розробляв Ю. Лотман, який вивчав кіно як знакову систему, протиставляючи інваріантну структуру й реалізацію її структурних принципів «за допомогою деяких матеріальних засобів» [3]. 1974 року, продовжуючи аналогію між мовою кіно й природною людською мовою, Вільям Джинкс устанавлює паралелі між елементами фільму й книги, що зіставляються за обсягом та функцією у творі: Word – frame Sentence – shot Paragraph – scene Chapter – sequence [12, 198–199]. Потрібно зазначити, що всі подібні будови мають трохи механістичний характер. Якщо дотримуватися таких структур, то будь-який переклад твору літератури мовою кіно перетворюється в процес заміни літературних кодів (слів, прийомів) на їхні кінематографічні аналоги; таким чином, сценарій роману може написати навіть комп'ютер. Однак штучність подібних аналогій була показана ще в 1961 р. У своїй книзі «Романи для кіно» Джордж Блюстоун розмежував «оповідь» і «зображення» («discourse» і «picture») як два основних принципи літератури й кіно. При цьому, писав він, між романом і фільмом існують місця перетину, де їх майже не можливо відрізнити один від одного; але існують і царини розбіжності: «...де лінії відхиляються, вони не тільки не піддаються перетворенню, вони взагалі стають несхожими одна на одну» [12, 63].

На відмінності між оповіданням і зображенням як розмежувальному принципі мови кіно й мови літературного тексту наполягали і режисери, і письменники. Джон Фаулз у передмові до сценарію «Жінка французького лейтенанта» писав, що людська мова споконвічно виникла для того, щоб позначати, показувати («show») те, чого не можна побачити очима [14, 10]. Альфред Хічкок, говорячи про засоби зображення, доступні режисерові, підкреслював, що в кіно «історія розповідається *візуально*» («tell the story visually»), а образи, з яких складається сюжет, мають у кіно власний особливий зміст [17, 214]. У 1980-ті рр. про різницю між «розповіддю» і «показом» («telling» // «showing») говорили й такі дослідники, як Е. Браніган [12, 191] і Б. Макфарлейн [13, 141]. Нарешті, В. Ждан у книзі «Естетика фільму», аналізуючи зображальність та розповідність у фільмах та книгах, писав, що зображальність у літературі є непрямую, оскільки це зображальність опису (на відміну від власне кінематографічної зображальності) [2, 56].

Огляд теорій граматики кіно в зіставленні з мовою художніх текстів не буде повним, якщо не згадати праці Ю. М. Лотмана 90-х рр., зокрема статтю «Природа кінооповіді», написану 1993 року. Вчений стверджує, що «найважливішим елементом граматики кіно є причинно-наслідковий зв'язок між двома кадрами» [3, 50], коли глядач сприймає попередній кадр як причину наступного. Водночас стаття містить низку цікавих спостережень щодо часу й модальності в кінооповіді. Наприклад, кіно існує тільки в дійсному часі, однак для побудови розповіді про події йому необхідна система часів, а також ірреальні засоби. Для вираження «потенціаліса» в кіно використовуються дві послідовні версії одного епізоду [3, 55], а для поділу реальної та нереальної дії – протиставлення різних видів зйомки, наприклад, кольорової та чорно-білої [3, 56].

Теорія М. Ямпольського продовжує ідею про подібність мови кіно з поетичною мовою. У своїй книзі «Пам'ять Тіресія. Інтертекстуальність та кінематограф» М. Ямпольський пропонує розглядати будь-яку фігуру кінорозмови як цитату. Кожна нова фігура кіномови, стверджує вчений, з'являється як літературна цитата й сприймається як така аж до моменту своєї автоматизації [9, 141]. При цьому як основне джерело для таких цитат М. Ямпольський бачить поетичні й пісенні жанри. Він аналізує поезію й пісню як якийсь «тупикий» інтертекст (тобто такий, який не отримав розвитку, згодом замінився іншим інтертекстом і був витиснутий у «підсвідомість» кінематографа. «Тупиковий» інтертекст, на думку вченого, бере участь у винаході й нормалізації нових мовних структур у кінематографі) [9, 145]. Це відповідає ідеї Гріффіта про те, що кіно є візуальним еквівалентом поезії; М. Ямпольський порівнює принципи монтажу у фільмах Гріффіта з організацією деяких поетичних текстів, зокрема Теннісона. Водночас у праці М. Ямпольського ми бачимо тенденцію відмови від оповідного кінематографа на користь іншого, у якому розповідність виявляється порушеною (Далі, Бунюель, Роб-Грійє). Це пов'язано з тим, що, на думку дослідника, «теорія інтертекстуальності ефективна там, де нарація дає збій» [9, 411], оскільки вивільняються глибинні

семантичні процеси. При цьому фігура кіномови розуміється тут як «складний семантичний процес, чия складність зростає від того, що він може відсилати нас до певного інтертексту» [9, 413].

Потужна сучасна школа дослідження взаємодії літератури та кіно продовжує процес формування нової методології дослідження, зокрема праці, запропоновані Андре Гард'є, Франсісом Вануа та Люком Вашері.

Андре Гард'є, відомий теоретик, автор численних досліджень про кіно та аудіовізуальне мистецтво [15], пише про те, що так чи інакше, а досліднику не уникнути порівняння кіно та літератури, а саме роману та кінематографічної «постановки» [15, 14]. Він не закликає до порівняння «Щоденника сільського священика» Ж. Бернаноса та фільму з такою ж назвою Робера Брессона, а розглянути роман (новелу) не як художній твір, а як базу даних. Один може вбачати в тексті інструкції, а інший – лише драматичний компонент, треті вбачають дієгетичні дані (місце, епоху, персонажів, структуру чи жанр) тощо. А. Гард'є також пропонує досліджувати «фільмічну оповідь» під кутом зору мети, форми оповіді, дієгетичного світу. Франсіс Вануа розробляє більш детальну класифікацію саме для аналізу фільмічного тексту порівняно з художнім [20]. Тоді як Люк Вашері взагалі зосереджується на вивченні інших елементів мистецтва, зокрема живопису в корпусі кіномови [19].

Отже, дослідження взаємодії та взаємовпливу кіно та літератури й досі залишається актуальним питанням, особливо в умовах, коли протистояння масового та елітарного мистецтва на початку XXI століття є особливо значним.

Література

1. Балаш Б. Видимый человек / Б. Балаш. – М., 1925. – 186 с.
1. 2. Еремеев Л. А. Французский «новый роман» / Л. А. Еремеев. – К.: Наукова думка, 1974. – 223 с.
2. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин, 1973. – 138 с.
3. 4. Михалков-Кончаловский А. С. Наш фильм о любви / А. С. Михалков-Кончаловский // Советский экран. – 1973. – № 5. – С. 10–15.
4. Пазолини П. П. Сценарий как структура, тяготеющая к иной структуре / П. П. Пазолини // Киносценарии. – 1989. – № 4. – С. 23–31.
5. Ромм М. Беседы о кино / М. Ромм. – М., 1964. – 366 с.
6. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
7. Якобсон Р. Тексты, документы, исследования / Р. Якобсон. – М.: Изд-во Российского гуманитарного университета, 1999. – 916 с.
8. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.
9. Bazin A. Le cinéma de l'occupation et de la Résistance / A. Bazin. – Paris, 1975. – 264 p.
10. Bennetts L. On Film, Pinter's «Betrayal» Displays New Subtleties / L. Bennetts // New York Times. – 1983. – 27 February. – P. 4.
11. Bluestone G. Novels into film / George Bluestone. – Baltimore & London: Johns Hopkins University Press. Paperback edition, 2003. – 243 p.
12. Dickinson T. Playwrights of the New American theatre / T. Dickinson. – New York, 1925. – 132 p.
13. Focus on John Fowles: point of view in fiction and film (American university studies series IV, English language and literature) // Peter Lang Pub. – 1991. – November. – P. 47.
14. Gardies A. Le récit filmique / André Gardies. – Paris, 1993. – 152 p.
15. Jinks W. The Celluloid literature: film in the humanities / William Jinks. – Collier-Mac, 1975. – 210 p.
16. Truffaut F. Le cinéma selon Hitchcock / F. Truffaut. – Paris, 1966. – 168 p.
17. Van Rossum-Guyon F. Critique du roman / Françoise Van Rossum-Guyon. – Gallimard, 1970. – 140 p.
18. Vancheri L. Cinéma et peinture / Luc Vancheri. – Paris, 2007. – 184 p.
19. Vanoye F. Récit écrit. Récit filmique / Françoise Vanoye. – Paris, 2005. – 220 p.

Романова О. Взаимодействие литературы и кино: попытка анализа

В статье сделана попытка обобщить ход теоретических разработок о взаимодействии кино и литературы, а также представить современный взгляд на развитие этих видов искусства и их взаимовлияние.

Ключевые слова: взаимодействие искусств, язык литературы, язык кино

Romanova O. Interaction of literature and cinema: the attempt of research

This article attempts to summarize progress in theoretical studies of the interaction of film and literature, as well as to provide a modern view on the development of these arts and their mutual influence.

Key words: communication of arts, language of cinema, language of literature.

Юлия Шуба

РЕКОНСТРУКЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ М. СПАРК

В статье рассматривается творчество английской писательницы М. Спарк и сделана попытка реконструкции биографического начала в её произведениях. Проводится параллель между реальными фактами, событиями и людьми, которые описаны в книгах писательницы.

Ключевые слова: биографическое начало, «возвращение автора», биографический факт.

Двадцатое столетие подарило не только богатство и разнообразие форм литературных конвенций, модифицировало смысл литературной коммуникации, но и радикально сменило парадигму авторских и читательских стратегий. Литература XX столетия прежде всего сосредоточила внимание на новаторстве и эксперименте, предложила автору роль мифотворца, документалиста, биографа, свидетеля и участника событий. Такие изменения потребовали пересмотра основ авторских стратегий [3, 29], в частности, «переигрывания» старых и хорошо знакомых тем и реальных событий, когда часто автор-рассказчик, становясь действующим лицом, скрываясь за масками своих героев, наделяет последних элементами своей биографии.

Учитывая эту художественную стратегию, попытаемся реконструировать биографическое начало в творчестве английской писательницы М. Спарк и наметить параллель между реальными фактами, событиями и людьми, описанными в ее книгах. Несмотря на то, что творчество М. Спарк интересно и всесторонне изучали отечественные и зарубежные литературоведы (в ряду концептуальных прежде всего стоит назвать работы В.В. Ивашовой, Г. Анджапаридзе, И.А. Киенко, Дж. Литтл, С. Дентин, Б. Кристенсена, Г. Карратерса, Д. Стенфорда), проблема реконструкции биографического начала в ее произведениях затрагивалась мало и по сегодняшний день остается малоизученной и актуальной.

Особенно интересно посмотреть на биографический контекст творчества М. Спарк с точки зрения известной структуралистской идеи 1960-х годов о «смерти автора», проявившейся как реакция на традиционную методологию литературоведения, где долго господствовали историко-литературные и биографические категории. Взгляд на эту же ситуацию изнутри постструктурализма подсказывает прямо противоположную идею «возвращения автора» (наиболее последовательно отстаиваемую Ж. Женеттом [2, 20–21]), определение его смыслообразующей текстуальной и межтекстуальной функции. Попытка такого «возвращения» биографии автора, придание ей статуса текстовой доминанты, определение смысловых узлов реальности и вымысла на примере романов М. Спарк и составляет главную задачу предлагаемого материала. При этом важно учитывать, что биографическая составная письма присуща практически всем творческим тенденциям прошлого века: ее влияние признают и подчеркивают Т. Манн, С. Мозм, О. Хаксли, Р. Олдингтон, У.Фолкнер, Э. Хемингуэй. В качестве теоретической предпосылки нашей проблемы стоит указать на наличие биографического начала как своего рода «параллельного текста», сопутствующего художественному сюжету. Элемент биографизма (или, например, документализма) создает прецедент текста в тексте, организующего целостную многоуровневую структуру. Реконструкция биографического начала обращена, таким образом, к системе художественного сюжета, к поэтике сорасположения его составных частей: базисной биографии и надстроеной повествовательной фабулы. В разрезе анализа поэтического механизма сюжета идея реконструкции биографического элемента представляется нам наиболее продуктивной. Тенденция «возвращения автора» оказывается, по сути, возвращением к единству формы, к аналитическому взгляду на биографические, психологические, этические основы творчества.

Писатели XX столетия часто обращаются к биографическому факту как структурной составляющей письма, который, попадая на благодатную почву фантазии и вымысла, дает качественно новые ростки. Необходимо отметить, что такого рода произведения трудно зачислить в разряд биографий. Они могут быть репрезентацией либо авторской проекции, либо ее антитезой, а достоверность фактов и биографизм добавляют ощущение нереальности и вымысла, некую игровую составную произведения.

Использование биографических фактов, возможно, непосредственно связано с игрой и маской автора, которые стали элементами организации и построения художественного сюжета второй половины XX века. Отдельные элементы биографии и существование реальных прототипов, соединяясь с авторским полетом фантазии создают новую «реальность» и новое игровое пространство с бесконечностью масок автора. Мы наблюдаем этот прием у Э. Берджесса в «Заводном апельсине», где главный герой – коротышка Алекс – наделяется большой маниакальной любовью к классической музыке, что было не присуще молодежи, описываемой автором, а сам автор встречается со своими героями на страницах произведения как действующее лицо – писатель и автор книги «Заводной апельсин». В книге «Мистер Эндерби изнутри» этого же автора главный герой мистер Эндерби, посредственный поэт, переживает детские воспоминания самого Э. Берджесса, в которых отвратительный образ мачехи (гротескная фигура мачехи самого Э. Берджесса) преследует героя кошмаром на протяжении всего произведения. Мистеру Эндерби передается и детская увлеченность Э. Берджесса стихами, которые поэт цитирует на страницах романа. Николас Эрфе из «Мага» Дж. Фаулза также унаследовал большую часть биографии самого писателя: рождение в уважаемой среднего класса семье, служба в армии без участия в военных действиях, окончание Оксфорда, увлечение идеями экзистенциализма, изучение литературы, преподавание в маленькой английской школе, пребывание в Греции. Феномен наделяния героев собственными чертами типичен для европейской и, в частности, британской литературы второй половины XX столетия. Не стала исключением и М. Спарк, чьи произведения изобилуют фактами, биографическими параллелями и прототипами. Истории из жизни романистки, ее обращение к католицизму, интерес к книге Иова, опыт путешествия в Италию,

Иерусалим, Африку, знакомство с негритянской мифологией, неудачная семейная жизнь – все это в ее книгах соединилось с творческим вымыслом.

М. Спарк начала свою литературную карьеру в 50-е годы XX столетия как поэт и биограф (ее перу принадлежат биографии Вордсворта, М. Шелли, Э. Бронте и Дж. Мейсфилда), но нашла себя как романист и новеллист. Слава пришла к ней с публикацией романа «Мисс Джин Броди в расцвете лет» (1961), насмешливо-ироническим изображением незабываемой Джин Броди – основательницы «клана Броди» и повелительницы мужских сердец частной школы Марсии Блей в Эдинбурге 1930-х годов, прототипом которой стала учительница старшей школы М. Спарк Мисс Кей. Потом было опубликовано еще около 20 романов, обманчиво легких для восприятия, однако посвященных зловещим преступлениям и трагическим проблемам, поданным в жестоком авторском всезнании. Не случайно критик Роберт Най называет писательницу «сжатой, хрупкой и злобной». Многие критики характеризуют М. Спарк как лаконичную, остроумную, живую, пронизательную. Керрол Шилд хвалит «экономии и пышность стиля». Среди книг, оказавших особое влияние на творчество М. Спарк, как вспоминает Дерек Стенфорд, «были Библия, особенно Старый Завет, и Пограничные Баллады, которые она знала очень хорошо. Классическая экономность их форм в соединении со страстью и действием, которые они выражали, полностью захватили ее. Лаконичное изложение насилия, ненависти и любви устраивало объединенных в ней художника и женщину. Именно баллады стали более драматичным шотландским эквивалентом английских «плотно сжатых губ», что ей очень нравилось, а острая ирония многих баллад ей особенно понравилась. Поэзия мягкого юга была для нее чересчур спокойной и нежной. Ей нравилась поэзия, которая имела собственные зубы: поэзия, наполненная остротами, колкостью и резкостью с едкостью» [5, 24–25]. Позаимствовав все лучшее из перечисленной традиции, М. Спарк продолжила еще и сатирическую линию И. Во, создав свой неповторимый стиль, который до сих пор является предметом дискуссий критиков и литературоведов.

Магистральной темой М. Спарк всегда оказывается место человека в мире, который воспринимается как «павильон смеха», а роль Бога в нем играет сама писательница. Ее главные героини – женщины. Они наполняют ее книги, доминируют над мужской половиной, утверждают свою уникальность, силу и власть над сильным полом. Это заметно с первых страниц произведений, где они представлены пусть даже и в меньшинстве, как например в «Робинзоне». Главное ведь для М. Спарк не количество, а качество. Достаточно одной дочери Евы, и она оказывается в центре событий, выделяясь характером, решительностью, силой духа, жизнелюбием и в тоже время женскими слабостями и очарованием. Именно все это понадобилось самой писательнице после развода с мужем и возвращения с маленьким сыном в Лондон. Интерес М. Спарк к женской персоне можно объяснить несколькими причинами: во-первых, она женщина и может глубоко и выразительно изобразить многообразие женского характера; во-вторых, в ее произведениях можно проследить влияние феминизма, что неудивительно, поскольку ее бабушка по материнской линии активно боролась за эмансипацию женщин и была в дружеских отношениях с Миссис Пенкхерст; в-третьих, как указывает В. Вулф, «именно в XX столетии женщины начинают изучать собственный пол, начинают писать о женщине так, как о ней еще никто не писал» [1, 84–85]. Дерек Стенфорд подчеркивает, что «героини М. Спарк являются единственными действующими лицами, которые не попадают под карикатурное освещение. Рука сатирика не выходит за рамки их изображения. Они осуждают, но их не осуждают, а их слабости не подлежат контролю» [5, 74].

Первый роман писательницы – «Утешители», написанный в 1957 году, не нашел значительного отклика у критиков, но именно он отражает два значительных события в жизни романистки – обращение в католическую веру и нервный срыв, вызванный психическим истощением. Главная героиня романа, Керолайн Роуз, новообращенная католичка, пишет книгу о природе реальности и правды и слышит сверхъестественные голоса, напоминая саму писательницу не только интересом к католицизму, изучением книги Иова, поиском Бога, поездкой в Африку, писательской деятельностью и нервным расстройством, – в конце книги она выступает непосредственным создателем романа, где люди, окружающие ее, оказываются уже действующими лицами повествования. Интересен тот факт, что за несколько лет до написания «Утешителей», во время работы над книгой об Элиоте, М. Спарк, будучи без гроша в кармане, страдала от потери аппетита, бессонницы и депрессии, жила в основном на дексендрине и кофе. Когда у нее начались мании и слуховые галлюцинации, ее священник помог ей с отправкой в санаторий и лечением.

Героиня следующего романа – «Робинзон» – верующая католичка Дженьюери Марлоу, подобно М. Спарк, родилась зимой, поэтому и получила имя Дженьюери. Как и у писательницы, семейная жизнь героини не сложилась и была недолгой. Но если у романистки семейная жизнь исчисляется годами, то у Дженьюери Марлоу она продолжалась только шесть месяцев из-за преждевременной смерти мужа (в отличие от М. Спарк, ушедшей от мужа, имеющего проблемы с психическим здоровьем, после шести лет брака). Как и М. Спарк, Дженьюери остается одна с малолетним сыном и вынуждена сама зарабатывать себе на жизнь. И тот факт, что после авиакатастрофы Дженьюери попадает на остров, символизирует возвращение писательницы из Родезии в Великобританию. Неискушенному читателю роман показался бы вполне реалистичным, если бы не имя владельца острова – Робинзон, совпадающее с названием острова, наличие «современного Пятницы» – мальчика Мигеля, вызывающего ассоциации с романом Д. Дефо, и детективная кровавая интрига. Именно они подсказывают читателю, что вся повествовательная интрига в целом не является отражением жизни романистки.

«Умышленная задержка», более поздний роман М. Спарк, рассказанный, как и предыдущий, от первого лица, описывает трудности, с которыми встречается начинающая писательница Флер Телбот, пытающаяся написать и опубликовать свой роман. Как и М. Спарк, она пишет стихи и работает над биографиями известных людей, интересуется проповедями Ньюмена, обладает находчивостью и необычайным чувством юмора, умеет распознать в людях фальшь и еле-еле сводит концы с концами. И если романистка была генеральным секретарем «Поэтического общества», то ее героиня состоит в «Обществе автобиографов». Ее любовник Лесли, писатель, поэт и критик, разносящий в пух и прах ее творения и одновременно завидующий ее таланту, является прототипом реального человека, с которым М. Спарк разошлась на почве творческих прений. Подобно романистке, которая, словами Д. Стенфорда, «увлекалась подражанием, расширением, втягиванием или раздуванием собственных хороших черт и черт своих друзей» [5, 68], пародировала и гротескно изображала, герои «Уоррендера Ловита» Флер Телбот тоже напоминают людей из ее окружения.

Помимо использования собственных биографических фактов в качестве творческого материала, для М. Спарк характерно обращение к известным именам, скандалам и документальным материалам прессы, которым она дарит вторую жизнь благодаря богатству воображения, фантазии и жизненного опыта. Но оригинальные действующие лица настолько меняются под влиянием воображения писательницы, что усиливают комизм ситуации. Это например, раздувание Уотергейского скандала в женском монастыре в «Аббатисе Круской»; первая пациентка Фрейда Паппенхейм, позже переименованная в Вольф становится в романе «Пособники и подстрекатели» доктором-психотерапевтом и шантажируется Счастливым Луканом, общеизвестной неуловимой фигурой британской истории, заканчивающей жизнь, по замыслу автора, в желудках африканских канибалов.

Многие книги М. Спарк стали результатом разнообразных поездок, которые вдохновили романистку на создание своих творений. Так, идея написания «Memento Mori» появилась в результате посещения бабушки в санатории, «Птичка-«уходи»» – жизни в Африке, «На публику» – пребывания в Италии. Писательница признается: «Я не знаю, что еще можно взять для доммысла, как не вашу жизнь. Не только вашу жизнь, но и то, что вы узнали и прочитали о жизни других людей. В конце концов, это собственный опыт, вам так не кажется?» [4]. Для М. Спарк естественно вплетать строчки из стихов английских поэтов в общую канву произведений и реплики героев. Все это свидетельствует о разносторонних интересах писательницы и ее культурном кругозоре.

Список биографических совпадений в ее произведениях может быть бесконечным, но в тоже время они не превращают книги писательницы в летопись ее жизни. Интересным оказывается отношение самой писательницы к литературному творчеству, высказанное М. Спарк в интервью с Дженис Гелловой: «... Да, меня интересует обман, потому что художественная литература является обманом. Художественная литература – это обман. И для того, чтобы этим заниматься, надо иметь хорошее ощущение того, что есть правдой. Вы не можете заниматься искусством обмана, вводя в заблуждение людей так, чтоб они отбросили недоверие, если у вас не развито ощущение обмана. Конечно, есть какая-то доля правды, которая проявляется в романе, но вы должны знать разницу между вымыслом и правдой до того, как вы вообще напишете роман. Многие люди не ощущают, многие романисты не понимают, и все, что вы потом получаете – путаницу ... люди захвачены идеей того, что они пишут правду. Вы должны постоянно понимать, что это не так» [4].

Таким образом, изучая творчество британской писательницы М. Спарк, можно реконструировать биографическое начало в ее романах и воссоздать цепочку фактов, которые имели место на жизненном и творческом пути романистки, но в тоже время нельзя говорить о ее романах как о зеркальном отражении ее биографии. Ее произведения – это цепочка отдельных биографических фактов, использованных в целях художественного вымысла. Наблюдения над основными сюжетными приемами М. Спарк позволяет установить не только двойной уровень художественного текста, но и функцию биографического элемента в структуре сюжета. Обращение писательницы к реальному факту и перевоплощение его в факт художественный – это прежде всего момент авторской терапии, образная концентрация опыта, попытка его психологического осмысления.

М. Спарк, как и всякий талантливый художник, далека от прямолинейного изложения биографического факта. Ее задача – изобретение и художественная разработка приема, поиск формы, органически объединяющей разнообразный материал в единое целое.

Литература

1. Вулф В. Жінки та розповідна література / В. Вулф // Ї. – 2000. – № 11. – С. 78–86.
2. Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма / С. Зенкин // Работы по поэтике. Фигуры / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 5–56.
3. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
4. Galloway J. Death, Lies and Lipstick / J. Galloway // Sunday Herald. – 1997. – July.
5. Stanford D. Muriel Spark. A Biographical and Critical Study / D. Stanford. – Fontwell: Centaur Press, 1963. – 184 p.

У статті розглядається творчість англійської письменниці М. Спарк та робиться спроба реконструювати біографічне начало в її творах. Проводиться паралель між реальними фактами, подіями та людьми, що описані в книгах письменниці.

Ключові слова: біографічне начало, «повернення автора», біографічний факт.

Shuba Y. Reconstruction of biographic source in the works by M. Spark

The article deals with the creative work of M. Spark, a famous British writer. The author makes an attempt to reconstruct the biographic origin in her works and traces the parallel between the real facts, events and people described in her books.

Key words: biographical beginning, “he return of the author”, a biographical fact.

Інна Юрова

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ЕМІГРАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ І. КОСТЕЦЬКОГО ТА Ю. КЛЕНА)

Стаття присвячена аналізу особливостей інтертекстуального простору у творчості двох українських письменників – І. Костецького та Ю. Клена. Подано короткий порівняльний аналіз культурних середовищ, з яких вийшли письменники, та характеру інтертекстуальності текстів авторів, а також визначено літературні джерела, до яких зверталися митці.

Ключові слова: інтертекст, інтертекстуальний простір, інтелектуалізм, література еміграції.

У ХХ столітті українська література нарешті отримала омріяну можливість повноправно долучитися до найновіших течій світового дискурсу. Але якщо модернізм, за свідченням більшості критиків, для нашої літератури ще залишався явищем маргінальним і реалізованим лише частково, то постмодернізм став прийнятнішим способом утілення мистецьких задумів українських письменників. Це твердження стосується насамперед українських письменників-емігрантів, чия вільна або невільна втеча з Батьківщини дала поштовх для повноцінного переосмислення (та реалізації відповідно) найактуальніших літературних практик ХХ століття. До таких авторів належать насамперед Ю. Клен (О. Бургард) та І. Костецький (І. Мерзляков) – митці, які у своїй творчості намагалися поєднати європейські літературні тенденції та національну художню специфіку, мистецький експеримент та прагнення розкрити, розгадати людську душу. Творчість обох авторів показова для емігрантського відгалуження української літератури, його пошуків та втрат, що фактично обумовило вибір предмета дослідження в статті.

Мета дослідження полягає у визначенні своєрідності інтертекстуальних ігор Ю. Клена та І. Костецького, окресленні літературних джерел, до яких зверталися письменники, а також загальній характеристиці авторських мистецьких практик.

Термін «інтертекст» був запропонований Ю. Крістєвою, теоретиком постструктуралізму. З часом це слово стало називати не тільки один із основних механізмів, що застосовуються для аналізу художніх творів постмодернізму, але й перетворилося на критерій оцінки «модності» та «розумності» написаного тексту, особливо після публікації творів таких метрів художньої літератури ХХ століття, як У. Еко та Х.-Л. Борхес. Сама концепція інтертекстуальності безпосередньо пов'язана з декларованою постмодерним дискурсом смертю суб'єкта, заявленою М. Фуко, і смертю автора, акцентованою Р. Бартом; а також вихідною із зазначених тверджень смертю індивідуального тексту, який примусово зникає в нескінченних цитатах. Канонічним визначенням інтертексту вважається те, яке запропонував Р. Барт, наголосивши на тому, що текст становить нову тканину, створену на основі старих цитат [10, 207]. Для української літератури інтертекст став несподіваною можливістю заповнити всі ті текстові лакуни, які утворилися в ній за століття поневолення українського народу, коли зразки світової класики приходили до нашого читача або в російських перекладах, або не приходили взагалі.

І Ю. Клен, й І. Костецький сповна використали отримані можливості. Проте результат, якого вони досягли, у кожного був різний.

І. Костецький (автонім – Ігор В'ячеславович Мерзляков) зростав у полікультурному оточенні. Пріоритетними для його родини, типових представників київської інтелігенції, були українське, російське та польське культурні середовища. Зміна справжнього прізвища на псевдонім також була тісно пов'язана із усвідомленням письменником необхідності зміни своїх культурних та світоглядних координат. Проте І. Костецький залишається замкненим у колі засвоєних із дитинства уявлень та домінант. Тому провідним для його творчості стає пряме та приховане цитування авторів слов'янської літератури, а також важливих для інтелектуального розвитку самого письменника текстів Святого Письма.

Ще одна особливість інтертексту у творчості І. Костецького полягає в тому, що письменник не мав спеціальної освіти, а спирався на фрагментарно засвоєні знання та мистецьку інтуїцію. Сам автор зізнався: «Я носив у кутках свого мозку мішки з датами й іменнями. Але я нічого не знав. Я читав «Видиво Тунгдала», але досі не читав «Анни Кареніної»... Я міг дати найдетальнішу довідку щодо Жофре Рюделя, стилю провансальських альб і серен, про «Адвоката Патлена» й «Мула без гнущечки», таку точну й

вичерпну, як на це не спромігся б жоден галицький магістер з тих, що твердили (і твердять), мовляв, «наскільки відомо, Костецький не є науковцем жодного степеня». Але я не читав «Виховання почуттів» Флобера, «Вільгельма Майстера» Гете, Шіллерового «Валенштайна», більшості творів Золя й Драйвера, не читав «Сімейної хроніки» Аксакова і «Кручі» Гончарова, ніколи не читав до кінця «Тома Джонса» Філдінгового й «Воскресіння» Толстого» [7, 517].

У художньому доробку І. Костецького інтертекстуальність проступає як у прозових, так і в драматичних творах, і є неоднорідною за своїм характером. Традиційно дослідники виділяють три основні рівні її прояву:

1. інтелектуалізм [10, 208], [11, 139], який проявляється у використанні різного роду цитат та посилянні із подальшим їх іронічним переосмисленням та моральною нівеляцією;

2. апеляція до вигаданих автором фрагментів, використання формального моменту оголення прийому як зруйнування єдності світу та тексту [10, 214], [11, 139];

3. жанрово-сюжетна інтерференція текстів [10, 208], [11, 140], що виявляється насамперед у зверненні письменника до традицій барокової драми та п'єси парадоксу.

Інтертекстуальність прозових і драматичних творів І. Костецького має різний характер. Так, драматична спадщина письменника балансує на межі драми абсурду, повністю, проте, не переходячи в цей напрям, що досі змушує дослідників дискутувати про ступінь приналежності творів І. Костецького до драматургії парадоксу. Експерименти з жанрами барокової драми (передусім містерією та мораліте) та комедією дель арте, якими так насичені драматичні твори І. Костецького, є проявом вказаної вище жанрово-сюжетної інтерференції текстів письменника, яка, фактично, малопоказова для художнього доробку митця.

Заявлений вище інтелектуалізм у творах І. Костецького має «негативний», заперечувальний характер та чітко виражену спрямованість на загальну руйнацію усталених культурних стереотипів. Інтелектуальна насиченість творів І. Костецького тісно пов'язана з деградацією літературної традиції та зведенням масиву класичних творів до прямих або опосередкованих, точних або викривлених (або навіть спотворених) цитат різного плану. Спектр інтертекстуальних зацікавлень автора надзвичайно широкий: від літературного масиву (як українських, так і західноєвропейських та американських текстів) до психології (насамперед роботи З. Фрейда) та філософії. Цитати втрачають своїх авторів та отримують можливість іншого життя в ролі загальновідомих істин. Так у текстовому масиві письменника виникає світ хаотичного комплексу літературних цитат, які існують без системи, довільно виникаючи у свідомості персонажів.

Написані майже одна за одною, п'єси І. Костецького особливо не відрізняються принципами використання чужих текстів та способами поверхового клішування сюжетів, персонажів, перипетій.

Так, драма «Спокуси несвятого Антона» (1946) співвіднесена з життям української інтелігенції в еміграції. Тому інтертекстуальний простір п'єси будується через використання тих літературних та публіцистичних джерел, які були для них актуальними та популярними. Так, у тексті драми широко використовуються персонажі творів М. Гоголя (Хома Брут, Тиберій Горобець [6, 29]), обігруються прямі та непрямі цитати з творів М. Хвильового («Європейський ренесанс і пошехонські сосни» – «Європа і ми», «Міцкевич і писана торба», «Збагачений реалізм і баба нівроку» [6, 29]). Одночасно відбувається включення до тканини тексту перифраз популярних на той час серед української еміграційної інтелігенції дискусій про мову («Протестую... Проти галичанізму» [6, 31], «Так говорити по-українському, а не казна-як» [6, 30]), уявлень про необхідність поєднання національної ідентичності з пристосуванням до навколишнього життя («лотоси... а на дверях намальований козак Тарас Бульба» [6, 98]), прагнення сполучити народні традиції та прогрес («щоб було багато квашеної капусти, а борщ варити атомною енергією» [6, 96]), а також «уламків» тих дискусій, які відбувалися в Європі і були присвячені майбутньому суспільства (нічого не треба: і суспільства не треба, й кордонів не треба, треба штучних людей [6, 58]), людства («живемо в часах, коли одне повстало, а друге заперестало» [6, 63]) та особливості становлення індивідуальності («я йшов вулицею та самоусвідомлювався» [6, 60]).

У драмі «Близнята ще зустрінуться» (1947) обігруванню підпадають комедії В.Шекспіра про розлучення у дитинстві братів-близнюків та теорії про політичне обґрунтування життя кожної людини («Він мусить винаходити ідею під кожним своїм кроком» [6, 124]).

У драматичному творі І. Костецького «Дійство про велику людину» (1948) відбувається обігрування ідеї про надлюдину, яка керуватиме світом. Переважно І. Костецький нівелює цитати з творів Ф. Ніцше («не буде більше ані людей, ані підлюдків. Будуть самі тільки співлюди» [6, 171], «Велика людина ходить до кіна та танцювати... Велика людина не купує картоплю на базарі» [6, 174]), Нового та Старого Завітів («Він сидить на скелі... Відлюдників годують пташки небесні» [6, 202], «Глибоченний! Бездонний!.. Послухай мене. Я поклав на себе незміренну відповідальність... Чи я чистий перед тобою?.. [6, 210], «З доку моря... З боку гори... Збоку іде людина [яка правитиме світом]» [6, 195]) та публіцистичних творів того часу («Згряя привілейованої офіцерні, яка хоче на крові і поті народному...» [6, 181], «І бюрократичний апарат, який зріс на народному гербі» [6, 181], «Я прочитав «Божественну комедію», «Капітал» і «Занепад заходу»» [6, 181]).

Також у творчості І. Костецького зустрічається інший аспект інтертекстуальності – використання вигаданих автором фрагментів та апеляція до неіснуючих творів. Подані без вказівки на свою правдоподібність, реальні та неіснуючі тексти, переплітаючись, створюють своєрідний метапростір, в

якому відбувається становлення світу як тексту, що веде за собою формування епосу – нового, глобального тексту – для утвердження тривкого життя.

Апеляція до неіснуючих творів з'являється ще в збірці ранніх оповідань І. Костецького – «Там, де початок чуда. Старобутні повістки». Сам письменник, коротко характеризуючи твір, наголошував на наявності в тексті вигаданих історичних хронік: «Ритмізовані фрагменти у викладі – це уривки уявного, неіснуючого епосу, що асоціативно зв'язує дію повісток з подіями й героями в Україні попереднього, XV сторіччя» [9, 521]. Проте на цьому етапі самоцитування ще не є пріоритетним для прози письменника. З часом інтерес І. Костецького до історії зникає, а тенденція збереження події через її літературне оформлення залишається. І вже персонажі новели «Ми з Недж» прагнуть перемогти плинність теперішнього та відсутність минулого через створення їх текстового аналогу, оскільки, згідно з модерністським каноном, висловлена історія є реальною. Новела «Ми з Недж» стає асоціативним ключем до низки творів І. Костецького, написаних протягом 40-х років, які поєднуються між собою за допомогою спільних персонажів, єдиного метапростору, апелюючи до минулих подій. І. Костецький у цих текстах створює своєрідний інтертекстуальний конгломерат, сукупність узагальнено-узгоджених світві-текстів, які існують паралельно та перетинаються в певних ключових моментах. Якщо прийняти за вихідну тезу про те, що кожний з цих творів – це світ, завершений та замкнений, то необхідно визнати й той факт, що цей світ обертається навколо головного героя твору, а всі події, які відбуваються в тексті, подаються під кутом зору цього персонажа. Проте можливість побудови інтертекстуального простору на основі власних творів І. Костецький повністю не реалізує.

Творчість Ю. Клена є яскравим відображенням тих літературних тенденцій, що визначали мистецький характер епохи. Проте інтертекстуальність художнього доробку письменника є не тільки даниною загальному розвитку літературних практик ХХ століття, але й одним із способів самореалізації митця, який інтелектуально зростав на перетині трьох культурних традицій: «Юрій Клен, німець за походженням, вихований у протестантському оточенні, став українським поетом, перебуваючи в складному психологічно-мовному середовищі, де чергувалися російська, українська та німецька мови» [2, 4]. Така поліморфність культурного оточення стала однією з причин творення специфічного світосприйняття (а точніше, світовідбиття) у мистецькому доробку Ю. Клена.

Насамперед йдеться про те, що провідним чинником формування текстового простору творів автора виступає обігрування або пряме використання цитат із текстів інших письменників. Найяскравіше такий спосіб побудови художнього твору використаний у ліричній поемі Ю. Клена «Попіл імперії». На даному етапі розвитку вітчизняного літературознавства цей художній текст досліджений недостатньо – фактично, у майбутньому ще буде створена літературна мініенциклопедія тих мистецьких джерел, до цитування яких Ю. Клен звертався у своїй ліричній поемі. Проте спроби вибудувати чітку «бібліотеку» використаних літературних джерел наявні вже сьогодні – йдеться насамперед про роботи В. Державина [1], І. Качуровського [3], Ю. Коваліва [5], Л. Косяк [8] та інших дослідників.

Складність інтертекстуального простору ліричної епопеї Ю.Клена пов'язана з тим, що у своєму творі письменник зробив спробу відтворити історію загибелі трьох імперій через пряму або опосередковану цитату найвагоміших (навіть ключових) для них літературних творів та найвідоміших авторів, використання елементів історії, мистецьких постатей та персонажів, ключових для сприйняття національних літератур цих держав на «рівних правах» – тобто без розрізнення реальних та видуманих особистостей, справжніх, але вигаданих подій. З погляду художньої реальності твору Ю. Клена всі перераховані елементи стають однаково істотними та живими.

Описуючи життя та загибель «імперій», Ю. Клен спирається не тільки на національні тексти, але й на твори тих авторів [4, 162]), які так чи інакше належать до держави. Так, Російська імперія передається через прямі або опосередковані цитати з творів О. Пушкіна («Біс кружляє в чистім полі, // водить нас у клятім колі... // в бездоріжжя, по камінню [4, 152]), О. Блока («І ось зайшов двадцятий вік. // На закривавлену правицю // надяг залізну рукавицю» [4, 141]), В. Шершеневича («Хто революції ім'ям назвати смів // цю менструацію червоних прапорів?» [4, 152]), Т. Шевченка («Все благоденствує, бо скрізь усе мовчить» [4, 152]), П. Тичини («Азія шукає: «Де ти? Де ти?» [4, 162]). При відтворенні Радянської «імперії» з'являються уривки з творів Данте Аліг'єрі («Я в нетрі йшов» [4, 192]), німецька фашистська імперія передається через твори І. Котляревського («Енеїда») та Гете («Фауст»).

Крім того, у ліричній епопеї активно використовуються не тільки цитати з творів класиків української та світової літератури, але й вводяться на рівних правах видатні письменники та їх знамениті персонажі. Так, одночасно в тексті ліричної поеми співдіють О. Пушкін та його Біс, І. Котляревський та Еней. На рівних правах з'являються в «Попелі імперії» Данте, Фауст, Г. Сковорода, Т. Шевченко, Л. Курбас, Люцифер та інші.

Розуміло, що жодне використане «чуже слово» не підписане: читач має самостійно відгадати те літературне джерело, з якого Ю. Клен запозичує образ, цитату або перифраз. Проте Ю. Клена в жодному разі не можна назвати плагіатором. Кожна використана письменником цитата допомагає в розкритті загального задуму ліричної епопеї «Попіл імперії». Причиною звернення Ю. Клена до чужих текстів стає прагнення відобразити типовий для постмодернізму принцип «світ – це текст», запропонований та обґрунтований Ж. Деррідою. Український письменник у своєму творі вдало поєднує розповідь про історичні події, які відбуваються в країні (революцію, пореволюційну відбудову країни, репресії, війну), з

використанням цитат із літературних творів, згадуванням імен письменників, культурних та політичних діячів, а також імен персонажів. Таким чином, лірична епопея «Попіл імперії» стає своєрідною літературною енциклопедією-хронікою існування та загибелі найбільших держав ХХ століття.

І. Костецький та Ю. Клен – автори, які мали у своїй творчості низку схожих принципів. Ці українські письменники, волею долі емігранти, навіть потрапивши за межі нашої держави, не зреклися рідного слова, але намагалися поєднати національні традиції з європейськими літературними течіями. Проте в кожного з цих авторів було своє бачення майбутнього української літератури, і тих мистецьких засобів, які необхідно вживати. Так, при використанні інтертексту Ю. Клен намагається створити «універсальну бібліотеку» тих імперій, які гинуть. Натомість І. Костецький звертається до нівеляції всіх цитат, які він використовує, намагаючись, таким чином, підкреслити абсурдність та безсистемність світу, який оточує людину.

Література

1. Державин В. «Попіл імперії» Юрія Клена. Новітня спроба переоцінки його поезії / В. Державин // Визвольний шлях. – 1959. – № 1. – С. 94–104.
2. Жовтани Р. Я. Німецькомовний простір творів Ю. Клена: конфлікт ідентичностей: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Р. Я. Жовтани / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – 15 с.
3. Качуровський І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена / І. Качуровський // Сучасність. – 1983. – № 3. – С. 18–36.
4. Клен Ю. Попіл імперії / Ю. Клен // Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – С. 131–356.
5. Ковалів Ю. Прокляті роки Ю. Клена / Ю. Ковалів // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич: ВІДРОДЖЕННЯ, 2004. – С. 3–23.
6. Костецький І. Театр перед твоїм порогом / І. Костецький. – Мюнхен: На горі, 1963. – 255 с.
7. Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори / І. Костецький. – К.: Критика, 2005. – 527 с.
8. Косяк Л. Образний світ Ю. Клена (поема «Попіл імперії») / Л. Косяк // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич: ВІДРОДЖЕННЯ, 2004. – С. 90–99.
9. Примітки // Тобі належить цілий світ. Вибрані твори / І. Костецький. – К.: Критика, 2005. – С. 521–526.
10. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / [И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М.: ИНИОН, 1999. – 319 с.
11. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття: монографія / І. Юрова. – Донецьк: Норд-Прес, 2006. – 270 с.

Юрова І. Інтертекстуальне пространство української літератури на еміграції (на прикладі творчості І. Костецького і Ю. Клена)

Стаття присвячена аналізу особливостей інтертекстуального пространства в творчестві двох українських письменників – І. Костецького і Ю. Клена. Подано короткий порівняльний аналіз культурних серед, із яких вийшли письменники, і характеру інтертекстуальності текстів авторів, а також визначено ті літературні джерела, до яких зверталися письменники.

Ключові слова: інтертекст, інтертекстуальне пространство, інтелектуалізм, література еміграції.

I. Yurova Transtextual space of the Ukrainian literature in emigration (on the example of works by I. Kostetskiy and Y. Klen)

The article is devoted to the analysis of features of intertext's space in creation of two Ukrainian writers – I. Kostetskiy and Y. Klen. In the presented article is given the short comparative analysis of cultural environments, which writers went out from, and character of texts' intertext of authors, and also there define those literary sources which artists spoke to.

Key words: transtextuality, transtextual space, intellectualism, literature of emigration.

**ОБРАЗ РОССИИ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА УКРАИНЦЕВ
(на материале ассоциативного эксперимента)**

Статья посвящена изучению восприятия образа России носителями украинской культуры. Приводятся данные ассоциативного эксперимента, который проводился среди студентов. Задачами исследования было выявление основных ассоциаций и стереотипов украинских студентов, которые бытуют в современной студенческой среде относительно образа России. Приведенные данные свидетельствуют, что ассоциативные представления специфически запечатлеваются в языке и являются составляющей выражения концепта Россия.

Ключевые слова: языковая картина мира, ассоциативный эксперимент, слова-ассоциаты, образ России.

Исследования по восприятию одного народа глазами другого с позиции языкового выражения в современной лингвистике относятся к перспективным и актуальным. Это работы О. А. Гришиной, Р. Д. Керимова, О. Г. Орловой, в которых изучаются концепты Россия, Германия, Америка, Европа; работы Т. Г. Грушевицкой, В. Д. Попкова, А. П. Садохина, где исследуются вопросы, связанные с межкультурной коммуникацией; исследования В. С. Агеева, В. Н. Куницына, где анализируется образ страны, под углом зрения распространенных стереотипов и др. Изучение образа России в Украине, безусловно, научная и политическая проблема, которая заслуживает комплексного междисциплинарного исследования. Целью статьи является выявление основных ассоциаций и стереотипов, которые бытуют в современной студенческой среде относительно образа России.

Актуальность изучения образа России объясняется, во-первых, той ролью, которую играет эта страна в современном мире, во-вторых, политическими, культурными, социальными, экономическими и научными контактами украинского и русского народов, в-третьих, другая страна всегда воспринимается через призму своих национальных ценностей и особенностей характера. Поэтому восприятие России носителями украинской культуры дает богатый материал для изучения особенностей украинского национального характера.

Для изучения языковой картины мира украинцев нами использовался свободный ассоциативный эксперимент, который заключался в предъявлении респондентам слов-стимулов, на которые они должны были ответить любой словесной реакцией, приходящей им в голову.

В современной лингвистической науке ассоциативный эксперимент чаще определяется как методика исследования языковых реакций на слова или стимулы, которая выявляет рефлекторные временные связи ощущений, чувств, образов, понятий и их обозначений в ментальном лексиконе носителей языка с целью конструирования сети ассоциаций в сознании индивида и этносознании [3, с. 42–43].

Традиционно различают следующие виды ассоциативных экспериментов:

– *свободный*, в котором испытуемому предлагают ответить словом – R, первым пришедшим в голову при предъявлении слова – S, ничем не ограничивая ни формальные, ни семантические особенности слова – R;

– *направленный*, в котором экспериментатор некоторым образом ограничивает выбор предполагаемой R, накладывая определенные ограничения (например, отвечать только существительными и т.д.);

– *цепной*, в котором испытуемому предлагают ответить любым количеством слов – R_i, первым пришедшим в голову при предъявлении слова – S, ничем не ограничивая ни формальные, ни семантические особенности слов [2, с. 89].

Задачами нашего исследования было: выявить основные ассоциации на определенные стимулы (стимулы относились к образу России); определить основные стереотипы украинских студентов, которые бытуют в современной студенческой среде относительно образа России;

В ассоциативном эксперименте приняли участие 77 студентов Черкасского национального университета имени Богдана Хмельницкого различных учебно-научных институтах разных курсов. Участникам эксперимента была предложена анкета, которая содержала 12 вопросов. Первые шесть вопросов были направлены на выявление реакции на предложенный стимул. Испытуемому предъявляется слово-стимул и предлагается словесно выразить реакцию на него. По этой реакции можно описать семантический объем слова-стимула в его проекции на концептуальную и языковую картины мира, учитывая частоту представленности словесных реакций.

Пять следующих вопросов были направлены на выявление основных стереотипов украинских студентов относительно России. Последний вопрос – информацию о студентах (пол, курс, институт, какую школу (русскую, украинскую) закончили).

Содержание анкеты, предложенной студентам, было следующее:

1. Какие слова приходят Вам на ум при упоминании о России:

2. Какие слова приходят Вам на ум при упоминании о русских:

3. Какие слова приходят Вам на ум при упоминании об образе жизни русских:
 4. Какие слова приходят Вам на ум при упоминании о русской природе:
 5. Чьи имена приходят Вам на ум при упоминании о русской культуре:
 6. Какие слова приходят Вам на ум при упоминании о президенте России:
 7. Как Вы оцениваете взаимоотношения России с государствами Европы:
 - дружеские
 - враждебные
 - навязывают свою политику
 - Ваш вариант
 8. Как Вы оцениваете взаимоотношения России с США:
 - дружеские
 - враждебные
 - навязывают свою политику
 - Ваш вариант
 9. Как Вы оцениваете взаимоотношения России с Украиной
 - дружеские
 - враждебные
 - отношения сотрудничества
 - вынужденное сотрудничество
 - Ваш вариант
 10. Как Вы оцениваете внутреннюю политику России.
 11. Назовите слова-символы, которых характеризуют Россию, русских.
- В анкетировании приняло участие 53 девушки и 24 юноши.
Это были студенты разных курсов:

Курсы				
1	2	3	4	5
7	20	19	13	18

Участники эксперимента учатся в таких учебно-научных институтах:

УНИ иностранных языков – 29 человек;

УНИ истории и философии – 25 человек;

УНИ педагогического образования, социальной работы и искусства – 23 человека.

1. Участники эксперимента в отношении **России** показали следующее:

По частотности употребления первые десять мест занимают следующие слова-ассоциаты: Путин – 10, Москва – 10, Сосед – 10, Газ – 5, Великая – 4, Медведев – 4, Нефть – 4, Красота – 4, Большая территория – 4, Медведь – 4.

Не вошли в десятку, но заслуживают внимания слова-ассоциаты, которые получили 3 выбора: Могучая – 3, СССР – 3, Водка – 3, Федерация – 3, Москали – 3, Дружба – 3, Богатство – 3, Эрмитаж – 3, Война – 3.

Интересны были и индивидуальные слова-ассоциаты: *казарма, деревня, леса, мощь, рубли, уважение, самовар, береза, вооруженный конфликт, пряник, жестокость, предательство, свекровь, Мосфильм, Ростов, Задорнов, флот, Питер, хорошая жизнь, счастье, классные, Жириновский, шовинизм, чужая страна, русский дух, Петр I, Иван Грозный, Сталин, Чечня, негатив, обман, родина, стабильность, мир, орел,*

Отметим, что некоторые слова-ассоциаты не лишены образности: *бескрайние просторы* (муж., 5 курс, УНИ педагогического образования, социальной работы и искусства), *Серебряный век* (жен. 2 курс, УНИ иностранных языков), *Россия-матушка* (муж. 5 курс, УНИ истории и философии), *Как упоительны в России вечера* (жен., 5 курс, УНИ иностранных языков), *Как Россия хороша* (жен., 2 курс, УНИ педагогического образования, социальной работы и искусства).

2. Участники эксперимента в отношении **русских** показали следующее:

По частотности употребления первые десять мест занимают следующие слова-ассоциаты: Кацапы – 7, Алкоголизм – 6, Водка – 6, Умные – 6, Пьяные – 5, Соседи – 4, Веселые – 4, Москали – 2, Ленивые – 2, Хитрые – 2.

Индивидуальные слова-ассоциаты: *высокого мнения о себе, добрые, беспризорные дети, белые люди в Азии, свиньи, в платках, братья по крови, честные люди, интересные, симпатичные, доброжелательные, гостеприимные, великие люди, смешные, недружные, нескромные, нечестные, злые, чужие, непобедимый народ, буйные, хорошие, спортивные.*

3. Участники эксперимента в отношении **образа жизни русских** показали следующее. По частотности употребления первые десять мест занимают следующие слова-ассоциаты: Водка – 8, Алкоголизм – 7, Веселье – 6, Пьянки – 3, Баня – 3, Работяги – 3, Деньги – 2, Лень – 2, Пить водку – 2, Нездоровый способ жизни – 2.

Индивидуальные слова-ассоциаты: *ненормативная лексика, суета, бардак, достаток, бедность, песни, деревянные домики, служить кому-то, уют, дети, застолье, спокойно, тихо, стабильно, гулянье.*

4. Участники эксперимента в отношении **русской природы** показали следующее. По частотности употребления первые десять мест занимают следующие слова-ассоциаты: Береза – 25, Тайга – 9, Красивая – 6, Сибирь – 6, Лес – 6, Красота – 5, Краса – 4, Тополь – 4, Поля – 3, Болота – 3.

Индивидуальные слова-ассоциаты: *древняя, кедр, живописная, свежая, рощи, холодно, сосновый лес, упоительная, снег, горы, лоза, раздолье, просторы, умопомрачительная, очаровательная, грязная, сибирские морозы, тишина, степь, ручьи, избушки, бор.*

5. Участники эксперимента в отношении имен, которые приходят на ум при упоминании о **русской культуре** показали следующее. По частотности употребления первые десять мест занимают следующие слова-ассоциаты: Пушкин – 38, Толстой – 10, Лермонтов – 8, Есенин – 7, Блок – 6, Ахматова – 5, Булгаков – 5, Репин – 5, Цветаева – 4, Достоевский – 4.

Индивидуальные слова-ассоциаты: *Пастернак, Анна Каренина, Маркс, Маяковский, группа "Любэ", Айвазовский, Басков, Меладзе, Тургенев, Фет, Боря Моисеев, Алла Пугачева, Дима Билан, Петр I, Гоголь, Чайковский, Ломоносов, Карамзин, Высоцкий, Киркоров, Бунин, Шишкин, Чехов, Леонтьев, Ленин.*

6. Участники эксперимента в отношении **русского президента** показали следующее. По частотности употребления первые десять мест занимают следующие слова-ассоциаты: Умный – 19, Путин – 9, Медведь – 7, Марионетка – 4, Медведев – 3, Сильный – 2, Маленький рост – 2, Высококультурный – 2, Коммуникабельный – 2, Молодец – 2.

Индивидуальные слова-ассоциаты: *нормальный, заботливый, волевой, спортивный, глава, твердая рука, решительный, представительный, справедливый дипломатичный, хитрый, шустрый, нечестный, украинофоб, тактичный, изменщик, жлоб, "все домой", ни рыба ни мясо, сила, уважение, вранье, наигранность, добрый, конкретный, медленный, деспот, бескомпромиссный, профессионализм, начальник.*

7. Участники эксперимента в отношении **слов-символов**, которые характеризуют Россию, показали следующее. По частотности употребления первые десять мест занимают следующие слова-ассоциаты: Водка – 8, Береза – 7, Медведь – 6, Самовар – 5, Орел – 4, Блины – 4, Пельмени – 3, Баня – 2, Балалайка – 2, Бублики – 2.

Индивидуальные слова-ассоциаты: *тундра, тайга, мороз, алкоголь, балалайка, тройка, река, мосты, крест, дружба, империя, Ленин, флаг, герб, гимн, Екатерининский дворец, вологодские кружева, Петроград, валенки, сарафан, леса, Москва.*

Таким образом, **Россия** в сознании украинских студентов представляется по-разному. Чаще Россия ассоциируется с *Путиным, Москвой, соседом, газом*. Характеристика России дополняется различными положительными или отрицательными чертами: *казарма, мощь, вооруженный конфликт, жестокость, предательство, хорошая жизнь, счастье, шовинизм, чужая страна, родина, стабильность*. Иногда встречаются и образные слова-ассоциаты: *бескрайние просторы, Серебряный век, Россия-матушка, Как упоительны в России вечера, Как Россия.*

Русских украинские студенты воспринимают тоже по-разному. Чаще подчеркивают негативные черты или выбирают эмоционально окрашенные слова: *кацапы, алкоголизм, водка, умные, пьяные, соседи, высокого мнения о себе, белые люди в Азии, свиньи, в платках, братья по крови, великие люди, недружные, нескромные, нечестные, злые, чужие, непобедимый народ, буйные, хорошие, спортивные.*

Образ жизни русских украинские студенты ассоциируют за счет таких языковых единиц: *водка, алкоголизм, веселье, пьянки, баня, работяги, деньги, лень, пить водку, не здоровый способ жизни, ненормативная лексика, суета, бардак, достаток, бедность, песни, застолье, спокойно, тихо, стабильно, гулянье.*

Ассоциации, связанные с **русской природой** достаточно стабильны в языковом сознании украинцев и положительно окрашены: *береза, тайга, красивая, Сибирь, лес, красота, тополь, древняя, кедр, живописная, рощи, сосновый лес, упоительная, раздолье, просторы, умопомрачительная, очаровательная, тишина, степь, ручьи, бор*. Нам встретилась только одна лексема, которая имела негативный оттенок: *грязная*.

Ассоциации, связанные с **русской культурой**, были следующие: *Пушкин, Толстой, Лермонтов, Есенин, Блок*, а также *Пастернак, Анна Каренина, Маяковский, Айвазовский, Тургенев, Фет, Петр I, Гоголь, Чайковский, Ломоносов, Карамзин, Бунин, Шишкин, Чехов*.

Неожиданными для нас были такие ассоциации: *Маркс, группа "Любэ", Басков, Меладзе, Боря Моисеев, Алла Пугачева, Дима Билан, Высоцкий, Киркоров, Леонтьев, Ленин*.

Русский президент вызвал такие ассоциации: *умный, Путин, Медведь, марионетка, Медведев, маленький рост, высококультурный, нормальный, заботливый, волевой, спортивный, глава, твердая рука, решительный, представительный, справедливый дипломатичный, хитрый, шустрый, нечестный, украинофоб, тактичный, изменщик, жлоб, "все домой", ни рыба ни мясо, сила, уважение, вранье, наигранность, добрый, конкретный, медленный, деспот, бескомпромиссный, профессионализм, начальник.*

Слова-символы, которые характеризуют Россию, в языковой картине мира украинцев следующие: *водка, береза, медведь, самовар, простор, баня, блины, бублики, пельмени, сарафан, Москва.*

Следующая группа вопросов была направлена на выявление основных стереотипов украинских студентов относительно России.

Взаимоотношения России с государствами Европы студенты оценивают чаще как дружеские или такие, при которых Россия навязывает свою политику:

Дружеские – 32, Навязывают свою политику – 32.

В меньшинстве оказались те ответы, которые охарактеризовали эти взаимоотношения как враждебные – 11 выборов. Свою точку зрения высказали два респондента: "Россия и Европа из одного корня, да в разные стороны", "игра в кошки-мышки".

Взаимоотношения России с США студенты оценивают чаще как враждебные:

Дружеские – 19, Враждебные – 30.

Интереснее оказались варианты ответов на вопрос о взаимоотношениях России и Украины. Ответы распределились таким образом:

Дружеские – 13, Враждебные – 12, Отношения сотрудничества – 14, Вынужденное сотрудничество – 34.

Свои варианты ответов (4) были такие: "используют друг друга", "Россия хочет сделать нас рабами", "мы братья-славяне", "натянутые".

Данные анкеты подтверждают наличие в сознании современной молодежи определенных стереотипов относительно взаимоотношений между Россией и Европой, Россией и США, Россией и Украиной. Студенты оценивают Россию как государство, оказывающее большое влияние на другие страны. Политика России – противовес США. Этот стереотип рассматривается и как негативный, и как позитивный. Россия – проводит политику "двойных стандартов" в отношении Украины. Существующие отношения между Россией и Украиной можно назвать как вынужденное сотрудничество.

По словам Г. Ю. Богданович, "никакой концепт не способен проявиться в речи полностью, т.к. он является результатом как коллективного, так и индивидуального познания" [1, с. 68]. Приведенные данные свидетельствуют, что ассоциативные представления специфически запечатлеваются в языке и являются составляющей выражения концепта Россия.

Литература

1. Богданович Г. Ю. Русский язык в аспекте проблем лингвокультурологии / Галина Юрьевна Богданович. – Симферополь : ДОЛЯ, 2002. – 392 с.
2. Горошко Е. И. Интегративная модель свободного ассоциативного эксперимента : [монография] / Елена Игоревна Горошко. – М. – Харьков, 2001. – 320 с.
3. Селіванова Олена Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / Олена Селіванова. – Полтава : Довкілля-К., 2006. – 716 с.

Анотація. М. П. Василенко. Образ Росії в мовній картині світу українців (на матеріалі асоціативного експерименту)

Статтю присвячено вивченню сприйняття образу Росії носіями української культури. Наведено дані асоціативного експерименту, що проводився серед студентів. Було виявлено основні асоціації та стереотипи українських студентів, які існують у сучасному студентському середовищі відносно образу Росії. Наведені дані засвідчують те, що асоціативні уявлення специфічно відбиваються в мові та є складовою вираження концепту Росія.

Ключові слова: мовна картина світу, асоціативний експеримент, слова-асоціати, образ Росії.

Summary. M. P. Vasilenko. The image of Russia in the linguistic picture of the Ukrainians (based on the association experiment)

The article studies the perception of the image of Russia supports Ukrainian culture. The data of the association experiment, which was conducted among students. Objectives of the study was to identify the major associations and stereotypes of the Ukrainian students, who are prevalent in today's student environment with respect to the image of Russia. These data indicate that the associative representations specifically imprinted in the language and expressions are part of the concept of Russia.

Key words: language world, associative experiment, word-associates, the image of Russia.

В. Ф. Велівченко

РОЛЬ КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНОГО ЧИННИКА В З'ЯСУВАННІ СИСТЕМНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИХ ХАРАКТЕРИСТИК АНГЛІЙСЬКОГО АРТИКЛЯ

Статтю присвячено аналізу впливу комунікативно-прагматичного чинника на системно-функціональні характеристики англійського артикля. Автор доводить, що вживання чи не вживання артикля зумовлено типом здійснюваної мовцем референції, котра залежить від обсягу значення супроводжуваного артиклем іменника чи номінативної фрази. Стверджується, що саме наявність різних типів здійсненого мовцем референційного узагальнення пояснює можливість варіювання артиклів у сучасній англійській мові.

Ключові слова: англійський артикль, функціональне значення, референція визначеності, референція невизначеності, комунікативно-прагматичний чинник.

Мовне вираження того чи того семантичного змісту зазвичай здійснюється не єдиним засобом вираження, а певним їх набором, котрі в сукупності становлять функціонально-семантичні синоніми. Можливість вибору необхідної мовної одиниці з наявного в мові набору функціонально-семантичних

синонімів уможливується й забезпечується здатністю будь-якої мови до варіативності, що визнається найбільш загальною й універсальною її рисою. Актуалізація мовної варіативності залежить від низки комунікативно-прагматичних чинників, оскільки використання мови як знакової системи завжди відбувається в межах конкретної комунікативної ситуації, котра невідворотно й безпосередньо впливає на варіювання (добір) мовних одиниць. Окрім цього, саме комунікативно-прагматичні чинники знімають усі обмеження на можливу заміну мовних знаків вираження, у результаті чого й вирішується «проблема вибору» – із наявного в конкретній мові синонімічного ряду певних засобів вираження суб'єкт мови вибирає ту мовну одиницю, котра є ситуативно оптимальною для втілення певного семантичного змісту. Ось чому переважна більшість сучасних лінгвістичних досліджень фокусується на аналізі «мови в дії», тобто в живому комунікативному процесі, з висвітленням питань кореляції мовного (мовно-мовленнєвого) й позамовного (функціонально-комунікативного) та з урахуванням динаміки їх складної взаємодії та визначальної ролі суб'єкта як продуцента висловлювань, що передають інформацію певного змісту.

Актуальність цієї статті зумовлена її зорієнтованістю на аналіз та опис використання мовних знаків, зокрема англійських артиклів, у комунікативному процесі, а також потребою подальшого наукового осмислення функціональних характеристик англійських артиклів.

Мета статті полягає в аналізі та описі ролі комунікативно-прагматичного чинника в з'ясуванні системно-функціональних характеристик артиклів сучасної англійської мови.

Наукову новизну дослідження, проведеного на матеріалі сучасного англомовного публіцистичного тексту, вбачаємо у встановленні безпосередньої залежності системно-функціональних характеристик англійського артикля від комунікативно-прагматичних чинників його вживання.

«Зсув» спрямованості сучасних лінгвістичних досліджень на вивчення функціонально-прагматичних характеристик мовних знаків змінив і ракурс їх аналізу. Так, речення як найменша комунікативна одиниця мови почалося інтенсивно вивчатися не з погляду його логіко-граматичної структури (що було характерним як для традиційної, так і для структурної лінгвістики), а з погляду особливостей його функціонування в мовленні. Така зміна ракурсу аналізу торкнулася як усього речення, так і його складників – слів як мовних одиниць, віднесених до самостійних чи службових частин мови. Зокрема функціонально-прагматичний аналіз був застосований і до з'ясування системних характеристик англійських артиклів.

Як відомо, сполучуваність іменника з артиклем є однією зі специфічних рис сучасної англійської мови як типово аналітичної за своєю граматичною будовою. І хоча факт наявності в ній артиклів загальноновизнаний, граматичний статус артикля все ще залишається серед спірних питань: його то виокремлюють у специфічний граматичний клас слів; то відносять до службових частин мови, котрі детермінують іменник; то приєднують до самостійних частин мови – до класу займенників чи до класу прикметників [5, 43; 2, 78–79; 8, 52; 6, 7; 3, 69].

Не лише значення й вживання артиклів витлумачується по-різному різними авторами, а й самі артикли розглядаються по-різному: як допоміжні слова, як детермінанти іменника, як засоби референції, як члени парадигми граматичної синонімії тощо [4, 38].

Традиційна граматики виокремлює артикли в окремий граматичний клас слів і визнає за ними призначення супроводжувати іменник чи номінативну фразу. Тому й вживання артиклів традиційно пов'язується з іменниками, яким артикль синтаксично передує. Інакше кажучи, вживання чи невживання артикля аналізується залежно від класу детермінованого ним іменника – чи це назва власна, чи загальна, конкретна, чи абстрактна, чи це назва особи, чи предмета тощо.

Проте аналіз уживання англійських артиклів, базований на описі їх кореляції з класами іменника, залишає нез'ясованими низку питань. Зокрема, це причини й можливість варіювання англійських артиклів, їх здатність до заміщення деякими класами займенника тощо. Ось чому звернення до аналізу комунікативно-функціональних характеристик іменників як членів речення відкриває нові перспективи й для аналізу англійських артиклів, котрі ці іменники облігаторно супроводжують, допомагаючи виявляти системно-функціональні характеристики артиклів залежно від їхніх референційних особливостей при супроводі іменника. Саме застосування референційного методу аналізу для встановлення функціональних характеристик артиклів уможливує їх розуміння як мовних засобів референції різного типу (в цьому випадку йдеться про референцію визначеності та референцію невизначеності), а також пояснює можливість синонімічного варіювання артиклів із деякими класами англійського займенника.

Як відомо, референція мовної одиниці як її віднесеність до позначеного нею позамовного об'єкта найтіснішим чином пов'язана з функціонуванням цієї одиниці [9; 7], тобто з її використанням у комунікативному процесі. Тому застосування понятійного апарату теорії референції до тлумачення поняття визначеності/невизначеності актуалізованого іменника дає змогу з'ясувати тип його референційної віднесеності, маркованої, відповідно, означеним чи неозначеним артиклем.

Сам факт наявності в сучасній англійській мові двох різних артиклів – неозначеного та означеного – засвідчує варіювання їхнього частиномовного значення. Дійсно, загальне для англійських артиклів частиномовне значення ідентифікації іменника не є однорідним. У неозначеного артикля *a/an* це значення представлено як *узагальнена ідентифікація* постпозитивно вжитого іменника, а в означеного артикля *the* – як *індивідуалізуюча ідентифікація* постпозитивно вжитого іменника. Інакше кажучи, англійські артикли

виконують, фактично, функцію диференціації щодо постпозитивного до них іменника (номінативної фрази), маркуючи рівень узагальнення, характерний для семантики цієї мовної одиниці.

Оскільки логіко-семантичний аспект референції визначається тим, як саме мовна одиниця співвідноситься з тим чи тим таксономічним класом – чи має місце позначення тільки одного об'єкта певного класу, чи всього класу як такого, чи тільки частини цього класу і т.д. [6, 8–9], референція актуалізованої субстантивної мовної одиниці (іменника чи номінативної фрази) як її визначеність чи невизначеність дає можливість з'ясувати механізм віднесеності цієї одиниці до певного об'єкта позамовної дійсності, що є невід'ємним від комунікативного процесу, в межах якого суб'єкт мови регулярно здійснює таку референцію.

Стандартними маркерами референційної віднесеності субстантивної одиниці як її визначеності чи невизначеності в сучасній англійській мові слугують артиклі, покликані передавати додаткову інформацію про те, чи є референт актуалізованого іменника відомим для комунікантів, чи він залишається для них невідомим. Отже, саме артиклі вказують учасникам комунікації на те, чи є вербально позначений референт ідентифікованим, чи ні, тобто, чи цей референт є виокремленим із певного класу однорідних об'єктів як партикулярний (що відповідає референції визначеності), чи він просто віднесений до цього класу об'єктів як один з них (що відповідає референції невизначеності).

Відмінність типів референції – визначеність / невизначеність – означає і їх змістову різницю. Зокрема, в сучасній англійській мові **референція визначеності** може означати як виділення (індивідуалізацію), так і узагальнення (генералізацію) певного позамовного об'єкта, позначеного актуалізованим іменником. На відміну від неї, **референція невизначеності** може означати, окрім узагальнення (генералізації), ще й класифікацію та просту номінацію певного позамовного об'єкта, позначеного актуалізованим іменником. Саме змістова різниця референції пояснює розмежування функцій англійських артиклів – означений артикль *the* має функцію індивідуалізації та генералізації референта субстантивної мовної одиниці, а неозначений артикль *a/an*, а також так званий «нульовий артикль» *∅*¹ має функцію класифікації, номінації чи генералізації референта субстантивної мовної одиниці.

Із вищевикладеного стає зрозумілим, чому саме вживання англійських артиклів пов'язують зі здійсненою мовцем оцінкою характеру референційної віднесеності актуалізованої номінативної одиниці. Це відбувається тому, що саме мовець (і тільки він) здійснює безпосередню оцінку визначеності / невизначеності актуалізованої субстантивної мовної одиниці – іменника чи номінативної фрази, яка позначає відповідний позамовний об'єкт. Тож саме оцінка мовцем типу референції і детермінує його вибір уживання того чи того артикля – *∅*, *a/an* чи *the*.

Наголосимо на тому, що за будь-якої актуалізації іменника чи номінативної фрази мовець спочатку робить вибір між вживанням чи невживанням артикля й лише після того, як такий вибір зроблено на користь вживання артикля, мовець вибирає вживання певного артикля – означеного чи неозначеного. Таким чином, як невживання, так і вживання того чи того артикля зумовлено типом здійсненої мовцем референції, яка, в свою чергу, залежить від обсягу значення, реалізованого актуалізованим іменником чи номінативною фразою.

Якщо субстантивна одиниця (власна чи загальна назва) вживаються мовцем у найбільш повному обсязі свого значення, а позначений нею об'єкт позамовної дійсності не протиставляється іншим об'єктам цього ж класу, то артикль не вживається. У всіх інших випадках, уживання англійського іменника чи номінативної фрази обов'язково супроводжується артиклем, який може бути як означеним, так і неозначеним.

Уживання мовцем неозначеного артикля *a/an* зумовлено необхідністю введення до розмови в межах конкретної мовленнєвої ситуації одного нового предмета розмови. При цьому вирішальне значення має не істинність чи хибність цього введеного предмета розмови, не можливість чи неможливість його існування в позамовній дійсності, а саме здійснена мовцем оцінка цього предмета розмови як нового для даної конкретної мовленнєвої ситуації. Більш того, предмет розмови, який вперше вводиться мовцем у межах конкретної мовленнєвої ситуації, може бути добре відомим самому мовцю. Проте, якщо цей новий предмет розмови невідомий адресатові, мовець стандартно вводить його за допомогою неозначеного артикля *a/an*.
Наприклад:

(1) *A bomber pilot friend of mine had told me [...] ²*, де підкреслена номінативна фраза («один із моїх друзів-бомбардувальників») позначає позамовний об'єкт, добре відомий мовцю.

І навіть тоді, коли предмет розмови добре відомий обом комунікантам (і мовцю, і адресатові), проте вперше вводиться мовцем як предмет розмови в межах конкретної мовленнєвої ситуації, мовець також стандартно вживає неозначений артикль *a/an*. Наприклад:

(2) *Europe was an old, always warring place – a place that Americans had left*, де підкреслений іменник («місце»), який катафорично заміщує вжитий в цьому ж реченні іменник-власну назву («Європа»), супроводжується неозначеним артиклем *a*.

І лише за наявності в обох комунікантів (і в мовця, і в адресата) так званих «спільних знань» мовець, вперше вводючи в якості предмета розмови новий позамовний об'єкт, позначений іменником чи номінативною фразою, вживає означений артикль *the*.

Зазначимо, що спільні знання комунікантів традиційно класифікують на такі три основні типи [1, 65–70]: 1) ситуативні; 2) колективні; 3) такі, що «нав'язуються».

Ситуативні спільні знання комунікантів формуються безпосередньо в межах конкретної мовленнєвої ситуації. Оскільки такі знання зустрічаються майже в будь-якій ситуації спілкування, вони являють собою найбільш розповсюджені і стандартні різновиди спільних знань комунікантів. Ситуативні спільні знання комунікантів щодо певного об'єкта позамовної дійсності, про який йдеться в межах конкретної мовленнєвої ситуації, можуть бути таких двох різновидів:

а) спільні знання про позамовний об'єкт, котрий є або ситуативно єдиним для обох комунікантів, або ж єдиним у своєму роді;

б) спільні знання про позамовний об'єкт, котрий спочатку вводиться мовцем як «новий» предмет розмови за допомогою неозначеного артикля *a/an*, а потім, при всіх наступних його згадуваннях, – за допомогою означеного артикля *the*.

Ілюстрацією різновидів ситуативних спільних знань комунікантів слугують нижченаведені приклади:

(3) [...] *my family had to actually pry my fingers from the fence*, де підкреслений іменник позначає позамовний об'єкт («паркан»), який є ситуативно визначеним для обох комунікантів.

(4) *It was a successful attack. Within 12 hours of the attack across the Pacific [...]*, де підкреслений іменник («атака») спочатку вводиться мовцем за допомогою неозначеного артикля *a*, а потім, як уже визначений позамовний об'єкт, уживається мовцем із означеним артиклем *the*.

Колективні спільні знання комунікантів дозволяють мовцю «пропустити» стадію введення предмета розмови вживанням неозначеного артикля *a/an*. У цьому випадку мовець або подає певний позамовний об'єкт як нероздільний чи невід'ємний (наприклад, коли він говорить про частини людського тіла, гірські хребти, групи островів тощо), або ж спирається на певні фонові знання адресата і на його спроможність робити відповідні логічні висновки на основі своїх власних знань «картини світу». Наприклад:

(5) *A month later the Luftwaffe was raking Moscow from air*, де підкреслений іменник («люфтвафе») позначає позамовний об'єкт, добре відомий всім.

Спільні знання комунікантів, що «нав'язуються» мовцем, фактично, є використанням мовцем одного зі способів мовної економії. У таких випадках мовець теж «пропускає» стадію введення нового предмета розмови вживанням неозначеного артикля *a/an*. Однак, на цей раз він не спирається ні на фонові знання адресата, ні на його спроможність робити правильні логічні висновки, а свідомо й цілеспрямовано вводить референційний позамовний об'єкт як такий, що вже відомий адресату, «нав'язуючи» адресату в такий спосіб певний компонент знання. Наприклад:

(6) *The pact made the Japanese willing conspirators in a war that would claim 60 million lives*, де супровід підкресленого іменника («пакт») вжитим мовцем означеним артиклем *the* відразу й швидко «вводить» адресата в ті ситуативні умови, про які йдеться в даній конкретній мовленнєвій ситуації.

Наголосимо також і на тому, що різне функціональне значення простежується й у випадках невживання мовцем артикля, тобто у випадках уживання так званого «нульового артикля» (III).

Одними з основних і найбільш поширених у сучасній англійській мові випадків відсутності артикля є його невживання перед іменниками-власними назвами. «Нульовий артикль» у препозиції до власних назв зумовлений тим, що такі іменники стандартно вживаються мовцем на позначення відповідних позамовних об'єктів у повному обсязі їхнього значення [1, 6]. У цьому ракурсі іменники-власні назви завжди якісно протистоять іменникам усіх інших підкласів. Наприклад:

(7) *At 7:49 a.m., Air Group Commander Fuchida Mitsuo spotted Pearl Harbor: seven battleships in Battleship Row*.

Також не потребують детермінації артиклем й іменники-загальні назви на позначення «ролі» людей [там само, с. 11] – це так звані знаки-замісники власних назв, які номінують соціальні функції, звання, родинні зв'язки тощо. Наприклад:

(8) *On the night of December 6, Lt. Gen. Walter C. Short, commander of the U.S. Army's Hawaiian Department, gazed upon the harbor*.

При вживанні мовцем незлічувальних іменників на позначення абстрактних понять, назв речовин, матеріалів і субстанцій артикль у сучасній англійській мові зазвичай теж відсутній. Уживання «нульового артикля» в таких випадках зумовлюється тим, що мовець позначає завжди такі позамовні об'єкти в повному й необмеженому обсязі їхніх значень. Наприклад:

(9) *But intervention equated, from day one, with American death – and so it was insupportable to most*, де підкреслені абстрактні іменники («інтервенція» та «смерть») ужиті мовцем у найбільш широкому й повному їхньому значенні, без будь-яких обмежень.

Наголосимо й на тому, що саме відсутність будь-якого артикля, маркуючи вживання повного обсягу значення позначеного іменником позамовного об'єкта, слугує в сучасній англійській мові одним із поширених мовних способів створення єдиного виразу як сталої (фіксованої, фразеологічної) мовної одиниці, котра не підлягає ніяким змінам. Такі випадки відсутності артикля, або уживання «нульового артикля» III, зазвичай, стилістично марковані. Наприклад:

(10) [...] *military intelligence had access to messages that must have alerted them to specific Japanese intentions*, де невживання мовцем артикля перед іменником у словосполученні «дієслово + злічувальний іменник» («мати доступ») засвідчує набуття цим іменником абстрактного значення,

що надає наведеному словосполученню усталеності та можливості функціонувати в якості колоквіального варіанту відповідного дієслова з тим же значенням.

Отже, вибір мовцем «нульового артикля» *III* відбувається в таких випадках: а) коли актуалізований іменник уживається на позначення відповідного позамовного об'єкта в повному обсязі його значення; б) коли актуалізований іменник уживається на позначення позамовного об'єкта, котрий якісно протиставляється всім іншим позамовним об'єктам.

В усіх інших випадках – коли, уживаючи актуалізований іменник (номінативну фразу), мовець позначає позамовний об'єкт як один із класу однорідних об'єктів чи як певний партикулярний екземпляр цього класу позамовних об'єктів, – супровід субстантивної мовної одиниці артиклем (неозначеним чи означеним відповідно) в сучасній англійській мові обов'язковий.

На завершення зазначимо, що кореляція артиклів із типом здійснюваної мовцем референції «працює» і в зворотному порядку. Тобто, вибираючи той чи інший артикль із наявного в сучасній англійській мові функціонально-синонімічного ряду мовних одиниць актуалізації референції визначеності / невизначеності, мовець отримує можливість вираження різного за обсягом значення референційного імені. А це, у свою чергу, засвідчує факт залежності вибору мовцем того чи того артикля від прагматичної спрямованості всього речення, складником якого є детермінована артиклем субстантивна одиниця. Саме прагматична спрямованість усього речення віддзеркалює виражене мовцем власне ставлення до позначеного іменником позамовного об'єкта в плані його (цього об'єкта) референційної визначеності чи невизначеності.

З огляду на те, що вибір і здійснення того чи того типу маркованої артиклями референції залежить саме від мовця, точніше – від його комунікативного наміру, релевантним для аналізу системно-функціональних характеристик англійських артиклів стає дія комунікативно-прагматичного чинника у вираженні додаткових смислових відтінків як предметно-логічного, так і емоційно-експресивного характеру. Такі питання, на наш погляд, є *перспективними* для подальших досліджень англійського артикля.

Примітки

¹ Символ на позначення так званого «нульового артикля»; останній в межах цієї статті розуміємо як значиму відсутність артикля (а не окремих, третій, артикль).

² Усі ілюстративні приклади, наведені в цій статті, є реченнями з Pearl Harbor. America's Call to Arms // Life. – Volume 1. – May 21, 2001. – 128 p.

Література

1. Архипов И. К. Артикли английского языка / И. К. Архипов. – СПб., 2001. – 105 с.
2. Блох М. Я. Теоретические основы грамматики / М. Я. Блох. – М.: Высшая школа, 1986. – 384 с.
3. Велівченко В. Ф. Спирні проблеми англійського артикля / В. Ф. Велівченко // Актуальні проблеми металінгвістики: зб. статей за матеріалами IV міжнародної наукової конференції. – Черкаси: ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2005. – С. 69–73.
4. Велівченко В. Ф. Проблема англійських артиклів у світлі теорії референції / В. Ф. Велівченко // Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки. – Черкаси, 2006. – Вип. 94. – С. 38–50.
5. Иванова И. П. Теоретическая грамматика современного английского языка / И. П. Иванова, В. В. Бурлакова, Г. Г. Почепцов. – М.: Высшая школа, 1981. – 292 с.
6. Иванова Т. Ю. Английский артикль и его функционально-семантические соответствия: автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / Т. Ю. Иванова. – М., 1997. – 26 с.
7. Кузьменко А. М. Реалізація контекстових значень означеного та неозначеного артикля / А. М. Кузьменко. – К., 1999. – 51 с.
8. Функционально-семантические соответствия английского артикля: сб. научн. тр. МГУ [Грамматические структуры, их семантика и прагматика]. – М., 1993. – Вып. 408.
9. Langacker R. W. Concept, Image, and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar / R. W. Langacker. – Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1990. – 395 p.

Аннотация. Велівченко В. Роль коммунікативно-прагматичного фактора в виясненні системно-функціональних характеристик англійського артикля

Стаття посвячена аналізу впливу коммунікативно-прагматичного фактора на системно-функціональні характеристики англійського артикля, проявляючія як коммунікативно обумовлені особливості його використання. В статті обґрунтовується факт наявності кореляції между використанням или неупотреблением артикля и типом осуществляемой говорящим референции, зависящей от объёма значения сопровождаемого артиклем существительного или номинативной фразы. Утверждается, что именно наличие разных типов осуществлённого говорящим референциального обобщения объясняет возможность варьирования артиклей в современном английском языке.

Ключевые слова: англійський артикль, функціональне значення, референція опрделённости, референція неопрделённости, коммунікативно-прагматичний фактор.

Summary. Velivchenko V. The Role of Communicative-Pragmatic Factor in Clarification of Systemic-Functional Characteristics of the English Article.

This article focuses on the influence of communicative-pragmatic factor on systemic-functional features of English articles manifested as communicatively dependent particularities of their use. It holds that the use or non-use of the article depends on the type of the reference made by the speaker as determined by the scope of meaning a noun or a noun phrase accompanied by the article is used in. It also claims a direct dependence between the choice of the article and the type of the speaker's referential generalization.

Key words: English article, functional meaning, reference of definiteness, reference of indefiniteness, communicative and pragmatic factor.

О. І. Голубнича

ВИСЛОВЛЮВАННЯ ЗВИНУВАЧЕННЯ І КОМУНІКАТИВНА СИТУАЦІЯ ЙОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ (на матеріалі сучасної англійської мови)

У статті аналізується комунікативна ситуація, в якій продукується та функціонує висловлювання звинувачення. Для її моделювання ми скористалися концептуальною моделлю комунікативної ситуації, що дозволило більш детально розглянути її компоненти та з'ясувати, які з них обумовлюють продукування мовцем висловлювання звинувачення, а які впливають на форму цього висловлювання.

Ключові слова: висловлювання, комунікативна ситуація, концептуальна модель.

Антропоцентрична орієнтація сучасної лінгвістичної науки обумовлює її інтерес до вивчення взаємодії комунікантів у процесі мовленнєвого спілкування. При цьому досліджуються окремі комунікативні одиниці та їхні характеристики, комунікативна ситуація та її компоненти, а також засоби (як мовні, так і немовні), що використовуються суб'єктом мовлення для досягнення своєї комунікативної мети. Таке спрямування лінгвістики на дослідження мови в процесі її функціонування й необхідність подальшого вивчення функціональних характеристик висловлювань різного комунікативного типу зумовлює актуальність обраної теми.

Мета цієї статті полягає в аналізі основних компонентів комунікативної ситуації, в якій продукується та функціонує висловлювання звинувачення.

Висловлювання трактують як мінімальну одиницю мовленнєвої комунікації, адже в ситуації реального спілкування мовлення існує лише у вигляді конкретних висловлювань окремих мовців як суб'єктів мовлення, зміна яких визначає межі висловлювання [1, 263]. Така зміна комунікативних ролей (мовець стає адресатом, а адресат перетворюється на мовця) відбувається зазвичай у діалозі. Діалог за своєю простотою й чіткістю є класичною формою мовленнєвого спілкування, тобто ситуаційно зумовленим спілкуванням двох осіб за умови визнання спільної мети та напрямку комунікації [4, 128]. У діалозі висловлювання виступають репліками й за обсягом можуть дорівнювати реченню або бути меншим чи більшим за нього.

Висловлювання завжди адресоване й ситуативне [1, 251–253], адже його зміст, форма й сама поява зумовлені особливостями тієї комунікативної ситуації, в якій воно продукується, тобто певними екстралінгвістичними умовами. До таких умов відносять комунікативні наміри мовця, час та місце спілкування, рівень знань комунікантів та їх психофізіологічні особливості, правила та конвенції мовленнєвої поведінки, прийняті у певному суспільстві тощо. Від того, наскільки мовець врахує особливості комунікативної ситуації, продукуючи висловлювання, залежить перлокутивний ефект останнього. Саме тому вивчення висловлювання неможливе поза комунікативною ситуацією його функціонування.

На підставі значення лексичних одиниць «звинувачувати», «звинувачення» [3, 334] визначаємо висловлювання звинувачення як такі, що мають за мету або звинуватити когось у здійсненні вчинку, який суперечить нормам закону чи моралі, або дорікнути тому, хто вважається винним, або засудити його. В англійській мові відповідне значення передає дієслово *accuse* – «charge with the fault, indict, lay the blame on» та іменник *accusation* – «a statement saying that someone is guilty of a crime or of doing something wrong» [5].

Матеріалом нашого дослідження слугували 200 фрагментів тексту, що містять висловлювання звинувачення. Відбір прикладів проводився методом суцільної вибірки із художніх творів сучасних американських та англійських авторів, загальним обсягом 2500 сторінок.

Для моделювання комунікативної ситуації звинувачення з метою більш впорядкованого вивчення усіх її компонентів ми скористалися концептуальною моделлю. За С. А. Жаботинською, концептуальна модель побудована шляхом інтеграції пропозицій, що належать до різних типів базових фреймів і складається з абстрактних концептів, представлених вузлами / слотами й відношеннями між ними. Такі абстрактні концепти специфікуються в значеннях різних мовних одиниць [2, 18].

Концептуальна модель, що представляє комунікативну ситуацію звинувачення, складається з таких основних слотів, як мовець, адресат і повідомлення. Повідомлення, передане засобами мови, представлено вербальним висловлюванням. Продукуючи його, мовець може вдаватися і до невербальних засобів комунікації.

І мовець, і адресат мають низку спільних характеристик, які впливають не на появу висловлювання, а на його форму. До них належать вік, стать, соціальний статус партнерів у комунікації тощо. Інша група

характеристик, які є обов'язковими для виникнення комунікативної ситуації звинувачення і спричиняють продукування мовцем висловлювання звинувачення, різні для мовця й адресата. Мовець незадоволений або конкретним вчинком чи поведінкою об'єкта звинувачення, або життям загалом (і тому винуватить всіх оточуючих). Адресат як об'єкт звинувачення має бути винним у скоєнні проступку або бездіяльності, які призвели до небажаних чи трагічних наслідків. Адресат також може мати негативні риси характеру (жадібність, неохайність, егоїзм тощо), які викликають незадоволення мовця. Адресат усвідомлює свою провину або не визнає її, погоджується зі справедливістю звинувачення або вважає його безпідставним. Спрямовуючи звинувачення на адресата, мовець має певну комунікативну мету – звинуватити. Його практична мета – сприяти змінам у характері адресата чи його поведінці, примусити його усвідомити свою провину та в подальшому змінити свою поведінку в цілому чи не здійснювати вчинків, які, на думку мовця, неприпустимі.

Взаємодія мовця й адресата відбувається в межах певного контексту (формального чи неформального), котрий представлений такими компонентами як час, місце та обставини спілкування. Ці складові комунікативної ситуації визначають певною мірою форму продукованого мовцем висловлювання, тобто мовні й немовні засоби, які він обирає для звинувачення.

Продукуючи висловлювання звинувачення, мовець порушує принцип увічливості. Він діє згідно з некооперативною конфліктною стратегією, вдаючись до агресивної, тобто конфліктогенної, тактики спілкування. Розглянемо причини, з яких мовець обирає саме таку комунікативну поведінку.

Найчастотнішою причиною звинувачення, за результатами аналізу нашого фактичного матеріалу, є певний вчинок адресата, який не відповідає очікуванням мовця або суперечить нормам закону чи моралі (46%). Наприклад, син звинувачує батька у звільненні службовця, який працював у нього десять років: *David broke in, 'So I heard. After him being your manager for all of ten years, you walked into the yard one morning and told him he was finished. That's no way to treat a man who served you'* (2, 2).

У наведеному прикладі висловлювання мовця, розглянуте без урахування конкретної комунікативної ситуації, можна зрозуміти як докір. Проте при аналізі ми брали до уваги широкий контекст спілкування, який не маємо можливості повністю навести у статті. З огляду на цей контекст наведене висловлювання функціонує як звинувачення. Це стосується й інших, представлених нижче, прикладів.

Причиною продукування мовцем висловлювання звинувачення може бути бездіяльність адресата, що призводить до небажаних наслідків (19%). Наприклад, агент ФБР звинувачує свого колегу в тому, що він вчасно не повідомив про перебування в місті небезпечного злочинця, якого вони розшукували, і той утік: *'Why didn't you tell me?! You should have informed me that McDonough was around. There is nothing I could do about it now!'* (4, 127).

Мовець може засуджувати не лише один вчинок адресата, а його поведінку в цілому або негативні риси його характеру – такі як грубість, упертість тощо (32%). Наприклад, дівчина звинувачує свою сестру в тому, що вона завжди дбала лише про себе й не зважала на інших: *'You know, Jenny, you are so naive. You always have been. But now for you to be surprised that I'm kicking out, that I want to hit back, well!' 'I'm surprised at nothing you do, Bett. You've always done what you wanted to irrespective of what anyone felt. And you've used me for years, you've always used me'* (3, 257).

Дослідження фактичного матеріалу показало, що звинувачення не завжди є справедливим. У таких комунікативних ситуаціях причина появи висловлювання полягає в особливостях характеру, світосприйняття і виховання мовця, якому властиво винуватити оточуючих у всіх своїх негараздах. Ці звинувачення здебільшого безпідставні. У наступній комунікативній ситуації мовець є саме такою людиною. Це жінка, яка у розмові з подругою несправедливо звинувачує свою служницю у крадіжці харчів: *...She leant forward and motioned her head in the direction of the kitchen. –'Maggie is helping herself to anything she can lay her hand on in my kitchen. Oh it boils me up!'* (3, 25).

Реакція адресата як об'єкта звинувачення на висловлювання мовця може бути різною. Здебільшого адресат не погоджується зі справедливістю звинувачення, тобто не визнає своєї провини (75%). Наприклад, чоловік звинувачує дівчину в тому, що вона навмисне спричинила аварію і пошкодила його нову машину; дівчина заперечує це: *'What are you? Blind?' he yelled. 'Or just crazy? I guess you just meant to go straight through!'* *'No I did not', Ellie yelled back hotly, climbing from the jeep* (1, 49).

Результатом звинувачення мовця може бути висловлювання звинувачення з боку адресата (15,4%), тобто адресат не лише не визнає своєї провини, а звинувачує у відповідь. Наприклад, хлопець звинувачує жінку в тому, що вона не поважає й соромиться його, а жінка, у свою чергу, звинувачує хлопця в безвідповідальності й непристойній поведінці в присутності її поважних клієнтів: *'I'm not your little minion, Sasha. I don't work here. If I'm the man in your life, you have to treat me with respect.'* *'Then don't push your luck and show off. You looked like Hell's Angel, Strolling in here and pouring yourself a drink, while they were having tea'* (5, 172).

Лише іноді (9,6%) висловлювання звинувачення може спричинити очікуваний ефект, тобто адресат визнає справедливість звинувачення й вважає себе винним. Наприклад, жінка звинувачує свого сина в тому, що він порушив свою обіцянку не пити, а він погоджується, що вона має рацію: *'You've been at the bottle, I see?'* *'Yes? I suppose you could call it that'* (3, 86). Таким чином, у переважній більшості випадків адресат не визнає своєї провини. Це підтверджує висновок психологів про те, що, вдаючись до некооперативних

стратегій, мовець здебільшого не досягає своєї практичної мети. У даному випадку – не домагається того, щоб адресат визнав свою провину й змінив у подальшому свою поведінку.

У нашій схемі результат висловлювання звинувачення позначений пунктиром, оскільки він безпосередньо не належить до цієї комунікативної ситуації. Репліка-реакція на висловлювання звинувачення продукується в межах іншої комунікативної ситуації.

Висловлювання звинувачення є низькочастотними в сучасній англійській мові. У нашому фактичному матеріалі зафіксовані лише 17 випадків уживання (8,5%) прямого звинувачення. Такі висловлювання містять дієслова із семою «звинувачувати» – *blame*, *accuse* – або іменник із семою «провина» – *fault*. Дієслово *accuse* вживається переважно у формальному контексті. Наприклад, агент ФБР у звіті перед керівництвом звинувачує групу вчених у тому, що вони проводили експерименти над дітьми: *'No matter how these scientists manipulated and combined genes, the children must have come from human stock. They weren't cooked up in lab beakers. I accuse that group of scientists of conducting experiments on human babies'* (4, 299).

Використання дієслова *blame* характерне переважно для неформального спілкування. Наприклад, жінка звинувачує свого коханця в тому, що він мало не завадив вигідній бізнесовій угоді: *'I'm perfectly aware of that, Liam, and I'm not blaming you for having artistic taste. But those two paintings are what they wanted, so I located them. It took me eight months to get them from a dealer in Holland. The thing I blame you for is that you nearly screw up the sale'* (5, 172).

Решта проаналізованих висловлювань (91,5%) реалізує непряме звинувачення. Такі висловлювання без урахування контексту можуть сприйматися як докір, порада або констатація факту. Для вираження непрямого звинувачення мовець використовує різноманітні мовні засоби вираження: морфологічні, лексичні й синтаксичні. Майже третина висловлювань звинувачення (30,5%) супроводжується невербальними засобами комунікації (фонаційними, кінесичними або проксемічними), що виражають негативні емоції мовця й недоброчливе ставлення до адресата.

Проаналізований мовний матеріал дозволяє зробити висновок про те, що конфліктогенні висловлювання звинувачення не характерні для англійського мовлення. Якщо мовець і продукує такі висловлювання, він здебільшого обирає непрямий спосіб вираження звинувачення.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо у проведенні порівняльного аналізу способів вираження звинувачення носіями різних мов.

Література

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 414 с.
2. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ: типы фреймов / С. А. Жаботинская // Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки. – Черкаси: ЧНУ, 1999. – Вип. 11. – С. 12–25.
3. Новий тлумачний словник української мови: у 4 т. / уклад. В. В. Яременко, О. М. Сліпущко. – К.: Орion, 1999. – Т. 1. – 910 с.
4. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля, 2006. – 716 с.
5. Microsoft Encarta Encyclopedia 2002 / 1993–2001 Microsoft [Електронний ресурс]. – Режим доступу до книги: <http://encarta.msn.com/>

Джерела фактичного матеріалу

1. Adler E. No regrets / E. Adler. – London: Coronet Books Hodder and Stoughton, 1997. – 346 p.
2. Saar I. Lovers Meeting / I. Saar. – London: Coronet Books Hodder and Stoughton, 1998. – 264 p.
3. Cookson C. The Long Corridor / C. Cookson. – London: Corgi Books, 1998. – 318 p.
4. Patterson J. When the Wind Blows / J. Patterson. – New York: Warner Books, Inc., 1999. – 416 p.
5. Steel D. Impossible / D. Steel. – New York: Bantam Dell, 2006. – 398 p.

Аннотация. Голубничая О. Высказывание обвинения и коммуникативная ситуация его функционирования (на материале современного английского языка)

В статье проанализировано коммуникативную ситуацию, в которой продуцируется и функционирует высказывание обвинения. Для ее моделирования была использована концептуальная модель коммуникативной ситуации, что позволило более детально рассмотреть все ее компоненты и выяснить, какие из них обуславливают продуцирование говорящим высказывания обвинения, а какие влияют на форму высказывания.

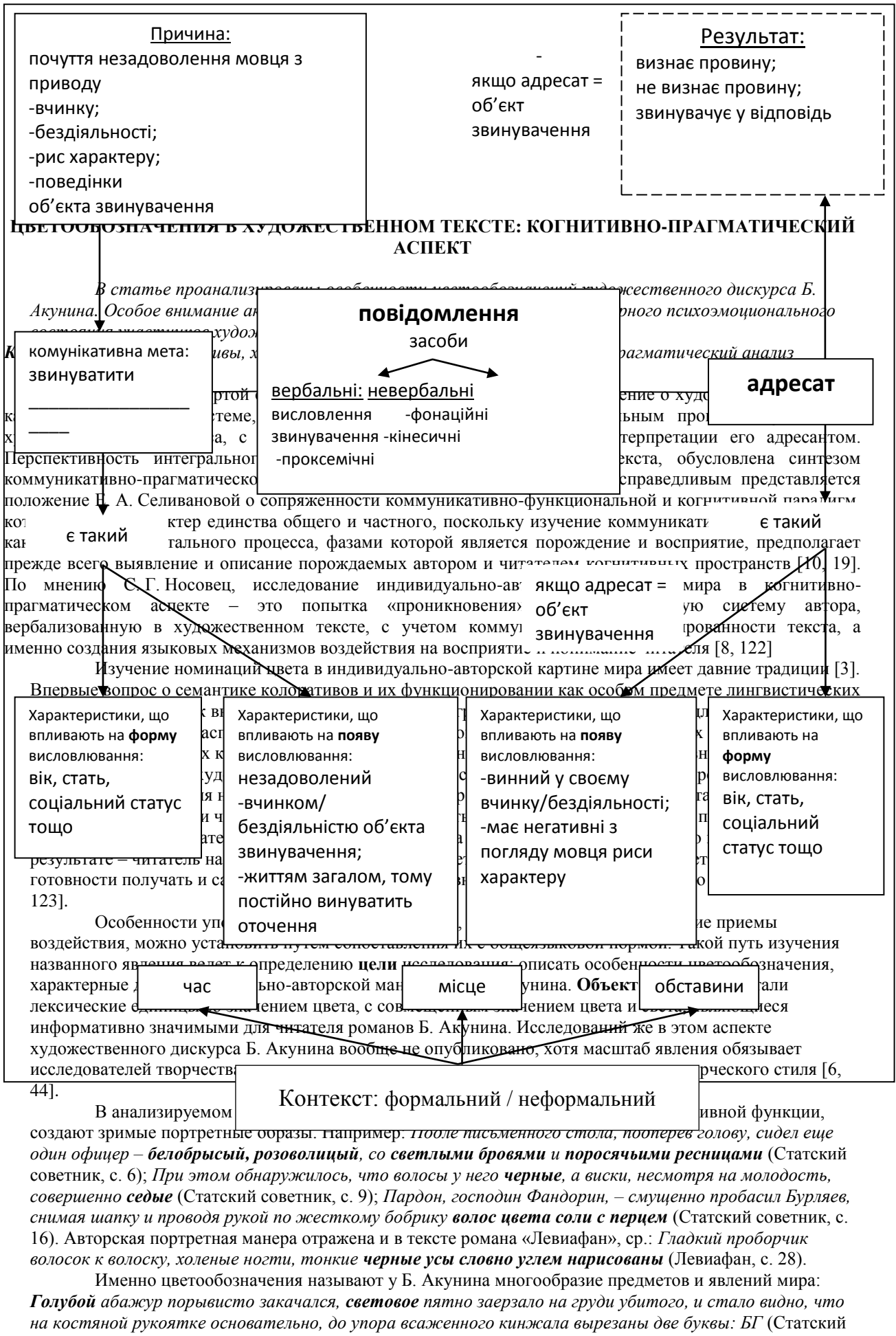
Ключевые слова: высказывание, коммуникативная ситуация, концептуальная модель.

Summary. Golubnycha O. The Utterance of Accusation and Communicative Situation of its Functioning (on the data of modern English)

This article focuses on the analysis of communicative situation identified by the utterance of accusation. To model it the conceptual network was used. This conceptual network helped distinguish constituents of the communicative situation under study and determine those that "provoke" the utterance of accusation and those that effect its form.

Key words: utterance, communicative situation, conceptual network.

Рис. 1. Комунікативна ситуація звинувачення: концептуальна модель



советник, с. 13); *Коридор с чередой одинаковых клеенчатых дверей, скучные голубые стены с казенным белым бордюром, в дальнем конце – гимнастический зал* (Статский советник, с. 28). Колоратив "голубой" – один из самых употребительных в прозе Б. Акунина, который используется чаще как средство создания фона, обстановки. Можно говорить о том, что в "Статском советнике" цветообозначения используются в основном в прямом значении: для описания внешности человека (белые руки, светлые брови, серые глаза), описания одежды (синие мундиры, красная рубашка), предметов быта и обстановки (голубой абажур, белый бордюр), описания природы (золотой кружок, черный лес, мутное небо). Но отличительной особенностью анализируемого художественного дискурса является то, что цветообозначения реализуют в тексте прямые, переносные и символические значения (ср. синий цвет / синий мундир; черный человек / черная, маслянистая вода) [5]. Нас же цветообозначения интересуют как *особый прием* Б. Акунина, *способ отражения цветом характерного эмоционально-психического состояния участников художественной коммуникации*.

Писатель представляет своих героев сквозь призму цветоощущений. Так, например, Грин (настоящее имя Григорий Гринберг) через цвет характеризует всех окружающих его коммуникантов, и прежде всего – себя. Рассмотрим ситуации: *Грин знал, что его кличка по-английски значит «зеленый», но свой цвет ощущал иначе. Все на свете имеет окраску, все предметы, понятия, все люди – он чувствовал это с раннего детства, была у Грина такая особенность* (Статский советник, с. 48).

В словаре А.П. Евгеньевой отмечены такие синонимы к "зеленый": травяной, изумрудный, малахитовый [6, 399], при этом указано, что это один из основных цветов спектра (средний между голубым и желтым), имеющий окраску свежих листьев, травы. Зеленый цвет щедро разлит в живой и неживой природе: это цвет зелени и плодов, минералов и водных источников, всё это отражено в писательской картине мира. Однако в приведенной иллюстрации использована психологическая цветопись.

Зеленый цвет в данной ситуации предполагает «живой, жизненный цвет». У многих народов с этим цветом связаны представления о юношеской поре, надежде, веселье. Но Грин чувствовал себя не так, как нужно для «зеленого цвета». И в этом проявляется противоречивость характера Грина. Эта противоречивость видна из последующего информирования читателя с помощью цветовых характеристик. Цвет же Грин (следовательно, характер) менял на протяжении жизни: *Сам Грин когда-то был лазоревый – мягкий, теплый, бесформенный. Потом, когда решил себя изменить, лазурь пошла на убыль, понемногу вытесняемая строгой и ясной пепельностью. Со временем голубые тона ушли куда-то внутрь, из главных стали оттеночными, а Грин сделался светло-серым. Как дамасская сталь – таким же твердым, гибким, холодным и неподверженным ржавчине* (Статский советник, с. 49).

Таким образом, цвет в данном фрагменте информативен, выявляет характер и самочувствие персонажа. **Лазоревый** – предполагает мягкий, добрый, нежный характер. Лазоревый – устаревшая лексема, характеризующая голубой цвет. В словаре З. Е. Александрова: васильковый, сапфировый, сапфирный / светлый: голубой, небесный, небесно-голубой, бирюзовый, лазурный, лазоревый (устар.) [5, 487]; в словаре А. П. Евгеньевой *синий* определяется синонимами: кубовый, васильковый, индиговый, ультрамариновый, сапфировый, сапфирный [7, 420], а голубой – лазурный, лазоревый и (редко) лазуревый, бирюзовый, небесный [6, 243]; у Б. Акунина этот цвет: голубой, лазоревый, васильковый. К родовому цветообозначению примыкают квалификаторы оттенков этого цвета: блёкло-синий, синеватый, холодно-синий, радостно синий, тревожно васильковый, скучно синий. Такие предпочтения указывают на следование традиционной цветописи отраженной в русской языковой картине мира.

Пепельность – "цвет, получаемый при смешении черного с белым" [7, 414], однако, у Б. Акунина – это почти лазурь, но уже более темная, насыщенная. Цвет **светло-серый** (как дамасская сталь) – свидетельство сформированности его окончательного характера человека твердого, решительного, прямо идущего к своей цели: *Глядя в спины убегающим, Грин впервые ощутил, что лазурного цвета в нем осталось мало, гамму теперь определяет серо-стальной* (Статский советник, с. 58).

Рамки группы серого цвета у Б. Акунина раздвигаются за счет определений: светлый, стальной, серо-стальной, светло-серый, свинцовый. Ср. в словаре З. Е. Александрова: дымчатый, пепельный, мышинный [5, 485]. У А. П. Евгеньевой: серый, стальной, мышинный, мышастый, пепельный, дымчатый, шаровый (спец.) [7, 414]. Светло-серый цвет, по мнению психолингвиста П. С. Яньшина, выражает характер свободного и возвышенного психоэнергетического состояния возбуждения [14, 113]. Психологически это состояние можно охарактеризовать, как готовность к переживаниям и контактам. У Б. Акунина светло-серый цвет – свидетельство сформированности окончательного характера решительного человека.

Характеры других персонажей Б. Акунина также можно проследить через цветовую характеристику, данную им Грином. Представим, к примеру, цветовую характеристику Рахмета. Рассмотрим фрагменты текста: *Однако вышло, что пружина в Николае Селезневеве совсем иная. Его цвет при ближайшем знакомстве оказался тревожный, васильковый. «Я до ощущений ужасно любопытный» – часто повторял Рахмет. Беглого корнета влекло по жизни любопытство, чувство пустое и бесполезное, заставляя попробовать и того блюда, и этого – чем острее и прянее, тем лучше* (Статский советник, с. 62-63).

Цвет Рахмета **тревожный, васильковый**, что дает возможность читателю понять ненадежность этого молодого человека. Он ко всему любопытен, так что может резко менять свои интересы. И эта характеристика Рахмета Грином оправдывается, о чем читатель узнает из дальнейших событий: *Так же охотно, без сопротивления Рахмет назвал адрес конспиративной квартиры и даже согласие на добровольное сотрудничество написал легко, как любовную записочку* (Статский советник, с. 146). Далее Рахмет сообщает о себе: *Вышел я из Охранного полезным человеком, слугой престола, «сотрудником» по кличке Гвидон* (Статский советник, с. 131). Рахмет, как и предполагал Грин, оказался ненадежным человеком. И при первой трудности выдал Боевую Группу и согласился сотрудничать с Охранным отделением.

В "славном **коричневом**" цвете представляется Грину следующий соратник по революционной борьбе – Емеля. Коричневый – основное слово для обозначения этого цвета, в словаре А. П. Евгеньевой приводится такой ряд: коричневый, кофейный, шоколадный, каштановый, карий [6, 481]. Надёжностью, боевыми способностями товарища обусловлены психо-эмоциональные ассоциации Грина: *Емеля был хороший боевик. Крепкий, несуетливый, без интеллигентских фанаберий. **Славно**, успокаивающего **темно-коричневого цвета*** (Статский советник, с. 60). Описание "особенного мальчика" в единстве с его внутренним состоянием и мироощущением, которому и прозвище Снегирь "досталось из-за вечного румянца и светлого пушка на щеках", также отмечено цветом: *Цвета Снегирь нежного, персикового. Какой из него боевик. Хотя бывает, что из таких истинные герои и получаются* (Статский советник, с. 68).

Грин ещё с детства чувствовал, что всё имеет свою окраску: предметы быта и обстановки, понятия и явления, люди: *Например, слово «земля» было **глиняно-коричневое**, слово «яблоко» – **светло-розовое**, даже если антоновка, «империя» – **бордовое**, отец был **густо-лиловый**, мать – **малиновая*** (Статский советник, с. 48).

Глиняно-коричневый цвет объединяет в себе легкость желтого и тяжесть коричневого. Это цвет трудолюбия и строгости, предполагает потребность в счастливом и полном наслаждении положением, стремлении к новым впечатлениям, желание жить полной жизнью [99, 39].

С античных времен люди проявляли особое пристрастие к красному цвету, поэтому его символические значения многообразны и противоречивы. У Грина же этот цвет ассоциируется с печалью, поэтому и бордовый – оттенок красного цвета, но более насыщенный и более «тяжелый», олицетворяет «империю». Считается, что *бордовый* унаследовал от *красного* цвета силу воли. Судя по всему, именно поэтому у Грина со словом «империя» ассоциируется бордовый (т.е. красный) цвет.

Интерес привлекает цветовая характеристика, которую Грин дает своим родителям (...отец был *густо-лиловый*, мать – *малиновая*). В данной ситуации с помощью цветописи читатель может попытаться представить характеры героев, о которых практически ничего не рассказывается в тексте. Итак, «отец был *густо-лиловый*», а лиловый – один из оттенков фиолетового цвета. Он образуется красным и синим, которые гасят друг друга. Красный полностью растворяется в синем, а синий – в красном. Отсюда – завуалированность. Этот цвет обозначает чувственность, которая стоит на грани индивидуальности. Принято считать, что фиолетовый – тяжелый цвет. Люди, предпочитающие его, полностью отдаются своим чувствам, их девиз – «все или ничего». Этот цвет зачастую выбирают люди низшего сословия, т.к. не могут найти в себе силы реализоваться, возможно, поэтому Грин так характеризует отца.

Мать в представлении Грина *малиновая*. Малиновый – оттенок красного цвета, но в нем присутствует легкий голубоватый оттенок. Этот цвет не борется с жизнью, а любит ее; не верит в результативность борьбы, а идет и берет желаемое. Поэтому именно «малиновой» предстает перед нами мать главного героя, т.е. доброй, чувствительной, несколько романтической женщиной. Скорее всего она не стремится что-то изменить в своей жизни к лучшему, так как её всегда всё устраивает и берет от жизни только то, что дают.

Таким образом, анализ изученного художественного дискурса Б. Акунина показал, что цветообозначения, содержащие прямое коммуникативное информирование для читателя, несут большую когнитивную нагрузку. Именно они участвуют в выражении глубинного смыслового содержания романа, отражая цветом характерное психо-эмоциональное состояние участников художественной коммуникации.

Литература

1. Акунин Б. Левиафан. – М.: Захаров, 2001. – 235 с.
2. Акунин Б. Статский советник. – М.: Захаров, 2003. – 383 с.
3. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М.: Наука, 1975. – 140 с.
4. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360с.
5. Корновенко Л.В. Значимость цветообозначения в художественной коммуникации // Лінгвістичні студії. зб. наук. праць. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – Вип. 2. – С. 162–167
6. Масальская Г.И. Историческое событие как семиотическая модель в детективах Б. Акунина // Знак. Символ. Образ: Мат-ли міжвуз. семінару з проблем сучасної семіотики. – Черкаси, 2002. – Вип.6. – С. 44 – 47.
7. Муляр С.Л. Колористична семантика в структурі російського художнього тексту. – Автореф. дис. к. ф. н. – К., 2003. – 18 с.

8. Носовец С.Г. Когнитивно-прагматический анализ художественного текста как механизм реконструкции и описания цветовой картины мира автора // Лингвистика XXI века: мат. федеральной научной конференции. – Уральский гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2004. – с.122-125.
9. Свирепо О.А., Туманова О.С. Образ, символ, метафора в современной психотерапии. – М.: Изд-во Ин-та психотерапии, 2004. – 270с.
10. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. – К. – ЦУЛ, «Фитосоцицентр», 2002. – 336 с.
11. Словарь синонимов русского языка в 2-х т. Т. II (О – Я). – Ленинград: изд-во "Наука" Ленингр. отд., 1971. – 856 с.
12. Словарь синонимов русского языка в 2-х т. Т. I. (А – Н). – Ленинград: изд-во "Наука" Ленингр. отд., 1970. – 680 с.
13. Словарь синонимов русского языка. – М.: изд-во "Сов. энциклопедия", 1971. – 488 с.
14. Яньшин П.В. Введение в психосемантику цвета. Самара: СамГПУ, «Пиквик –Club», 2000. – 200 с.

Корновенко Л.В. Психоемоційні кольоропозначення у художньому тексті: когнітивно-прагматичний аспект

В статті проаналізовано особливості колоративів художнього дискурсу Б. Акуніна. Особливу увагу акцентовано на кольорі, який відображає психоемоційний стан комуніканта.

Ключові слова: колоративи, художня комунікація, когнітивно-прагматичний аналіз

L.V. Kornovenko. Communicative meaningfulness of coloropoznachen in artistic communication

In the article the features of color designation in the artistic discoursou B. Acounina are examined. The special attention is accented on a reflection of the color characteristic of mental and emotional state of participants of artistic communication.

Key words: coloratives, artistic communication, cognitively-pragmatic analyze.

Е. Я. Кресан

МИФОЛОГЕМА ПОЕЗД КАК ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Статья посвящена рассмотрению мифологемы ПОЕЗД в качестве интерсемиотического феномена, сочетающего в себе черты античного и постиндустриального мифа и актуализирующегося в различных культурных средах и семиосферах.

Ключевые слова: миф, мифологическое сознание, мифологема, архетип, архетипная схема, мифосимвол.

На пороге XXI века человечество столкнулось с полимифологичностью общественного сознания. Преодолевая предопределённую вербальным сознанием рациональность, человечество начинает осознавать и осваивать иррациональное, опыт которого древнее и богаче рационального. Актуальность статьи заключается в том, что современный миф, конструируемый посредством синтеза первичных архетипических схем, рассматривается в ней как способ переосмысления связей между иррациональной и логической формами осознания феноменов бытия.

Разнообразие толкований понятия «миф» связано с тем, что миф является культурологической, философской и в то же время лингвистической реалией. Ф. Х. Кэссиди определяет миф как «особый вид мироощущения, специфическое, образное, чувственное, синкретическое представление о явлениях природы и общественной жизни, самая древняя форма общественного сознания [1, 41]. Миф выступает и как символическая форма, и как регулятор поведения, и как вид художественного творчества. Одна из особенностей мифа заключается в том, что он способен к трансформации: в художественном тексте он предстает в виде сюжета, который ведет к пониманию концепта как глубинного смысла произведения. Миф является субъективной реальностью мифологического сознания. Специфика мифологического сознания, в отличие от дискретности современного сознания, заключается в его континуальности. Особенность мифа заключается в том, что миф выражает потребности и интересы человека как синкретичная, дорефлективная, субъективная, иррациональная и чувственная форма сознания человека.

К. Юнг вводит понятия архетипа (устойчивой мыслеформы, первичной мифологемы) и коллективного бессознательного, которые лежат в основе символики сказок, мифов и ритуалов. Вся мифология, по Юнгу, является своего рода проекцией коллективного бессознательного [2, 217]. С. С. Аверинцев определяет понятие архетипа как «первичных схем образов, воспроизводимых бессознательно и априорно формирующих активность воображения, а потому выявляющихся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях» [3, 110–111].

Юнговский архетип, по мнению В. М. Пивоева, соотносится с понятием мифологемы (сюжетно-мотивационной единицы мифа), появляющейся в мифологическом сознании в результате эмоциональной рефлексии, оценочного осмысления устойчивых условных рефлексов и возникающих типичных социальных отношений [4].

Постмодернистическое сознание породило особую форму гибридной мифологемы, сочетающей в себе две или более первичных схем. Например, условия современной жизни серьезно размыли понятие дома: теперь дом – это и квартира в многоэтажке, и номер в гостинице, и место случайного ночлега, но

самый интересный «дом» – это, конечно, поезд, поскольку в нем соединились два различных архетипа – архетип дома и архетип дороги. Несмотря на то, что фольклор издавна повествует об избушках на курьих ножках, коврах-самолетах и самоходных печках Емелья, актуализируемый этими образами архетип, давно опредмеченный культурой, все же не соответствует мифологеме Поезда в полной мере. Ведь севший в поезд оказывается в положении заключенного в нем: он не волен покинуть вагон, пока поезд не доставит его в пункт назначения согласно билету, тогда как в упомянутом фольклоре человек все-таки является хозяином положения и движение его дома подчинено воле и желанию находящегося в нем персонажа. Более подходящим представляется другой ряд: «Корабль дураков» С. Бранта; корабль-призрак, например, «Летучий Голландец»; «Пьяный корабль» А. Рембо; «И корабль плывет» Ф. Феллини; «Титаник» Дж. Кэмерона и пр. как мифосимвол затерянности человека и человечества в этом мире.

Переживание инобытийственности железной дороги, осознание её медиативной функции, обеспечивающей «перетекание» пассажира из одного состояния в другое, широко и разноаспектно отразилось в художественных текстах и легендах. Здесь следует вспомнить «Железную дорогу» Н. Некрасова, поезд длиною в жизнь в «Желтой стреле» Пелевина, поезд в песне А. Макаревича, в повести Б. Ерофеева «Москва-Петушки», в «Восточном экспрессе» Агаты Кристи, а также в сотнях и тысячах других романов, фильмов, песен и картин. Современный автор, скрывающийся под литературной маской А. Р. Гонсалес, формулирует суть железной дороги следующим образом: «Русские железные дороги – это точнейший инструмент. В них нет абсолютно ничего случайного: от ширины колеи, веса и материала вагона, скорости движения, до маршрута, расписания, согласованного с многолетними астрономическими наблюдениями, и химического состава железнодорожной воды. Важно также и присутствие в вашем вагоне основного набора архетипических трансцендентальных реализаций: «плач младенца», «храп старика», «болтовня кумушек», «беготня детей», «картежная игра», «патологическое чревоугодие», «дорожный флирт», «песни под гитару», «пьяный дебош», «дорожные воры», «вагонные споры», «очередь в туалет», «курение в тамбуре» и т. д.» [5]. А. Р. Гонсалес полагает, что если пространство, энергия и информация взаимоструктурированы во времени в единый комплекс, как в случае российских железных дорог, то движущаяся по коммуникационным линиям этого комплекса духовная неделимая частица, единичная в своем самоосознании, т. е. человек, в определенных условиях, достигаемых при достаточно длительном движении, обретает возможность перехода на качественно иной системный уровень [там же].

Различные варианты легенды о «поезде-призраке» присутствуют в современной мифологии многих стран. Автору статьи привелось услышать легенду о «железнодорожном привидении», вскочив на платформу которого можно уехать в счастливые края, в купе поезда «Одесса–Москва» в 2001 г. Зачастую эти легенды наполнены откровенно мистическим содержанием, подобно общеизвестным рассказам о Летучем Голландце. Однако, по мнению И. П. Пацея, специалиста в области изучения вопросов топологии и межпространственного взаимодействия, явление «поезд-призрак» относится, скорее, к разряду топологических аномалий, нежели к банальной мистике [см. 6]. Пропавший в начале века (1911 г.) трёхвагонный состав, арендованный фирмой *Sanetti* для оказания туристических услуг слывет не самым светлым, а потому не самым известным достоянием истории итальянской железной дороги (из 106 пассажиров, среди которых были представители знатных и богатых итальянских фамилий, спаслись только двое). В 1911 г. трехвагонный туристский состав покинул римский вокзал, вошел в сверхдлинный горный тоннель в Ломбардии и бесследно исчез [там же]. Двое из ста шести пассажиров сумели выпрыгнуть из вагона перед самым исчезновением поезда и впоследствии поведали следующее: при въезде в тоннель поезд попал в облако молочно-белого тумана, который с каждой секундой становился всё более вязким. При этом всех пассажиров охватило чувство страха, близкое к панике. Тоннель впоследствии тщательно обследовали, но даже копоты от паровозного дыма на его сводах не было обнаружено. Правда, спустя годы злополучный поезд прошел и снова исчез там, где никто не ожидал его встретить – в столице Мексики. В тот период (в 40-х годах XIX века) были обнаружены записки известного мексиканского психиатра Хосе Саксина о том, как в Мехико появились 104 итальянца, в течение недели попавшие в психиатрическую лечебницу, т.к. утверждали, что прибыли в Мехико из Рима на поезде. Этот факт навёл некоторых исследователей на мысль о том, что поезд каким-то образом прошёл ещё и сквозь время. По мнению И. П. Пацея, в четырехмерном континууме время можно уподобить некой плоскости или ленте, которая, кроме протяженности, обладает еще и шириной, точнее глубиной. Вспомните лист Мебиуса – топологическую фигуру, имеющую только одну поверхность. Учёный считает вполне вероятным, что гигантская разветвленная на разных уровнях всемирная железнодорожная сеть может давать эффект доктора Мебиуса. И римский поезд мог исчезнуть именно на стыке разнородных пространств [см. 7].

Сообщения прессы и очевидцев о периодических появлениях пропавшего поезда в различных точках планеты, подобно легендарному Летучему Голландцу в пустынных морях, добавляют таинственности всей истории. Самый ранний из доступных зарубежных источников информации об этом странном явлении датирован 1926 г. («*The ghost train*», *Boston, Small, Maynard & company, 1926*). Последние крупные российские публикации о железнодорожном фантоме относятся к 1994-1995 г.г. [там же]. В качестве примера можно привести следующие статьи: «Поезд призрак» в 6-м номере журнала «Техника – молодёжи», а также статьи «Поезд-призрак» и «Череп Гоголя под Ла-Маншем» в газете «Совершенно секретно» (№ 8 за 1994 г. и № 9 за 1995 г.). На территории СНГ таинственный поезд наблюдали несколько раз под Полтавой, последний раз якобы в 1992 году, о чём, по словам журналиста Н. Черкашина, сообщили

газеты «Правда Украины» и «Слава Севастополя» от 12 августа 1992 г. Там же описаны некоторые подробности: поезд появлялся главным образом на одном из небольших переездов в Полтавской области, что подтвердила дежурная по переезду Елена Спиридоновна Чебрец. Описано также появление таинственного поезда в Крыму, в районе Балаклавы (1955 г.): поезд прошёл по старой железнодорожной насыпи, где рельсы давно уже были демонтированы. Последнее сообщение о нем было в позапрошлом году: диктор программы теленовостей поведал о железнодорожном фантоме в тоннеле под Ла-Маншем [там же].

В связи с тоннелем можно привести следующее интересное наблюдение. Поезда из тоннеля под Ла-Маншем, как известно, приходят в Лондон на вокзал Кингс Кросс. Между тем, читатели истории о Гарри Потере знают, что попасть в Школу чародейства и волшебства Хогвартс можно с лондонского вокзала Кингс Кросс. Именно отсюда, от платформы 9 3/4, ровно в 11 часов утра поезд «Хогвартс-экспресс» отправляется в деревню Хогсмид, что в Шотландии, – самый ближайший к Хогвартсу волшебный поселок.

Образ поезда, курсирующего между параллельными мирами, близок мифологеме поезда-призрака. Вероятно, и сказочный поезд, и поезд из современного мифа, обретшего как фольклорную, так и литературно-художественную форму (поезд-призрак фигурирует, например, в романе В. П. Крапивина «Голубятня на жёлтой поляне»), восходят к древнему архетипному образу – лодке Харона, перевозящей пассажиров в царство мёртвых через реку Стикс. Аналогия станет более понятной, если мы вспомним поезд из фильма «Небеса обетованные» известного кинорежиссёра Э. Рязанова.

Мифологема ПОЕЗД является, таким образом, интерсемиотическим феноменом, вобравшем в себя и древний миф, и его постиндустриальную ипостась. Образно-смысловой синкретизм этой мифологемы объясняет, с одной стороны, её востребованность в художественном тексте, и, с другой стороны, широкий спектр возможных вариантов её литературного воплощения.

Литература

1. Кэссиди Ф. Х. От мира к логосу (Становление греческой философии) / Ф. Х. Кэссиди. – М.: Мысль, 1982.
2. Юнг К. Г. Психология бессознательного / К. Г. Юнг. – М., 1994.
3. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // О современной буржуазной эстетике. – М.: Искусство, 1972. – Вып. 3. – С. 110–155.
4. Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира / В. М. Пивоев. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.
5. Гонсалес А. Р. Бессмертие: тайное знание Древней Руси / А. Р. Гонсалес. – СПб.: Изд-во «Академия исследований культуры», 2006. – 204 с.
6. Поезд-призрак [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.e-puzzle.ru>
7. Черкашин Н. А. Череп Гоголя под Ла-Маншем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bookz.ru/authors/nikolai-4erkaibn/>

Анотація. Кресан О. Я. Міфологема потяг як інтерсеміотичний феномен

Статтю присвячено розгляду міфологеми ПОТЯГ в якості інтерсеміотичного феномену, що поєднує в собі риси античного та постіндустріального міфів, актуалізуючись у різних культурних середовищах та сфері.

Ключові слова: *міф, міфологічна свідомість, міфологема, архетип, архетипна схема, міфосимвол.*

Kresan E. The mythologeme train as an intersemiotic phenomenon

The article views the mythologeme TRAIN as an intersemiotic phenomenon combining in itself the features of the antique and the postindustrial myths and being actualized in various cultural milieus and semiospheres.

Key words: *myth, mythological consciousness, mythologeme, archetype, archetypal scheme, archetypal symbol.*

Л. Н. Кулешова

НОМИНАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ (НА ПРИМЕРЕ МЕДИЦИНСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ)

В статье анализируется использование медицинской терминологии в художественных текстах. Определены особенности номинативной функции профессиональной лексики писателей-врачей.

Ключевые слова: *терминология, медицинские термины, номинация, текст, профессиональная лексика*

В наше время под влиянием просвещения и научно-технического прогресса значительно возрастает применение специализированной лексики, стремительно расширяется терминосфера. Использование терминов выходит за привычные рамки научной речи. Лексика разной степени терминологичности всё больше и больше насыщает словесную ткань произведений различных письменных жанров и стилей, она всё активнее заполняет также и устную речь, даже в её бытовом варианте [1; 2; 3; 4].

Характер и способы использования терминологии в неспециализированных контекстах представляет собой особую проблему языкознания. За последние десятилетия она привлекла внимание таких видных лингвистов как В.В.Виноградов, Т.О.Винокур, А.А.Реформатский, Д.Н.Шмелёв [5; 6]. Их усилиями, как и усилиями других авторов, определены основные особенности использования терминов за

пределами специальных языков науки. Установлено, в частности, что термины, попадая в неспециальные языковые сферы, приобретают существенную коннотацию, ведущую к их детерминологизации. Тем не менее, проблема сохраняет свою актуальность, так как миграция терминов за пределы своих терминосистем не только продолжается, но и усиливается. При этом далеко не все направления такой миграции охвачены лингвистическими исследованиями.

В частности, недостаточно изучено явление переноса медицинских терминов, которые за последнее время получили широкое распространение в устной и письменной неспециализированной речи. Немалую роль в распространении и пропаганде медицинских знаний играют художественные произведения, касающиеся медицины, особенно если они написаны специалистами в данной области, писателями-врачами. Целью статьи является анализ использования медицинских терминов в художественных текстах авторов-врачей, выявление типологии терминологической лексики, соотношения разных типов используемых терминов.

Их огромного количества текстов интересующей нас категории на русском языке выбраны, на наш взгляд, достаточно репрезентативные тексты Н.М.Амосова, Ю.З.Крелина и Ю.Фурманова. Специфическое врачебное мироощущение, понимание биологической подоплёки многих жизненных явлений и состояний, трезвый взгляд на вещи, точность в описании деталей свойственны повестям Н.М.Амосова. Широко известна его повесть «ППГ-2266», созданная на основе чисто медицинского документа – хирургического дневника полевого походного госпиталя. Одно из главных произведений Н.М.Амосова – повесть «Мысли и сердце», в которой отсутствует сквозной сюжет, значительную часть занимают не только скрупулёзные технические описания операций и различных процедур, но также даётся научно-популярное изложение своеобразного катехизиса кибернетики. Ю.З.Крелин, так же как и А.М.Амосов, пишет о буднях медицины, о её повседневной жизни с радостями и горестями. Наиболее известное произведение Ю.З.Крелина «Суэта (хроника одной больницы)», которое затрагивает специфику сложных взаимоотношений между врачами и больными, а также представляет нам врача как человека сочувствующего, сопереживающего, обладающего человеческими страстями и недостатками. В качестве объекта анализа взяты также произведения из сборника повестей писателя-врача Ю.Фурманова «Всеми правдами».

Анализ названных художественных текстов вполне определённые тенденции в использовании медицинской терминологии. Функционирование терминов направлено, в первую очередь, на передачу смысла, отражение объективной действительности. Это и заставляет авторов использовать специальную лексику. Медицинская терминосистема – естественная языковая среда для врача. Поэтому писатели-медики используют все разновидности специальной лексики – термины, профессионализмы, эвфемизмы, детерминологизированные слова.

В использовании терминов можно выделить группу наиболее частотных лексических единиц, которые составляют около 60% от всех выявленных терминов в указанных текстах. К ним относятся слова и словосочетания *аллергия* (2%), *аневризма* (2,5%), *анестезиолог* (1,9%), *аппендицит* (2,3%), *аритмия* (1,9%), *астма* (1,9%), *гипоксия* (1,9%), *диагноз* (2,3%), *инфаркт* (2%), *инсульт* (2,3%), *история болезни* (2,5%), *инфекция* (2%), *кардиолог* (2,3%), *калека* (1,9%), *операция* (3%), *панкреатит* (2%), *пациент* (2,3%), *перитонит* (2,3%), *пневмония* (2%), *порок сердца* (2,3%), *рак* (4%), *резекция* (2,3%), *рентгеноскопия* (2,3%), *реанимация* (2,3%), *склероз* (2,3%), *тромбоз* (2,3%), *хирургия* (2,5%), *цирроз* (2,3%), *язва* (2%).

Необходимо выделить две функции, которые выполняют в тексте термины – номинативную и экспрессивную. Номинативная функция термина выражается в том, что термин просто называет предмет или явление. Например: *Хирург должен быть выносливым и тощим. Как всегда после осмотра, он записывал диагноз в историю болезни* (Н.М.Амосов). Экспрессивная функция термина выражается в наличии у него положительной, отрицательной или нейтральной экспрессии, эмоциональной оценки. Например: *Сложная штука – шок; Теперь можно было вздохнуть спокойно – эмболия* («закупорка кровеносного сосуда частицами, приносимыми током крови») *нам не грозила* (Н.М.Амосов).

Не всегда медицинские термины помогают читателю-неспециалисту прояснить смысл высказывания. *«Давление, я думал, повысилось от гипертонии, а теперь понял, что гипоксия»* (Н.М.Амосов); *«Вскрыли грудную клетку, рассекли перикард. Уже в это время сердце стало давать перебои – аритмия»* (Н.М.Амосов). Очевидно, что не каждому читателю понятно значение медицинских терминов, используемых в этих высказываниях, автор и не пытается прояснить значение терминов. Видимо, их семантическая функция в другом – в создании общего «медицинского» контекста, в котором известные читателю лексемы с общим значением приобретают специфические коннотативные оттенки.

Особой группой медицинской лексики в исследуемых текстах являются профессионализмы. Они составляют около 10% от всей выделенной нами лексики. К профессионализмам относятся такие слова как *итаны* – протез синтетический, *клиент* – пациент, *больной*, *сапожок* – гипсовая повязка на голень, *штанишки* – салфетка для обработки раны, разрезанная таким образом, что напоминает по форме штанишки, необходимая для того, чтобы не сочилась кровь из раны, *наступи* – удержание узла в хирургии при зашивании раны, *лонгетка* – гипсовая повязка, *гильза* – гипсовая повязка, *москит* – зажим на маленький сосуд, *нож* – скальпель, *висеть на крючках* – ассистировать, *восмёрка* – повязка на голеностопный сустав.

Употребление профессионализмов вызвано тем, что они вместе с точностью наименования, которая выражается терминами, обладают ещё и образностью, выразительностью и краткостью оборотов. Некоторые из этих оборотов называют в иной форме то, что имеет официальное терминологическое обозначение,

другие – то, что можно выразить и средствами общеупотребительного языка, но менее выразительно или более длинно.

В текстах кроме профессионализмов встречаются слова, которые не обладают собственно терминологическими признаками и не отражены в специальных словарях, но употребляются в речи людей, объединённых общими профессиональными интересами. Это, например, *склеротик*, *инфарктник*, *гипертоник*, *крупозка* – «крупозная пневмония», *мануалка* – «мануальная терапия», *гремучка* – «клизма по Огневому», *диабетик*. Пример из текстов: *Склеротик. Пластика аорты. Опасный период позади. Ему выписываться пора.* (Ю.З.Крелин).

Эвфемизмы в анализируемых художественных произведениях представлены не очень широко, они составляют около 10% от всей исследуемой нами лексики. Можно выделить наиболее употребляемые: *новые образования* – вместо *опухоль*; *дурная болезнь* – вместо *рак*; *печальный исход* – вместо *смерть*; *язва* – вместо *рак* (в данном случае происходит замена термина с более отрицательной экспрессивностью на термин, который обозначает болезнь излечиваемую); *сердце пошаливает* – вместо *инфаркт*, *инсульт*; *дурная язва* – вместо *разрастающегося очага болезни, который необходимо удалить оперативным путём, а не лечить* и др.

Пример из текстов: - *Ну что ж, Виктор Александрович, язва пищевода у Вас есть, и язва дурная – надо оперировать. – Что значит дурная? – Дурная – значит, нельзя лечить, надо оперировать.* (Ю.З.Крелин)

В анализируемых текстах встречается и такое языковое явление, как детерминологизация термина. Детерминологизированными следует считать все термины, употребляемые в общелитературных контекстах. При этом одни из них подвергаются функциональной детерминологизации (или детерминологизации в широком смысле), которая предполагает изменение сферы функционирования терминов, не затрагивая при этом их семантико-понятийной отнесённости. Другая часть, войдя в состав общелитературного языка, развивает новые значения. В этом случае следует говорить о семантической детерминологизации (или детерминологизации в узком смысле).

Детерминологизированные слова составляют около 20% от всей исследуемой нами медицинской лексики.

Примеры функциональной разновидности детерминологизации: *Ох, иногда и трудно с Вами, Марина Васильевна, то Вы всё понимаете, делаете добро, помогаете, то как зверь... Переменчива, как давление в первой стадии гипертонии* (Ю.З.Крелин); *Речь твоя, как ветви бронхиального дерева ветвятся* (Ю.З.Крелин).

Понятия медицинской отрасли знания становятся настолько привычными, закрепляются в сознании людей – специалистов этой отрасли, что проявляются в личных ситуациях, далёких от науки. Например: *Я стремился к тебе, летел, а теперь понимаю, ты – навсегда моя вечная аллергия. Не обижайся. Я знаю, что говорю.* (Ю.Фурманов) Термин *аллергия* – «необычная реакция организма на воздействие микробов или чужеродных белков» вошёл в состав общеупотребительной лексики и приобрёл значение «тревоги, беспокойства за объект обожания» или значение «обречённости». В данном случае мы сталкиваемся с семантической детерминологизацией, когда медицинский термин функционирует в речи не в прямом своём значении, а в переносном. Таким образом, автор смотрит на мир, окружающий его, через призму своей терминосистемы.

Термин *диагноз*, имеющий значение «короткого заключения о характере и сути заболевания», также вошёл в состав общеупотребительной лексики и приобрёл обобщённое значение «вывод о состоянии чего-либо». Например: *Я подозревал её в чём-угодно, но только не в этом. Диагноз мой подтвердился на следующий день* (Ю.Фурманов).

Термин *ампутация* – «отнятие части тела (как правило конечности)» - в составе общеупотребительной лексики приобрёл значение «отнятие, удаление чего-либо». Например: *Он должен был ампутировать все свои желания* (Ю.Фурманов).

Медицинские термины используются авторами анализируемых текстов не только для передачи лексического значения, но и художественных целях, как средство создания образа. В связи с этим следует обратить внимание на функционирование медицинской лексики в речи авторов. Авторами исследуемых произведений являются врачи-хирурги Н. М. Амосов, Ю. З. Крелин, Ю. Фурманов, вследствие этого в текстах встречаются элементы хирургической, а также и терапевтической лексики.

Для языка произведений Н. М. Амосова характерны две основные тенденции. Во-первых, особая насыщенность языка медицинскими терминами. Во-вторых, тенденция к их объяснению в тексте, что не представлено в такой степени в текстах Ю. З. Крелина и Ю. Фурманова. Н. М. Амосов объясняет значения терминов в самом тексте художественного произведения либо попутно, либо оформляя сноски, тем самым акцентируя на объяснении особое внимание читателя. Например: *Прозекторам (прозектор – врач, делающий вскрытие), наверное, всё равно; Был сложный, врождённый порок сердца – называется «тетрада Фалло»* (Н. М. Амосов).

Язык Ю. З. Крелина и Ю. Фурманова отличается тем, что, во-первых, богат всеми разновидностями специальной лексики: терминами, профессионализмами, эвфемизмами, наличием и детерминологизированных слов. Во-вторых, авторы, хотя и в меньшей степени, чем Н. М. Амосов, используют приём объяснения значения терминов. В произведениях Ю. З. Крелина встречаются слова, не

обладоающие собственно терминологическими признаками, но употребимые в речи людей, объединённых общими профессиональными интересами. Например: *крупозка* – крупозная пневмония. Из разновидностей детерминологизации у Ю. З. Крелина чаще встречается функциональная. В отличие от Н. М. Амосова, Ю. З. Крелин объясняет термины попутно, в тексте, не вынося их в сноски. Этот приём ставит читателя на один уровень с автором, как бы предполагая, что читатель знаком с терминологией и вместе с автором только вспоминает её.

В языке произведений Ю. Фурманова соседствуют вместе термины как общеупотребительные, так и малоизвестные неспециалисту. Значение малоизвестных терминов в тексте иногда невозможно восстановить даже по смыслу предложения или отрывка текста, например, *ваготомия*. Явление эвфемизации у Ю. Фурманова отличается тем, что осуществляется замена терминов, кажущихся нетактичными, грубыми на термины с менее отрицательной экспрессивностью. Например: *язва* вместо *рак*.

В заключение, следует сделать вывод, что элементы медицинской терминосистемы активно используются современными писателями-врачами с целью более адекватного отражения особенностей медицинской сферы деятельности человека, а также как средство создания образа, придающее художественному произведению определённый научный колорит. Художественные произведения писателей-врачей Н. М. Амосова, Ю. З. Крелина, Ю. Фурманова насыщены всеми разновидностями медицинской лексики: терминами (60% от всего количества такой лексики), профессионализмами (10%), эвфемизмами (10%), детерминологизированными словами (20%). Характерным для языка этих писателей является также использование медицинской лексики в экспрессивной функции. Встречается объяснение значения терминов в тексте художественного произведения, что наиболее выражено у Н. М. Амосова.

Литература

1. Барлас Л. Г. Русский язык. Стилистика. – М., 1975.
2. Комарова З. И. Семантическая структура специального слова и её лексическое описание. – Свердловск, 1970.
3. Краковецкая Г. А. Термин как средство фиксации и научно-технического прогресса. – К., 1987.
4. Полторацкий В. А. Термин в разговорной речи. – Л., 1980.
5. Реформатский А. А. Введение в языковедение. – М., 1959.
6. Шмелёв Д. Н. Современный русский язык: Лексика. – М., 1977.
7. Шубов Л. И. Словарь-справочник по медицинской терминологии. – М., 1973.

ИСТОЧНИКИ

1. Амосов Н. Повести. – К., 1984.
2. Крелин Ю. Суета. Повести. – М., 1987.
3. Фурманов Ю. всеми правдами... Повести. – К., 1987.

Анотація. *Кулешова Л. М. Номінативна функція професійної лексики (на прикладі медичної термінології)*

У статті проаналізовано використання медичної термінології в художніх текстах. Визначено особливості номінативної функції професійної лексики письменників-лікарів.

Ключові слова: *термінологія, медичні терміни, номінація, текст, професійна лексика*

Annotation

The article analyzes the usage of medical terminology in fiction texts. The peculiarities of the nominative function of writers-doctors professional vocabulary are defined.

Key words: *terminology, medical terms, nomination, text, professional vocabulary*

Н. О. Мех

ОБРАЗИ МОВИ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Пропонована праця є частиною дослідження лінгвокультурологеми ЛОГОС з погляду розгортання її значеннєвої динаміки. У статті зроблено спробу проаналізувати концепт МОВА у науковій картині світу.

Ключові слова: *лінгвокультурологема, концепт, науковий дискурс.*

Поняття «мова» в сучасному дискурсі має широкий спектр значень від людської мови, мови Творця й ангельської мови до мови науки, штучної мови, мови мистецтва, мови природи та мови жестів. В українських енциклопедичних джерелах, зокрема, Українській Радянській Енциклопедії подано такі відомості:

Мова – основний засіб спілкування і взаємного розуміння в людському суспільстві, сукупність відтворюваних мовними органами загальноприйнятих у межах певного суспільства звукових знаків для предметів, явищ дійсності та відображень їх у свідомості, а також загальноприйнятих правил комбінування цих знаків у процесі вираження думок. Мова – найважливіший засіб людського спілкування. Вона існує у вигляді конкретних актів мовлення (окремих висловлювань, розповідей, групових розмов тощо), в т.ч. й повторюваних усно або механічним способом і фіксованих за допомогою письма. Науковий аналіз, зіставлення й узагальнення структурних особливостей великої кількості конкретних актів мовлення дає змогу усвідомити й описати сукупність наявних у даній Мові елементів і відношень між ними як єдину

складну знакову систему. Усього налічують зараз понад 2500 Мов, які належать різним націям, народностям і племенам. У кожній із них виявляються деякі спільні для всіх Мов універсальні структурні властивості. Такими універсальними властивостями Мови в плані мовної системи є наявність численних усталених знаків мовних – слів і загальних (граматичних) правил їхнього використання, а також виділення в складі одиниць Мови – фонем. У рамках окремого слова фонемі можуть об'єднуватися в один чи кілька складів. Менш загальною структурною властивістю Мови є виділення в межах окремих слів дрібніших фонетико-семантичних компонентів – морфем. У процесі мовлення універсальною властивістю будь-якої звукової Мови є організація кожного мовного акту в речення. У межах загальних властивостей спостерігається необмежене варіювання в різних Мовах їхніх складових елементів і взаємодії цих елементів у актах мовлення. Разом із працею і суспільною свідомістю Мова становить одну з трьох взаємопов'язаних особливостей, які найістотніше відрізняють людину від тварин. Провідну роль серед цих особливостей відіграє праця, що є матеріальною основою існування суспільства. Свідомість і Мова розвиваються лише в зв'язку з розвитком трудової діяльності суспільства, стаючи разом із тим неодмінними факторами дальшого безперервного вдосконалення знарядь праці і способів застосування їх. Особливо тісним є зв'язок Мови з мисленням, суспільною свідомістю. Мовні знаки – слова, словосполучення і речення – це матеріальні форми, в яких об'єктивно виражаються всі ідеальні витвори свідомості – від конкретних уявлень до найбільш абстрактних і узагальнюючих понять чи суджень. Отже, Мова – не тільки засіб вираження думок чи обміну думками, а й засіб формування і закріплення думок у суспільній свідомості.

Безперервне вживання елементів Мови щоразу з іншою конкретною метою зумовлює поступову зміну й розвиток кожної Мови. Характер змін у Мові і напрями мовного розвитку визначаються двома різнорідними факторами: історичними змінами в житті суспільства і конкретними особливостями структури Мови на даному етапі її розвитку [1, 54-55].

Ю. Степанов розглядає найважливіші образи мови в науці к. XIX – поч. XXI ст., пор.:

1. Мова як мова індивіда. Згідно з цим образом, єдиною реальністю є мова окремого індивіда; загальна мова – це абстракція або навіть фікція.

2. Мова як член сім'ї мов. Такий образ мови сформувався в межах порівняльно-історичного мовознавства. Під сім'єю мов у компаративістиці розуміють групу мов, яка розвинулася зі спільної мови-основи, або прамови.

3. Мова як структура. Цей образ мови розглядали лінгвіст І. О. Бодуен де Куртене і Ф. де Соссюр, але найповніше його розкрито в концепціях учених данської школи лінгвістики. На їхню думку, мова є універсальною системою, яка має нежорстко детермінований характер, що дає змогу створити алгебраїчні її описи. Мова пов'язана з конкретними соціальними колективами людей, а у свідомості кожної конкретної особистості – з нейрофізіологічними процесами. В середині мови основним системотворчим принципом вважається елементарна мовна опозиція – *бінарна структура*.

4. Мова як система. Цей образ мови є модифікацією й уточненням попереднього, але більш жорстко структурно детермінований. Під системою розуміють єдине ціле, яке домінує над своїми складниками і формується з *елементів* (мінімальних складників свого рівня: фонем, морфем, лексем, синтаксем, структурних схем речень) і *зв'язків* (парадигматичних, синтагматичних та епідигматичних).

5. Мова як тип і характер. Одним із перших скомбінував поняття «тип мови» і «характер мови» відомий чеський мовознавець, засновник Празького лінгвістичного гуртка В. Матезіус. За його твердженнями, лінгвістична характерологія повинна розпочинатися із сучасного стану мови. Вона має на меті дослідження синхронних зв'язків у конкретній мові; виокремлення базових ознак певної мовної системи.

6. «Комп'ютерна революція» і комп'ютерний підхід до мови. Початок «комп'ютерної революції» прийнято пов'язувати з працями 60-х років XX ст. видатного американського лінгвіста Н. Хомського, які не змінили погляду на мову, але суттєво вплинули на лінгвістичну теорію та на формування генеративної лінгвістики (породжувальної граматики).

Науковий переворот, пов'язаний із генеративною лінгвістикою, полягає у маніфестації граматики мови як формального об'єкта, якому притаманна психологічна реальність у житті людини. Тому лінгвістика є складником теоретичної когнітивної психології, а всі мови мають однакову внутрішню структуру, задану логікою мислення, і розрізняються своїми зовнішніми маніфестаціями. Глибинна граMATика мови дає змогу породжувати величезну кількість поверхневих граматичних форм. Комунікативна компетенція допомагає відсіювати неправильні і вживати лише правильні мовні форми і вирази. Мова є механізмом породження правильних поверхневих форм і виразів; ця система – автономний модуль зі своїми принципами і правилами.

7. Інтерпретаційний образ мови. Історія мови є ідеальним об'єктом для її витлумачення. Зрозуміти певну мовну структуру означає інтерпретувати і пояснити смисл того, що втілено у граматичних фактах. Причому значення тих чи інших структур людського досвіду, втілених у мові, не міститься у мовній формі, а додається інтерпретатором.

8. Мова як теорія мовної дії. Цей образ мови був започаткований у середині 60-х років XX ст. британським філософом і логіком Д. Остіном, який вважав, що мінімальною одиницею людського спілкування є не речення, а мовленнєва дія, тобто здійснення певних актів (запитання, наказ, вибачення, привітання тощо).

9. Мова як простір думки і оселя духу. Саме так визначає сутність і природу мови відомий німецький філософ-екзистенціаліст М. Гайдеггер у своїй праці «Мова – оселя буття»: «Мова є одночасно оселею буття і житлом людської сутності».

Ф. С. Бацевич відзначає, що вислів «мова як простір думки» став метафорою, під яку підводяться когнітологічні визначення мови. Когнітивний підхід до вивчення мови є провідним у сучасному мовознавстві та лінгвофілософії [2, с.13–16].

Мова, що є формою існування мисленнєвої діяльності людини, охоплює всі сфери індивідуального та суспільного життя людини та виступає складовою частиною людської природи, практичної та теоретичної діяльності як окремої особистості, так і соціуму.

Визначенню сутності мови багато уваги приділялося та приділяється у філософських концепціях. Загальнолінгвістичні погляди мовознавців зазнають впливу, а іноді безпосередньо залежать від філософських концепцій.

Зв'язок лінгвістики з філософією найбільш органічний, адже фіксується навіть певне наслідування загального напрямку розвитку лінгвістичних ідей і розвитку філософської думки. Філософія стимулює пізнавальну діяльність мовознавця, пояснюючи сутність фундаментальних світоглядних ідей, які лежать в її основі, дає змогу осмислити, зрозуміти й пояснити конкретні наукові факти.

Ф. С. Бацевич у праці «Філософія мови: Історія лінгвофілософських учень» відзначає, що лінгвофілософський підхід лінгвістів до мови відображений у багатьох напрямках, найпомітнішими серед яких є гумбольдтіанство, неогумбольдтіанство, структуралізм та постструктуралізм. Кожному з цих напрямів притаманний особливий погляд на сутність і природу мови, кожен має свої філософські корені [2].

Основним питанням, яке було в центрі уваги філософії мови ще в давнину (за чотири століття до нашої ери в давній Греції), було питання про характер зв'язку між словом та предметом, який це слово означає (чому той або інший предмет називається так або інакше). Питання про відношення мови до мислення також слід вважати головним питанням філософії мови. У зв'язку з цим (у XVII ст.) зароджується раціональна, або загальна (універсальна), граматики, що розглядає мову як втілення категорій думки (звідси питання про взаємозв'язок логіки та граматики).

Зв'язок мови та мислення, природа назви – питання, що входять до проблеми сутності мови. Ця проблема розглядається як у філософії мови, так і в загальному мовознавстві. Отже, проблема сутності мови є спільною для філософії мови та загального мовознавства. Однак цю спільну проблему розглядають вони по-різному: «Загальне мовознавство враховує реальні властивості конкретних мов у всьому їх конкретному розмаїтті (така, принаймні, принципова установка). Філософія мови прагне досягнути позаемпіричну сутність мови. Емпіричне буття мови може слугувати при цьому лише відправним пунктом» [3, 16].

Провідною тезою сучасних теорій зарубіжного та вітчизняного мовознавства, що мають гносеологічне скерування, зокрема, теорії лінгвістичної відносності і неогумбольдтіанства, є твердження про визначальний характер мови для розвитку і формування мислення людини, її світогляду, поведінки тощо. Це положення впливає загалом з ідей Й. Гердера, а особливо В. Гумбольдта, у працях якого воно якнайповніше опрацьоване й розвинуте. Філософія мови В. Гумбольдта, викладена ним теорія мовного розвитку суспільства у зв'язку з його духовною еволюцією справила величезний вплив на розвиток мовознавчої і філософської думки Заходу кінця XIX – початку XX ст. і не втратила значення і в наші дні. В історії розвитку лінгвофілософських ідей Ю. Степанов виділяє три найважливіші «парадигми»: 1) семантичну (філософія мови виступає як філософія імені); 2) синтактичну (філософія мови ототожнюється з «філософією предиката»); 3) прагматичну (філософія мови розглядається як «філософія егоцентричних слів»). С. Ячин описує такі чотири парадигми розуміння мови в історії світової наукової думки:

1) *парадигма імені*. В її межах речі, як і люди, мають імена, але люди мають власні імена, а речі – лише родові. Основні ідеї логіки: класи, родові визначення, підходи до визначення обсягу й змісту понять, перелік предикатів – все це постає з логіки відношень речей і слів (імен). На цьому ґрунтується наприкінці XIX ст. теорія множин;

2) *парадигма слова*. Вона пов'язана з релігійною філософією Середньовіччя, де зразком виступає слово Творця: «На початку було Слово», «Слово було у Бога і слово було Бог». За цією парадигмою відбувається символічне згущення мови в слові, яке може бути пізнане і дискурсивно розгорнуте в межах герменевтичних процедур (екзегетики). Світ також осмислюється за аналогією з мовою як символічне вираження «божественної досконалості»;

3) *парадигма думки*. Сформувався у межах новоєвропейської науки, де мова осмислюється як інструмент або орган думки і пізнання. Зокрема у концепціях Ф. Бекона, Р. Декарта, Т. Гоббса мова слугує для пізнання предметного світу і людської волі (антропоцентризм мови). Якщо античні імена повинні відповідати природі речей, то новоєвропейський погляд на мову передбачає насамперед висловлення думки або уявлень;

4) *парадигма спілкування*. Під впливом «прагматичного повороту» в лінгвофілософії середини XX ст. актуалізується категорія «іншого», відповідні їй ідеї діалогу з іншим як суб'єктом [4, с.25-26].

Урахування поняття лінгвофілософських парадигм при дослідженні конкретних проблем мовознавства сприяє синтезу філософського і лінгвістичного рівнів аналізу та може бути виявом загальних закономірностей розвитку пізнання.

Література

1. Українська Радянська Енциклопедія. – К., 1982. – Т.7.
2. Бацевич Ф. С. Філософія мови: історія лінгвофілософських учень : підручник / Бацевич Ф. С. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 240 с.
3. Чикобава А. С. Проблемы языка как предмета языкознания / Чикобава А. С. – М., 1959.

Аннотация. Н.А. Мех. Образы ЯЗЫКА в научном дискурсе

Статья является частью исследования лингвокультурологии ЛОГОС с точки зрения развертывания ее смысловой динамики. Автор делает попытку проанализировать концепт ЯЗЫК в научной картине мира.

Ключевые слова: лингвокультурология, концепт, научный дискурс.

Summary.

The proposed work is the part of research concept LOGOS from point of development of its sense dynamics. An attempt to analyse concept LANGUAGE in the scientific picture of world is done in the article.

Key words: *lingvoculturegem, concept, scientific discourse.*

О. І. П'єцух

ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ПРИВЕРНЕННЯ УВАГИ РЕЦИПІЄНТІВ В ЕЛЕКТРОННИХ ТЕКСТАХ ЗМІ (на матеріалі сучасного політичного медіатексту)

У статті розглядається значення електронних ЗМІ в політичному житті суспільства та аналізуються засоби привернення уваги реципієнтів до подій, представлених статтями електронних ЗМІ.

Ключові слова: електронні тексти ЗМІ, медіатекст, засоби привернення уваги.

Сучасні дослідження електронних текстів фокусуються на електронній комунікації в глобальній мережі Інтернет, характерних ознаках цієї комунікації та особливостях її функціонування [5; 9; 11]. Виокремилася навіть окрема галузь вивчення мови ЗМІ – медіалінгвістика [8; 10], інтенсивно розробляється й теорія сучасного гіпертексту як основа побудови електронних текстів ЗМІ [1; 3; 7]. Підвищений інтерес до вивчення лінгвістичного аспекту електронних текстів ЗМІ й зумовлює **актуальність** цієї статті, **мета** якої полягає в розгляді ролі електронних ЗМІ у формуванні інформаційного простору, а також аналізі представлених у медіатекстах засобів привернення уваги реципієнтів для їх мотивації до розширеного перегляду поданої інформації.

Розвиток мережі Інтернет і пов'язаних з нею технологій призводить до набуття цією мережею статусу провідного засобу масової комунікації, важливого інформаційного ресурсу, котрий забезпечує функціонування й розповсюдження великих інформаційних масивів. Спілкування в комунікативному середовищі Інтернету стало невід'ємною рисою сучасної культури, новою формою отримання актуальної інформації, призначеної для задоволення як особистісних, так і групових комунікаційних потреб шляхом використання новітніх комунікаційних технологій як найефективнішого способу розповсюдження й обміну інформацією.

Завдяки можливості передавання інформації в мережі Інтернет електронні тексти й гіпертексти розглядаються як новий та специфічний спосіб репрезентації когнітивних процесів, пов'язаних з освоєнням дійсності [7, 3]. Електронні технології з їх великим потенціалом упровадження в усі сфери неформалізованої інтелектуальної діяльності [9; 11] формують оптимальну основу інформаційно-комунікативного середовища як базу розвитку інформаційного суспільства.

Здатність електронних ЗМІ відображати події оточуючої дійсності стає ключовим чинником створення сучасної картини світу. В умовах інформаційного суспільства наші уявлення про навколишнє середовище обумовлені образами й інтерпретаціями реальності, яку представляють ЗМІ, формуючи інформаційну картину суспільства. Електронні тексти створюються й поширюються в Інтернеті саме для функціонування в суспільстві, причому їх соціальний потенціал (тобто їх адресація суспільству) закладений в самій природі електронних текстів. Яскравим свідченням цього є тісний зв'язок електронних текстів із соціальними процесами сьогодення та виконання мережею Інтернет актуальних для сучасного суспільства функцій, їх безпосередній вплив на політичне життя суспільства.

Характерною ознакою публіцистичного політичного медіатексту є здійснення емоційного впливу на реципієнта, спонукання його до політичної активності, спрямування на досягнення суспільного консенсусу, консолідації зусиль для впровадження й поширення певних соціально-політичних норм, установок і стереотипів. Це означає, що основною функцією електронних текстів є не стільки інформування, скільки управління свідомістю й поведінкою реципієнта. Завдання втіленої в електронній публіцистиці суспільно-політичної комунікації полягає в тому, щоб добитися від реципієнта прийняття політичних цілей і програм, а також у тому, щоб пояснити, обґрунтувати чи виправдати наявний політичний курс. Електронні медіатексти викликають певну емоційно забарвлену реакцію, формулюючи мотив до дії, тобто виконують мотиваційну, регулятивну й маніпулятивну функції в суспільстві.

Маніпулятивність як прагматичний ефект електронних політичних текстів ЗМІ є їх конститутивною якістю. Маніпулятивний вплив медіатекстів безпосередньо залежить від ступеню зацікавленості реципієнта, від його бажання переглянути представлений інформаційний блок. Головну роль у стимуляції реципієнта відіграє заголовок статті, котрий виконує не стільки інформаційну, скільки аттрактивну функцію. Репрезентуючи авторську інтерпретацію описаної події, заголовок спрямовує увагу реципієнта саме на неї.

Принципи побудови заголовка значною мірою визначаються реалізацією кількох комунікативних цілей медіатексту: 1) привернення уваги та швидке установлення контакту з потрібним реципієнтом; 2) повідомлення про предмет тексту [2, 132].

Привернення уваги реципієнта реалізується в електронних медіатекстах виділенням заголовку статті електронного Інтернет-видання. Таке виділення здійснюється шляхом зміни кольору (зокрема на синій чи червоний), зміни шрифту (зокрема зі звичайного на жирний) чи написання назв основних статей на головній сторінці Інтернет-видання великими літерами. Наприклад, виділення заголовку статей жирним шрифтом:

Ukraine Presidential Race Ends, Tensions High (Voice of America);

Ukraine's Orange Band Loses Its Voice (BBC News);

Ukraine Swaps Faith In Revolution For Revolving Door Of Discredited Rulers (The Irish Times);

Ukraine, Europe's enigmatic frontier (The Morning Star).

Колір є центральним засобом привернення уваги при візуальному сприйнятті будь-якої інформації. Зазвичай він сигналізує важливість інформації. Шрифтове виділення заголовка електронного тексту значно полегшує його зорове сприйняття та орієнтованість реципієнта в пошуку найцікавішої інформації.

Окрім шрифтового виділення, у будь-якому електронному тексті ЗМІ використовуються й інші графічні засоби, які слугують для зняття труднощів, що виникають у користувачів мережі Інтернет, оскільки електронний канал спілкування не може передавати ні інтонацію, ні міміку, ні жести (емоційний компонент комунікації) [4, 212]. Графічні засоби беруть участь і в організації семантичної структури тексту, оскільки вони забезпечують його експресивність і прагматичну спрямованість.

Графічні засоби медіатекстів розподіляють на дві групи за способом передавання інформації [6, 27]: 1) набірні; 2) зображальні. До набірних графічних засобів, окрім зміни шрифту, відносять також пропуски між словами, декоративні елементи (лінійки, що утворюють рамки; умовні позначки, закладені в каталоги комп'ютерних шрифтів тощо). До зображальних графічних засобів відносять іконічні знаки – фотографії та малюнки.

В електронних медіатекстах найбільш уживаними графічними засобами вважаються фотографії, малюнки, таблиці, графіки, схеми й діаграми. Вони активно використовуються для привернення уваги реципієнта та поглиблення розкриття теми медіатексту.

Окрім використання графічних засобів, в електронних текстах ЗМІ використовуються й усі наявні технічні можливості Інтернет-середовища. Це може бути аудіоряд, відеоряд та інші знакові системи, використання яких якісно змінює усталені уявлення про подання інформації та можливі ефекти її сприйняття [5, 345].

Графічні, аудіо- та відеозасоби завжди поєднуються в електронних медіатекстах із вербальними засобами подання інформації, що слугує меті максимального зацікавлення реципієнта.

Як і в будь-якому тексті, найважливіша інформація медіатексту розміщується на головному місці. Тому часто заголовку статті стає його перша фраза, що вміщує інформацію про сутність події. Перша фраза покликана привернути увагу, вразити реципієнтів та викликати в них зацікавленість у подальшому перегляді представлених політичних подій і явищ. Саме тому така перша фраза акцентує увагу реципієнтів на актуальності й сенсаційності представленої інформації. Наприклад:

Ukraine's Presidential Election: Oranges And Lemons (The Economist);

Election leaves Ukraine with a cloudy future (Toledo Blade);

Ukraine's colourful elections on (The Guardian);

Ukraine's inspirational electorate on (The Guardian);

Ukraine's revolution lives on (The Guardian);

Election monitors see few problems in Ukraine vote (The New York Times);

Ukraine needs the West support (The Wall Street Journal)

Зазвичай зміст заголовка прямо вказує на зміст усієї статті, хоча зміст деяких заголовків стає зрозумілим лише після перегляду всього тексту статті, завдяки чому й стимулюється інтерес реципієнта до розгорнутого ознайомлення з повним текстом статті. Наприклад:

Happy Ever After (proUA);

Wanted! Bankers Flee Amid Scandal (The Kiev Post);

Close Race In Ukraine (Gulf News);

Atlantic Eye: As The Cookies Crumble (UPI);

Curing "Ukraine Fatigue" (The New York Times);

The Ukrainian "W" (The Moscow Times)

Представлення заголовку у формі запитання також привертає увагу та вмотивовує реципієнта до ознайомлення з повним текстом статті. Наприклад:

Did Georgian Leadership Try To Influence Ukraine Presidential Election? (Radio Free Europe);

Where Did Ukraine's Yushchenko Go Wrong? (Kyiv Post);

Ukraine: Where Are You Going? (World Press Review);

Can Lazarenko Hurt Tymoshenko's Bid? (Kyiv Post);

What Does Ukraine Await In The Yanukovich Period? (The Georgian Times);

Russia-Ukraine Gas Deal: Who Got It Wrong? (RIA Novosti)

Тож електронні тексти розраховані на сприйняття всіма традиційними перцептивними каналами реципієнта: візуальним (друкований текст), аудіальним (звуковий ряд) і аудіовізуальним (звуковий та візуальний ряд). Завдяки цьому значно розширюються можливості як подання інформації, так і стимулювання інтересу до неї з боку реципієнта. Поєднання в медіатексті зображального й вербального компонентів формують електронні медіатексти як візуальне, структурне, смислове й функціональне ціле, надаючи такому тексту можливість здійснювати комплексний прагматичний вплив на реципієнта [1, 73].

Отже, в електронних текстах ЗМІ використовується низка засобів для привернення уваги та зацікавлення реципієнта, а саме: вербальні, візуальні, аудіо, відео та графічні засоби. Саме завдяки ним медіатексти виступають не стільки засобом інформування про події та явища суспільно-політичного життя, скільки механізмом формування суспільної свідомості й поведінки.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо в більш детальному аналізі лінгвістичної складової електронних текстів ЗМІ в плані дослідження перлокутивного ефекту як здійснення маніпулятивного впливу на реципієнта.

Література

1. Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) / Е. Е. Анисимова // Вопросы языкознания. – 1992. – № 1. – С. 71–79.
2. Гусар М. В. Лінгвокогнітивний і комунікативно-прагматичний аспекти приватних газетних оголошень (на матеріалі сучасної британської періодики): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / М. В. Гусар. – К., 2004. – 230 с.
3. Дедова О. В. Графическая неоднородность как категория гипертекста / О. В. Дедова // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2002. – № 6. – С. 91–103.
4. Лукашенко Н. Г. Засоби графіки у комп'ютерному дизайні текстів Інтернет-форумів / Н. Г. Лукашенко // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – 2003. – № 9. – С. 212–218.
5. Лукина М. М. СМИ в Интернете / М. М. Лукина // Средства массовой информации России : учеб. пособие / под ред. Я. Н. Засурского. – М.: Аспект Пресс, 2005. – С. 338–356.
6. Минаева Л. В. Мультимодусность текстов печатных СМИ и рекламы / Л. В. Минаева // Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2002. – № 4. – С. 26–33.
7. Сергиенко П. И. Лингвокогнитивные особенности электронного гипертекста (на материале английского языка): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / П. И. Сергиенко. – М., 2009. – 22 с.
8. Чудинов А. П. Дискурсивное направление в зарубежной медиалингвистике / А. П. Чудинов, Э. В. Будаев // Известия Уральск. гос. ун-та. – 2006. – № 45. – С. 167–175.
9. Bolter J. D. Remediation: Understanding New Media / J. D. Bolter, R. Grusin. – Cambridge, London : MIT Press, 1999. – 295 p.
10. Slatin J. M. Reading Hypertext : Order and Coherence in a New Medium / J. M. Slatin // College English. – Volume 52. – № 8. – P. 870–883.
11. Warschauer M. Reseaching technology in TESOL: Determinist, instrumental and critical approaches / M. Warschauer // TESOL Quarterly. – 1998. – № 32 (4). – P. 757–761.

Аннотация. Пьетух О. И. *Использование средств привлечения внимания реципиентов в электронных текстах СМИ (на материале современного политического медиатекста)*

В статье рассматривается значение электронных СМИ в политической жизни общества и анализируются средства привлечения внимания реципиентов к событиям, представленным статьями электронных СМИ.

Ключевые слова: *электронные тексты СМИ, медиатекст, средства привлечения внимания.*

Summary. Pjetsukh O. *The usage of attracting recipients' attention means in electronic mass-media texts (on the data of modern political mediatext)*

The article focuses on the importance of electronic mass-media in the political life of the society. It analyses the means of attracting recipients' attention to the events represented by the articles of electronic mass-media.

Key words: *electronic mass-media, mediatext, means of attracting attention.*

Л. В. Попащенко

TEORIA GATUNKU POLSKIEJ BADACZKI STEFANII SKWARCZYCKIEJ

Specjalne miejsce w tworzeniu wspyczesnej teorii gatunku zajmuje dorobek naukowy Stefanii Skwarczyckiej. To wiańpie z jej oryginalnej koncepcji po raz pierwszy prezentowanej w znanej *Teorii listu* [Skwarczycka 1937] wywodzi sik caia polska szkoia genologiczna. Jak zdarza sik w nauce w czasach przeiomowych momentyw jej rozwoju, koncepcja polskiej uczonej zostaia stworzona niemal jednoczeñnie z teorią gatunku Michaia Bachtina i, jak sik okazaio, zbiegia sik z pionierską koncepcją rosyjskiego uczonego w zasadniczych swoich stwierdzeniach. Z przyczyn obiektywnych pionierskie idee Bachtina wywczas nie dotariy do ñwiata nauki zachodniej, dlatego spojrzienie Stefanii Skwarczyckiej na naturk gatunku sformuiowane przez uczoną w latach 30-ch XX wieku byio caikiem oryginalne. Wybrany przez uczoną aspekt rozpatrzenia ryñego typu wypowiedzi (komunikatyw) okazai sik piodny i skutkowai powstaniem caionñsiowej koncepcji genologicznej, ktyrą Boïena Witosz oceniia jako szeroką koncepcjk wieloaspektową, zawierajñcą diugo

konstruowany i ewoluujący system genologiczny, ostatecznie wykształcony w ciągu wieloletnich doświadczeń badawczych [Witosz 2005: 21].

Wspomniana bliskość poglądów Skwarczyńskiej i Bachtina w kwestii tłumaczy się wspólnym wyjątkowym momentem w obu koncepcjach. Jest im niezadowolenie z istniejącej teorii gatunków literackich, która pozostawia poza swymi ramami wiele wypowiedzi w języku naturalnym. W trakcie rozwoju własnej koncepcji Skwarczyńska coraz dalej rozszerza koło rozpoznawanych genologicznych, obejmując już nie tylko gatunki literackie, a też ich trybiki – gatunki potoczne i całonocne komunikacje społeczne. Sama uczona tak tłumaczy powstanie rozmaitych istniejących gatunków i ich wycię z rzeczywistości: *O zaistnieniu i charakterze gatunków, odmian i pododmian gatunkowych decydują społeczno-historyczne warunki i zapotrzebowania odbiorców. Warunki społeczno-historyczne określają sytuację nadawczą i odbiorczą, a przede wszystkim świadomością twórcy, mobilizując ich uzdolnienia i wpływając na sprawność warsztatową* [Skwarczyńska 1965: 94].

Opracowanie poszczególnych gatunków z uwzględnieniem ich miejsca w systemie mowy byłoby nieskuteczne bez stworzenia specjalnej metodyki, która pozwoliłaby zdefiniować na jednolitych zasadach każdą z gatunków mowy. Stefania Skwarczyńska jako pierwsza zaproponowała klasyfikację gatunkowych cech wypowiedzi, co stało się centralnym punktem jej teorii i wyprowadziło kategorie gatunku poza granice tekstów literackich. W swoim podejściu do klasyfikacji Skwarczyńska za cechy konstytutywne gatunku uznaje istnienie podstawowych wyznaczników komunikatu: A. nadawca, B. odbiorca, C. stosunek między nadawcą z odbiorcą, D. sytuacja nadawcza, sytuacja odbiorcza, sytuacja nadawczo-odbiorcza, E. kierowana ze względu na cel porozumienia z odbiorcą funkcja komunikatu; jej dwa aspekty: praktyczny i czysto humanistyczny, F. przedmiot komunikatu, G. ujęcie przedmiotu komunikatu, I. przedstawienie i wyraz, J. kod [Skwarczyńska 1965: 135-149]. Dana klasyfikacja dotychczas pozostaje podstawą rozpoznawania genologicznych i z niej, niewątpliwie, wywodzą się powstające nowe propozycje w zakresie definicji gatunków mowy.

Analizując propozycję Skwarczyńskiej, Maria Wojtak wyodrębnia w niej konfiguracje wykładników semantycznych (wiadomość i sposób jego przedstawiania), pragmatycznych (podmioty, relacje między nimi oraz funkcje komunikatywu, które można sprowadzić do zbioru intencji), a także stylistycznych. Uczona tłumaczy ważność uwzględnienia w zaproponowanej klasyfikacji kodu gatunkowego jako czynnika gwarantującego syntetyzujące ujęcie wyznaczników wypowiedzi, wyodrębnienie konwencji, które czynią z gatunku jakoby komunikacyjną, a więc także społeczną i kulturową [Wojtak 2004b: 13].

W swojej koncepcji Skwarczyńska rozgranicza pojęcia *rodzajów* (uwzględniając istnienie wariantów rodzajów) jako kategorii naturalnych i trwałych w zakresie literatury i literatury stosowanej (liryki, epiki, rodzaj moralizatorsko-dydaktyczny i rozrywkowo-autoteliczny) i przeciwstawia im pojęcie *gatunku* jako struktury historycznej [Skwarczyńska 1965: 401]. Historyczność gatunkowa jest tu rozumiana jako zaistnienie pewnych typów wypowiedzi, które pojawiają się w określonym czasie, i, zmieniając się lub umierając, błądzące związane z sytuacją społeczną epoki¹.

Przez koncepcję Skwarczyńskiej do obiegu naukowego trafiło pojęcie *gatunkowego paradoksu* oznaczające bieżące przeciwieństwo, przejawiające się w realizacji wzorców gatunkowych. Analizując list jako wyrazisty przykład omawianych paradoksów gatunkowych, uczona ujawnia jego jednoczesną przynależność do literatury i tekstów użytkowych, intencjonalną dialogowość i monologowość realizacji, zamierzoną efemeryczność i bezwarunkową dokumentalność, indywidualizm i konwencjonalność, przekazanie treści o charakterze potocznym mówcy pisanemu, a więc niejako wtyrni i in. [Skwarczyńska 1975: 178-179].

Współczesna genologia i literaturoznawstwo zawdzięczają Skwarczyńskiej także wprowadzenie terminu *forma podawcza*. We współczesnym obiegu terminologicznym pod formą podawczą rozumie się formy stylistyczno-językowe, które mogą mieć swe genetyczne odpowiedniki w potocznych sytuacjach komunikacyjnych (w rozmowie czy relacji). Głównie z nich – to opis, opowiadania, dialog i monolog [Siawicki (red.) 1998: 165]. Kwestia stosunku między pojęciami *forma podawcza* i *gatunek* wywołała dyskusję naukową o terminologii genologicznej, która nie jest zamknięta dotychczas, a nadal ożywia zainteresowanie problemami gatunku².

Stosowanie terminu *forma podawcza* w pracach samej uczoney rodzi niejasności. Jak sędzi Bożena Witosz [2005:120], Stanisław Dębrowski [1974:74], Monika Zańko-Zielicka [2002:18] i in., analiza słownictwa terminologicznego koncepcji Skwarczyńskiej na tle współczesnej wiedzy genologicznej pozwala generalnie rzecz biorąc uznać formy podawcze za formy gatunkowe. Przez Skwarczyńską ww. pojęcia były stosowane z tym rysem, że termin *gatunek* autorka zarezerwowała raczej dla zioionych, wtyrnych form literackich, ulegając uczona stojąc w odniesieniu do typów wypowiedzi, które *stają się tworzywem literackim i poddane literackiej „obrybce” odgrywają w dziele rolę składowych kompozycyjnych* [Witosz 2005: 121].

Sama Skwarczyńska tak tłumaczy podstawy wyodrębnienia formy podawczej:

¹ Zob. Gajda Stanisław, 2001, Gatunkowe wzorce wypowiedzi, [w:] Jerzy Bartmicki (red.), *Współczesny język polski*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 262-267.

² Słowo to prace Stanisława Dębrowskiego (1974), Anny Wierzbickiej (1983), Stanisława Gajdy (1991, 1993), Bożeny Witosz (1997, 2001, 2005), Moniki Zańko-Zielickiej (2002), Aleksandra Wilkonia (2002) i in.

W pojęciu formy podawczej [...] wchodzi w grę funkcja wypowiedzenia, jego treść ukształtowana specyficznie „ad usum” tej funkcji oraz specyficznie zorganizowane tworzywo językowe dla potrzeb wyrazu tej treści [Skwarczyńska 1954: 317].

Jak widać, takie rozumienie formy podawczej w zupełności opiera się na podstawy wyodrębnienia gatunku w koncepcji Bachtina i potwierdza zdanie wspierających genologów o synonimicznym stosowaniu pojęcia *forma podawcza* i *gatunek* w terminologii Skwarczyńskiej.

Uznając Stefanię Skwarczyńską za autorkę genologicznej syntezy teoretycznej Stanisław Gajda jako giętkie narzędzie dla nauki humanistycznej wymienia zespół podejścia strukturalistycznego i funkcjonalnego oraz nawiązywanie do koncepcji dynamicznej struktury, która uwzględnia naturalny rytm i zmienność konkretnych tekstów. Jej *<Skwarczyńskiej> ujęcie gatunku*, – pisze Gajda, – *ma korzenie w analizie tekstu rozumianego jako cząstkowa składowa procesu komunikacji, międzyludzkich kontaktów*. A samą koncepcję Skwarczyńskiej uczony nazywa *humanistyczną teorią gatunku* [Gajda 2001: 258].

Miejsce teorii Skwarczyńskiej na mapie studiów nad gatunkiem wyraźnie określiła też Monika Zańko-Zielicka:

Chociaż prace Skwarczyńskiej osadzone są w teorii literatury, to podejmowane przez autorkę badania doprowadziły do odrzucenia podziału na literaturę i nieliteraturę oraz akceptacji przekonania, że poetyka wrasta w życie. Tam właśnie jest kryterium poszczególnych gatunków, a cząstki i przyczyny, które decydują o przemianie form artystycznych” [Zańko-Zielicka 2002: 19].

Literatura

1. Bahtin Michaił M., 1996, *Sobranie sochinenij*, t. 5, *Raboty 1940-h – nauala 1960-h godov*, Moskwa.
2. Gajda Stanisław, 2001, *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, [w:] Jerzy Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
3. Dębrowski Stanisław, 1974, *Teoria genologiczna Stefani Skwarczyńskiej*, Gdansk.
4. Skwarczyńska Stefania, 1937, *Teoria listu*, Lwów.
5. Skwarczyńska Stefania, 1954, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa.
6. Skwarczyńska Stefania, 1965, *Wstęp do nauki o literaturze*, t.3, Warszawa.
7. Skwarczyńska Stefania, 1975, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa.
8. Siawicki Janusz (red.), 1998, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.
9. Witosz Bożena, 2005, *Genologia lingwistyczna*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
10. Wojtak Maria, 2004b, *Gatunki prasowe*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
11. Zańko-Zielicka Monika, 2002, *Przez okno wiadomości. Gatunki tomy w świadomości użytkownika języka*, Wrocław.

МЕТОДИКА

В. О. Береза

ПРИНЦИПИ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ ФІЛОЛОГІВ В УМОВАХ ОПТИМІЗАЦІЇ ПРОЦЕСУ ЇХНЬОЇ ЕДУКАЦІЇ

Стаття розкриває суть основних принципів організації навчального процесу в умовах формування критичного мислення майбутніх філологів – студентів, що вивчають іноземні мови.

Ключові слова: *принципи навчання, навчання філологів, критичне мислення, процес едукacji.*

Розвиток національної системи вищої освіти вимагає нових, інколи нестандартних підходів до організації процесу навчання й професійної підготовки майбутніх спеціалістів. Тенденції в становленні вищої школи, запровадженні прийомів і методів навчання фахівців різних галузей вказують на намагання національної навчально-виховної системи прилаштуватися до світових процесів, до різних освітніх систем іноземних країн. Звісно, врахування позитивного досвіду – необхідний компонент покращення й оптимізації едукacjiного процесу у ВНЗ України, проте дуже часто відбувається сліпе наслідування, неадаптоване запозичення й застосування цих прийомів, методів, принципів, підходів тощо в процесі навчальної діяльності у вищій школі. Такий стан справ призводить до втрати певної системності та логічної структурності у вітчизняній освітній сфері. Зрештою, це виявляється в наявності безлічі підходів, принципів і методів навчання, що можуть частково повторювати один одного, або ж бути повністю ідентичними. Крім того, різні принципи застосовуються не лише різними закладами, але й різними викладачами в одному закладі. Водночас якість фахівців очікується однаково висока від усіх учасників освітнього ринку.

Існування великої кількості різноманітних підходів і принципів навчання є певною ознакою плюралізму поглядів в освітньому процесі, відповідним показником демократичності суспільства. Але наявні принципи й підходи вимагають систематизації для їхньої категоризації й створення відповідної ієрархічної структури. Нині є нагальна потреба в проведенні таких досліджень.

Розкриваючи загальні принципи навчання майбутніх філологів, спеціалістів з іноземної мови, постає питання у створенні логічної та структурно групованої ієрархії принципів і підходів до організації навчальної діяльності у вищій школі в запропонованій сфері підготовки – майбутніх філологів.

Проблемою поданої статті є розкриття основних загальних принципів організації процесу навчально-виховної діяльності й формування професійних навичок і вмінь у майбутніх спеціалістів з іноземних мов, зокрема учителів, у ході розвитку в них здатності до критичного мислення.

Інтеграція вищої школи у світовий і європейський полікультурний і багатовекторний простір висувають на порядок денний важливе й непросте завдання – формування особистості, яка гармонійно поєднувала б у собі риси та якості національно свідомого представника суспільства, а з іншого боку – громадянина світу, що швидко глобалізується. Необхідним постає формування в такій особистості здатності до швидкого та якісного оцінювання інформації, особливо соціокультурного плану, з її акцентуацією на різні сфери життєдіяльності людини, тобто формування в неї навичок і вмінь критичного осмислення дійсності.

Соціокультурний аспект інформаційного впливу на молоду людину має визначальне значення на формування її особистості, світогляду. Це викликає необхідність урахування цього аспекту в процесі виховання молодого покоління. Зокрема, певної ваги це питання потребує в процесі підготовки спеціалістів-філологів, що вивчають іноземні мови. Знайомлячись з лексико-граматичним і фонетичним компонентом іноземної мови, студенти пізнають культуру народу, мова якого вивчається. Відбувається культурний вплив на майбутніх філологів. Вони стикаються з різними соціокультурними реаліями, формами й особливостями мовленнєвої поведінки, культурними міфами тощо. З огляду на зазначене виникає необхідність у розвитку в студентів певного комплексу навичок пізнавальної діяльності, самостійності й критичності мислення – тобто, фактично, формування в них пізнавально-критичної компетентності в роботі з навчальним матеріалом і його практичним застосуванням.

Характеризуючи пізнавально-критичну компетентність, варто зазначити, що вона становить складну ієрархічну структуру, яка поєднує досвід, знання, навички й вміння швидкої, логічної й відповідної системі поглядів обробки різнопланової інформації з її наступним занесенням до структур пам'яті й вироблення на її основі тверджень. Сформованість цієї компетентності надає особистості можливість оперативно опрацьовувати вхідну й внутрішню інформацію (різноманітні зовнішні впливи й система знань людини), ефективно проводити аргументацію на її основі та розширювати власний знаннєвий простір, збагачувати комунікативний і соціальний досвід. Навчальний процес за цих умов передбачає практичність в організації процесу й відповідність комунікативним потребам у відборі навчального матеріалу.

Особливої ваги це питання набуває в процесі підготовки студентів, що вивчають іноземні мови й постійно оброблюють великі обсяги інформації, яка здебільшого насичена «маніпуляційним» змістом. Під цим змістом інформації, зокрема й навчальної, ми розуміємо її наповненість соціокультурними реаліями, компонентами соціального, побутового, культурного й приватного життя представників іншомовного соціуму. Такі реалії й компоненти, незвичні й здебільшого неадаптовані до власної системи поглядів і цінностей, можуть впливати на особу, маніпулювати її свідомістю, видавати удаване за явне, нав'язувати інші цінності, формувати систему загального впливу на особистість із відповідними змінами в її поведінково-ціннісному континуумі.

Формування в студентів навичок критичного мислення й відповідно пізнавально-критичної компетентності забезпечує їх засобами аналітико-критичного ставлення до інформаційних повідомлень, поведінкових штампів представників іншої культури, продукування власної адекватної мовленнєвої поведінки. Це досягається шляхом не простої подачі навчального матеріалу, а його обговорення, виведення основних його структурних компонентів, створення семантико-функціональних та акціональних схем на його основі. Студенти постійно залучаються до самостійної роботи з матеріалом (діалогами, текстами, полілогами, лексичними й фразеологічними одиницями тощо), до його класифікації й групування за певними ознаками. Майбутні філологи створюють на практиці мінімальні структури знань і досвіду як концепти загальної бази знань, що відтворює набутий досвід особистості. Крім того, відбувається формування навичок і вмінь роботи з цим матеріалом у межах відповідної теми. Проте це вимагає зміни підходів презентації інформації, її практичного використання й перевірки.

Нині в навчально-виховній системі вищої школи в основному переважають догматичні принципи подачі матеріалу та його перевірки. Подається готовий для заучування матеріал і здебільшого не очікується його осмислення й інтерпретація студентом. Такий підхід не сприяє інтенсивному розвитку інтелектуальної сфери молоді, її знаннєвої бази й критичного мислення.

Навчання за екстенсивними формами, розповідний виклад лекційного матеріалу не сприяють формуванню критичного мислення студентів, ускладнюють навчальний процес з оволодіння іноземної мови, хоча й закладають певний мінімум знань, який не завжди можна застосувати в практичній діяльності. Крім того, такі форми навчання майже не активізують пізнавально-мотиваційну сферу як фактор посилення ефективності навчання іноземних мов, підвищення самостійності студентів, їхньої пізнавальної складової. Такі підходи майже не розвивають у студентів важливі пізнавальні навички отримання й обробки інформації. Іntenсивні ж форми спрямовані на навчання студентів мислити самостійно й творчо, критично оцінювати факти і події, «знаходити розв'язки нестандартних ситуацій, здійснювати пошук необхідної інформації з наступним її застосуванням» [1, 230]. Це дає можливість максимальної самореалізації студентів, майбутніх фахівців з іноземної мови, у процесі навчання, розвитку їхньої інтелектуальної, пізнавальної сфери, детермінуючи основні напрями становлення особистості.

З огляду на сказане вище постає необхідність оптимізації й модернізації навчального процесу. Оптимізація в педагогічній діяльності – це досягнення максимально можливої якості освіти, навчання й виховання в конкретних умовах ВНЗ, організація дій студентів, що спрямовані на пізнання й розв'язання конкретних завдань [2, 149]. А саме: у процесі ознайомлення студентів з культурою, духовними й суспільними цінностями інших народів важливо вчити їх критично осмислювати, порівнювати надбання кожного народу, його культуру, при цьому залишаючись «поміркованими патріотами», що передбачає поважне, толерантне ставлення до культури, матеріальних і соціальних цінностей іншого народу поряд із національною ідентифікацією та самосвідомістю. Особливо це стосується стереотипного сприйняття реалій дійсності, що здійснюється за рахунок впливу на особу засобів масової інформації, які часто стають певним еталоном виховання.

Така спрямованість у просуванні якісних змін у системі підготовки майбутніх учителів іноземної мови, на наш погляд, має враховувати такі організаційні принципи, як-от: пізнавально-варіативний, порівняльно-аналітичний, рефлексивний і діяльнісно-комунікативний.

Пізнавально-варіативний принцип передбачає такий процес надання інформації стосовно певного предмета пізнання, що враховує її презентацію з різних джерел. Це забезпечує висвітлення предмета пізнання в різних аспектах, демонстрацію багатоманітності його розуміння. Студенти мають змогу побачити різні трактування, пізнати нові його якості й властивості, розкрити повноту його структури, глибше зрозуміти зв'язки між компонентами.

Порівняльно-аналітичний принцип передбачає таку подачу різних поглядів на предмет пізнання, коли відсутнє зазначення домінантної серед них. Він допускає навмисне, з навчальною метою, зазначення хибних поглядів, що має сприяти виробленню в студентів аналітичних умінь. Водночас відбувається розвиток навичок критичного осмислення інформації, вироблення власних поглядів на предмет пізнання.

Рефлексивний принцип забезпечує подальшу обробку інформації, її інтерпретацію й аналіз власних поглядів на предмет пізнання, що вироблені на основі порівняння й аналізу.

Діяльнісно-комунікативний принцип гарантує практичне застосування пізнаної інформації стосовно предмета пізнання й забезпечує подачу комунікативно важливого матеріалу. Цей принцип завдяки практичності й варіативності уможливує постійну й продуктивну взаємодію суб'єктів навчання. Таким чином, реалізується один із основних постулатів організації навчального процесу – її суб'єкт-суб'єктний аспект.

Організація процесу навчання майбутніх філологів із врахуванням зазначених вище принципів, на наше переконання, оптимізує процес формування критичного мислення, розширить можливості для ефективного засвоєння матеріалу теми, допоможе глибше й різносторонньо зрозуміти предмет пізнання.

Формування критичного мислення особистості та пізнавально-критичної компетентності має значний вплив на становлення соціально активного представника соціуму. Тенденція до формування здатності критично мислити є не лише наслідком демократичного способу життя [3, 1], але й фактором його розвитку, утвердження в громадській думці. Інформаційний світ значно розширив можливості для сприйняття іншомовних елементів духовної й матеріальної культури й життя суспільства, що значною мірою впливають і визначають вектори в становленні сучасної національної свідомості, культури й соціуму загалом. Цьому покликане протистояти сформоване критичне мислення особи і, власне, її пізнавально-критична компетентність, які спонукатимуть майбутніх фахівців з іноземної мови до осмисленого, логічного сприйняття дійсності, її інтерпретації й вироблення на цій основі поміркованого ставлення до негативних впливів сьогодення, адаптацію свідомості до напливу повідомлень нових інформаційних технологій. Сформованість критичного мислення допомагає майбутнім філологам уникнути маніпуляції свідомістю в процесі ознайомлення з новою культурою й запобігти порушенню власних цінностей, тобто протистояти маніпуляційному змістові інформації.

У процесі формування пізнавально-критичної компетентності майбутніх філологів як фактора їхнього професійного розвитку є дотримання принципів критичної коректності й насиченості навчальної інформації, що передбачає наявність у ній фрагментів, які спонукають до її осмислення під різним кутом зору, до критичного аналізу фактів, а не прийняття їх на віру, а також відсутність змістових або логічних невідповідностей, достовірне викладення фактів, їх різноспрямованість і новизна. Проте важливо зазначити, що з навчальною метою можлива презентація неправдивої інформації. Це надасть змогу студентам провести аналіз, порівняти різні аспекти й погляди на предмет пізнання та вивести власне розуміння проблематики, навчитися розпізнавати хибність повідомлення, його прихований зміст. Такі навчальні дії сприяють виробленню в студентів, особливо майбутніх філологів, що вивчають іноземні мови, здатності до протистояння маніпуляціям свідомістю, розуміння імпліцитного змісту повідомлення і, в свою чергу, вміння ефективно смислювати власні інтенції в процесі комунікації для досягнення поставлених цілей.

У цьому сенсі критичне мислення виступає оцінювально-рефлексивною діяльністю, у процесі якої людина чітко контролює свою активність і розуміє тенденції в побудові продуктивного комунікативного акту. Така розумова діяльність зумовлюється характером завдань, що виникають у процесі пізнання соціальної дійсності, самопізнання й взаємодії з іншими людьми [4, 29]. Але при цьому важливим є формування у філологів з іноземної мови умінь застосовувати здобуті знання для отримання нових і розуміння, що одне й те саме завдання може бути розв'язане різними способами. Це сприятиме виробленню в них навичок і вмінь креативного мислення. Комплекс вмінь і навичок креативного мислення впливають, у

свою чергу, на формування пізнавально-критичної компетентності. Крім того, креативне й критичне мислення тісно пов'язані в процесі навчання й практичного застосування набутих знань, виконання завдань і розв'язку проблемних ситуацій. Студенти мають зрозуміти, що кожен може мати свою точку зору на те чи те питання, відмінну від інших, і саме це дає можливості для пізнання як фактора успішності становлення громадянського суспільства в процесі формування критичного мислення. Важливим у цьому випадку є усвідомлення студентами можливості помилитися з подальшим пошуком шляхів виправлення помилок.

Література

1. Нікітіна В. Важливість скорочення екстенсивних форм навчання в умовах гуманізації вищої школи / В. В. Нікітіна, В. Г. П'яченко // Психолого-педагогічна наука і суспільна ідеологія: [матер. метод. семінару АПН України]. – К.: Гнозис, 1998.
2. Басова Н. Педагогика и практическая психология / Н. В. Басова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999.
3. Белкіна-Ковальчук О. Формування критичного мислення учнів початкових класів у процесі навчання: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.09 «Теорія навчання» / О. В. Белкіна-Ковальчук. – Луцьк, 2006.
4. Шеремет М. Критичне мислення: діяльнісний підхід / М. Шеремет // Шлях освіти. – 2004. – № 4.

Берёза В. А. Принципы современного образования филологов в условиях оптимизации процесса их эдукации

Статья раскрывает сущность основных принципов организации процесса обучения будущих филологов – студентов, которые изучают иностранные языки, в условиях формирования у них критического мышления.

Ключевые слова: *принципы обучения, обучение филологов, критическое мышление, процесс эдукации.*

Bereza V. The strategies of philologists' up-to-date learning aiming the optimization of their education

The article discloses the essence of main principles of organizing the learning and training process of future philologists who master foreign languages under forming their critical thinking.

Key words: *concepts of education, philologists' education, critical thinking, educational and learning process.*

O.I. Vovk

ФОРМУВАННЯ АНГЛОМОВНОЇ ГРАМАТИЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ У СТУДЕНТІВ-ФІЛОЛОГІВ: НОРМА Й УЗУС

У статті висвітлюється актуальна проблема особливостей формування англomовної граматичної компетенції у студентів мовних спеціальностей вищих навчальних закладів. Розглядається, зокрема, нормативна й узувальна специфіка вживання мовних форм сучасної англійської мови.

Ключові слова: *мовна компетенція, англomовна граматична компетенція, норма, узус.*

Мета цієї статті полягає в розкритті сутності англomовної граматичної компетенції та такої її складової, як мовна й мовленнєва норма та узус.

Граматична компетенція є складовою мовної (лінгвістичної) компетенції, яка, у свою чергу, входить до структури комунікативної компетенції. Мовна компетенція забезпечує змістовий бік комунікативної компетенції в іноземній мові та традиційно представляється як набір дидактичних одиниць у розділах лексики, граматики та фонетики. **Мовна компетенція** передбачає здатність:

1) розуміти/продукувати необмежену кількість правильних з мовного погляду речень за допомогою засвоєних мовних знаків і правил їхнього поєднання [10, 35];

2) конструювати граматично правильні форми й синтаксичні побудови, а також розуміти смислові відрізки в мовленні, організовані відповідно до наявних норм мови, та використовувати їх у тому значенні, в якому вони вживаються носіями мови в ізольованій позиції [9, 4].

Граматична компетенція має забезпечити [1, 20]:

4) системне знання лексичного, морфологічного, синтаксичного, фонетичного та орфографічного аспектів мови для побудови осмислених і зв'язних висловлювань;

5) володіння граматичними поняттями, а також засобами вираження граматичних категорій;

6) здатність концептуального моделювання граматичного матеріалу;

7) автентичність використання мовних засобів;

8) знання стилістичних особливостей іноземної мови, що вивчається;

9) навички й вміння адекватно використовувати граматичні явища в мовленнєвій діяльності в різноманітних ситуаціях спілкування для розв'язання мовленнєво-розумових проблемних задач, що забезпечується не лише знанням системи мови, а й мовних, граматичних і мовленнєвих норм та узусу.

Зупинимося на останньому положенні докладніше.

Мовні норми (від лат. *norma* – провідна вказівка, правило, зразок) – це правила застосування мовних засобів, зокрема вимови, правопису, використання слів, граматики тощо [5, 3], а також сукупність уживаних мовних засобів, усе те, що приймає мовна спільнота, яка спілкується цією мовою [2, 339–340]. Як варіант мовної норми фахівцями вживається поняття **граматичної норми** – набору правил, якими слід керуватися в

мовленнєвій діяльності, і порушення яких розглядається як відхилення від загальноприйнятого стандарту [11, 8].

Вивчення норми базується на встановленні співвідношення структури мови з її нормативними реалізаціями, прийнятими в певний історичний момент і для певного мовного колективу. Структура мови повністю визначає реалізацію лише тоді, коли відсутня можливість вибору між мовними знаками. У цьому випадку до норми належить матеріальна форма знака, у чому виявляється найсуттєвіший, *реалізуючий бік норми*. За наявності вибору між знаками не лише конкретна форма їхньої реалізації, а й вибір одного, а не іншого знака належить до нормативного плану мови, у чому виявляється другий – *селективний бік норми* [8, 377].

Мова вважається нормативною, якщо вона характеризується такими *ознаками*, як: а) відповідність норми структурі мови; б) масове й регулярне вживання мовних одиниць більшістю людей; в) загальне визнання/суспільне схвалення; г) стійкість; д) вибірковість; е) обов'язковість; є) «правильність» нормативних реалізацій [6, 58; 8, 377].

Нерідко в мовленні співіснують варіанти мовної норми, один із яких згодом утрачає статус мовного стандарту. Мовна варіативність є семіотичною ознакою будь-якої мови, що забезпечує наявність у ній певної кількості знаків на позначення одного змісту. Варіанти існують на всіх мовних рівнях (наприклад, варіанти вимови слів, варіанти морфем з однаковим змістом, лексична, синтаксична синонімія, синтаксична деривація тощо). Проте науковцями особлива увага приділяється варіюванню, зумовленому соціальними розбіжностями носіїв мови й відмінністю умов спілкування. Таке варіювання розглядають як один із видів соціальної диференціації мови [7, 482].

Мовна норма протиставляється мовленнєвій нормі й узусу. **Мовленнєвою нормою** називають сукупність найстійкіших традиційних реалізацій системи мови, відібраних і закріплених у процесі суспільної комунікації. Характерними *ознаками мовленнєвих норм* є їхня відносна стійкість; поширеність; загальноновживаність; загальнообов'язковість; відповідність вживанню, звичаю та можливостям системи мови [4].

Загальноприйняте вживання одиниць мови (слів, стійких зворотів, форм та конструкцій) носіями мови, а також превалюючі тенденції у вживанні мовних форм членами певного мовного колективу називають **узусом** (від лат. *usus* – звичай, правило, застосування) [3, 111; 11]. Узусальне використання мови, з одного боку, протиставляється оказіональному (зумовленому специфічним контекстом), а з іншого — мовній нормі (наприклад, в англійській мові: *listen attentively* (узус) – *listen carefully* (норма); *I started to learn English with the aim to become a teacher* (узус) – *I started to learn English with the aim of becoming a teacher* (норма); *Did he dare to criticize my arrangements?* (норма) – *Did he dare criticize my arrangements?* (узус); *He didn't use to smoke* (норма) – *He used not to smoke* (узус).

Виокремлюють **три типи узусу**, зокрема [4]:

- 1) вживання *зрозуміле*, що задовольняє мінімум комунікації;
- 2) вживання *коректне*, що відповідає вимогам мовної норми;
- 3) вживання *правильне*, тобто максимально ефективне, що відповідає вищим, порівняно з коректним, стандартам краси мови і, як наслідок, викликає захоплення аудиторії.

Вважається, що на практиці досить важко провести чіткі розмежувальні лінії між граматичною нормою та узусом. Структура будь-якої природної мови, починаючи з її найраннішої стадії, складається стихійно й формується індуктивно-емпіричним шляхом на основі незлічених випадків використання мовних форм носіями певної мови. Із часом відбувається природній відбір найуживаніших і комунікативно адекватних форм, і на певному (достатньо пізньому) етапі з'являються граматичні описи мови, що спочатку лише фіксують наявні в ній граматичні явища; згодом постає завдання кодифікації мови, що спричиняє появу так званих нормативних, або прескриптивних, граматик. Саме двома останніми й детермінується поява в мові граматичної норми.

Проте з появою нормативних граматик мова не застигає у своєму розвитку, а, навпаки, продовжує змінюватися відповідно до своїх внутрішніх законів, а також зовнішніх факторів, пов'язаних зі зміною соціальних умов, таких як технічний і науковий прогрес, соціальна й регіональна диференціація суспільства, посилення й послаблення впливу іншомовної культури/культур, поява й розвиток засобів масової інформації тощо. Це призводить до конфлікту між вимогами граматичної норми, яка певною мірою є застиглою й консервативною, та узусом, який має живий, рухливий характер і відображає сучасний стан певної мови [11, 8].

Такий конфлікт може долатися по-різному. Він може штучно консервуватися, набуваючи затяжного й болісного для суспільства характеру. В історії англійської мови подібне відбувалось у часи пуризму, коли будь-яка мовна інновація розглядалась як замах на чистоту мови, негативно оцінювалася та підпадала під осуд і викорінення. Проте з розвитком суспільства й лінгвістичної науки граматична норма почала «підлаштовуватися» під узус, поступово й вибірково вбираючи в себе те, що вже певною мірою устоялося в мовленні, прийнято мовною спільнотою як норма й вважається більшістю її членів не лише припустимим, а й превалюючим. Таким чином, граматична норма й узус постійно ніби перетікають один в одного: граматична норма забезпечує ту основу, на якій виростає узус; вона є певним тлом, на якому лише й може існувати узусний контраст. Узус, у свою чергу, забезпечує розширення й збагачення граматичної норми,

страхує її від закостенілості, робить її затребуваною для академічних, дидактичних і практичних цілей і приводить її у відповідність до потреб певного мовного колективу [11, 8].

Розглянемо, наприклад, фрази *It is I / It is me*. Спочатку єдиним можливим варіантом була конструкція з номінативом *It is I*. Однак, у мовленні носіїв мови все частіше зустрічалася форма непрямого відмінка цього займенника, що з позицій нормативної граматики оцінювалося вкрай негативно. Протягом певного часу форми прямого й непрямого відмінків прикметників співіснували та конкурували. Пуристи вимагали використання прямого відмінка, оскільки зворотне конфліктувало зі сталими морфолого-синтаксичними нормами, канонізованими у працях із граматики. Британці ж продовжували говорити *It is me*, не зважаючи на протести прихильників академізму й прибічників збереження чистоти мови. У результаті широко вживані, але аграматичні форми непрямого відмінка стали визнаватися у граматичних описах спочатку як можливі, хоча й неправильні, а згодом – як варіанти граматичних форм поряд із формами прямого відмінку, і зрештою – як граматична норма з констатацією архаїчності вживання форм прямого відмінка. Таким чином, форма об'єктного відмінка (*It is me / her / him / us*) стали частиною системи англійської мови, що й відображається в сучасних англійських граматиках.

Наведемо ще один приклад. Згідно з нормами сучасного англійського синтаксису порядок слів у питальному реченні є інвертованим, наприклад: *What are you talking about?* Відповідно до тих самих норм, коли подібні питальні конструкції стають частиною стверджувального складнопідрядного речення, порядок слів у підрядній частині є прямим: *I don't know what YOU ARE talking about*. Водночас у сучасному усному англійському мовленні в підрядних реченнях все частіше зустрічається інвертований порядок слів, який порушує граматичний канон: *I don't know what ARE YOU talking about*. Не ставши ще граматично правильним, такий порядок слів уже зафіксований як узуальний, тобто такий, який відповідає мовленнєвій діяльності, практично реалізується багатьма представниками англійської мовної спільноти і не «ріже вухо» в умовах природної мовленнєвої комунікації.

Отже, враховуючи викладене вище, можна констатувати, що **мовна форма** характеризується як [11, 9]:

- 1) граматично правильна й узуальна;
- 2) граматично правильна, але не узуальна (*WHOM are you listening to?*);
- 3) граматично неправильна, але узуальна (*WHO are you listening to?*);
- 4) граматично неправильна й не узуальна (мовлення дітей, іноземців, які не володіють мовою, мовлення при змінених станах свідомості тощо).

Іноді межа між граматикою як певною нормою та узусом як реальним мовленнєвим вживанням є тонкою та нечіткою, про що свідчать і граматичні описи нового типу – комунікативні й корпусні, які з'явилися останнім часом.

Типові комунікативні граматики характеризуються увагою до тенденцій сучасного мовленнєвого вживання, вбираючи найусталеніші з них та «узаконуючи» їхній мовний статус. При цьому самі поняття «граматичне правило» і «граматична правильність» стають досить широкими та гнучкими, розповсюджуючись і на галузь тих явищ, які раніше вважались узуальними, але аграматичними. Вочевидь, у такому підході необхідність в особливих посібниках з узусу, по суті, відпадає, а під поняттям «граматика як наука» мається на увазі та галузь мовознавства, яка вивчає будівні риси мови, що виявляються в усьому розмаїтті її мовленнєвих форм, реєстрів і стилів.

Якщо перші англійські комунікативні граматики (Д. Ліча, Я. Свартвика, С. Грінбаума та ін.) з'явилися ще в 70-ті рр. XX ст., то згадані корпусні граматики виникли дещо пізніше і є кроком до живого мовлення. Базуючись на використанні новітніх інформаційних технологій, ці граматики є результатом комп'ютерної обробки великого масиву інформації у вигляді корпусу прикладів. Звідси й сама назва корпусної граматики. Найвідомішими граmaticами подібного типу є граматики *COBUILD* (*Collins Birmingham University International Language Database*) *Grammar* і *Longman Grammar of Spoken and Written English*, матеріалом для якого слугував банк даних *Longman Spoken and Written English Corpus (LSWE Corpus)*, який містить понад 40 тисяч текстів різної реєстрової приналежності (усне мовлення, художня література, газетні публікації, наукова проза), що охоплюють майже 40 мільйонів слововживань. Остання є «демократичним» типом граматики, що характеризується відсутністю жорстких вимог до вживання тих чи тих форм, особливо без урахування їхньої реєстрової приналежності.

Обидва типи грамастик відображають реальну сучасну англійську мову в тому вигляді, в якому вона фактично представлена в типових мовленнєвих висловлюваннях, які формують природне інформаційне середовище сучасної людини.

Таким чином, у процесі формування англійської мовної компетенції слід знайомити студентів із нормативним та узуальним використанням мовних одиниць, що позитивно позначиться не лише на рівні сформованості цієї компетенції, а й на формуванні одного з її основних компонентів – стилістичної компетенції. У цьому ми вбачаємо перспективу подальшого дослідження цієї проблеми.

Література

1. Вовк О. І. Формування граматичної компетенції студентів-філологів у процесі оволодіння англійською мовою / О. І. Вовк // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка. Серія Філологічні науки. – Луганськ, 2007. – № 20 (136). – С. 20–24.

2. Гавранк Б. Задачи литературного языка и его культура / Б. Гавранк // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967. – С. 339–340.
3. Ельмслев А. Язык и речь / А. Ельмслев // История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях: в 2 ч. / В. А. Звегинцев – М., 1965. – Ч. II. – С. 111–120.
4. Есперсен О. Философия грамматики: электронный учебник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/esper/index.php
5. Иванова И. П. История английского языка. Учебник. Хрестоматия. Словарь / И. П. Иванова, Л. П. Чахоян, Т. М. Беляева. – СПб.: Изд-во «Лань», 1999.
6. Коротков Н. Н. Норма, система и структура как этапы анализа и описания языкового строя / Н. Н. Коротков. – М.: Высшая школа, 1973.
7. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2008.
8. Серебренников Б. А. Общее языкознание / Б. А. Серебренников. – М.: Наука, 1970.
9. Структура и содержание образовательного стандарта в области иностранного языка на основе компетентного подхода. Компетенции и критерии оценки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.relod.ru/teachers_english/clauses/competent.
10. Хомский Н. О понятии «правило грамматики» / Н. Хомский // НЗЛ. – М.: Прогресс, 1965. – Вып. IV. – С. 34–65.
11. Худяков А. А. Теоретическая грамматика английского языка / А. А. Худяков. – М.: Просвещение, 2009.

Vovk E. I. Формирование англоязычной грамматической компетенции у студентов-филологов: норма и узус

В статье рассматривается актуальная проблема особенностей формирования англоязычной грамматической компетенции у студентов языковых специальностей высших учебных заведений, в частности, нормативная и узусная специфика использования языковых форм современного английского языка.

Ключевые слова: языковая компетенция, англоязычная грамматическая компетенция, норма, узус.

Vovk O. To students-philologists' English grammatical competence development: standard and usage

The actual problem of the peculiarities of forming the English grammatical competence of students in language departments of universities is highlighted in this article. A normative and conventional particularity of the usage of linguistic forms of modern English is also considered in the article.

Key words: linguistic competence, English grammatical competence, standard, usage

В. В. Горбань

**ВИКОРИСТАННЯ ЕВРИСТИЧНОЇ БЕСІДИ НА ЗАНЯТТЯХ
ІЗ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

У статті висвітлюється питання використання евристичної бесіди як одного з методів ефективного навчання студентів зарубіжної літератури. Виокремлюються функції, особливості та принципи застосування евристичної бесіди. Вказуються чинники впровадження евристичної бесіди в навчальну діяльність студентів. Як різновид евристичної бесіди розглядається дискусія.

Ключові слова: евристична бесіда, знаннявий простір, мовленнєво-розумова активність, виведене знання, дискусія.

Підвищення якості навчання студентів літератури реалізується як за рахунок розробки і впровадження нових методів навчання, так і вдосконалення вже існуючих.

Мета цієї статті полягає у висвітленні сутності евристичної бесіди, а також виявленні особливостей її застосування на заняттях із зарубіжної літератури.

Нині загальноприйнято, що заняття із зарубіжної літератури мають бути побудовані таким чином, щоб студенти набували умінь аналізувати прочитане й давати йому власну оцінку, доводити правильність висунутих тверджень і відкидати непереконливі, відстоювати власну думку, а також робити висновки [13, 91].

Реалізації цих положень може сприяти **евристична бесіда** – метод навчання, який полягає в тому, що викладач завдяки вмiло поставленим навідиним питанням спонукає студентів до самостійного формулювання висновків, формування понять і виведення правил на основі власних знань, уявлень, життєвого досвіду, спостережень тощо [11]. Розташовані в логічній послідовності навідині питання вимагають осмислення й усвідомлення матеріалу, що вивчається, та вдумливих відповідей, завдяки яким і буде розв'язане поставлене завдання. Важливо, щоб у процесі такої бесіди студенти *самі* знаходили розв'язання обговорюваної проблеми [1, 400], активізуючи та розширюючи свій знаннявий простір, а отже, й виводячи нове знання [2, 87].

Виведене знання зазвичай згадується в контексті розуміння тексту, використання фонових знань і когнітивних структур студентів у процесі навчання [9, 132]. Передбачається, що виведене знання сьме **виводиться** (а не просто отримується в готовому вигляді) з того матеріалу, який студенти отримують як вихідний, а отже, використовуючи свої наявні знання та інтелектуальні спроможності, студенти можуть

проаналізувати нову інформацію та зробити необхідні висновки. Таке знання буде міцнішим, відповідно й ширшим буде той знанневий простір, який формується у студентів упродовж усього періоду навчання [2, 90].

З урахуванням зазначеного вище можна виокремити такі головні **особливості евристичної бесіди** [12, 211]:

- 1) знання не пропонуються в чистому вигляді, їх слід здобути;
- 2) викладач організовує не пасивне повідомлення знань, а їхній активний пошук;
- 3) студенти самостійно роблять висновки під керівництвом викладача.

Розробка та впровадження евристичної бесіди спрямовані на виховання принципово нових якостей студентів. Цей метод роботи не зводиться лише до збільшення суми знань, а передбачає нову організацію навчально-виховного процесу з урахуванням сучасних підходів до організації взаємодії суб'єктів навчальної діяльності [10, 88].

Ефективність методу евристичної бесіди залежить від двох основних чинників: підготовленості студентів і продуманої системи запитань та творчих завдань. Запитання й завдання мають бути: а) чіткі та зрозумілі за змістом; б) сформульовані за принципом від простого до складного; в) основні й додаткові; г) у декількох варіантах із урахуванням рівня підготовки студентів [5, 15].

Психологічний потенціал евристичної бесіди як методу навчальної роботи на уроках із зарубіжної літератури обумовлюється ефективними **принципами** її організації, а саме: 1) принципом креативності; 2) принципом формування моральних якостей і цінностей особистості; 3) принципом емоційної та когнітивної децентрації; 4) принципом толерантного ставлення до думок і висловлювань інших учасників спілкування; 5) принципом формування світогляду студентів [14].

У процесі застосування евристичної бесіди завдяки вміло поставленим запитанням викладач спрямовує думку студентів на розуміння ними суті матеріалу, що вивчається. Розумову роботу, яку при цьому виконують студенти, можна розглядати в такій послідовності [7, 18]:

- 1) перед студентами ставиться проблема, питання, предмет для спостереження або порівняння, що стимулює їхню мовленнєво-розумову активність;
- 2) аналізуються різні відповіді, висловлені під час обговорення питання, відкидаються неправильні відповіді, доповнюються або уточнюються неповні й неточні, а також виводиться правильна відповідь;
- 3) устанавлюються логічні зв'язки між окремими положеннями, виводяться знання, формулюються висновки й узагальнення.

Отже, схему динаміки інформації у процесі евристичної бесіди можна зобразити таким чином [12, 211]: викладач → студенти → викладач → студенти ... Зі схеми витікає, що не лише викладач, а й студенти можуть ставити запитання, необхідні для осмислення матеріалу, що вивчається. Водночас, на думку І. П. Підласого, студенти не здатні самостійно, без керівництва викладача здобувати ці знання, а тому цей метод є лише частково-пошуковим [12, 211].

Педагогічні чинники ефективного впровадження евристичної бесіди в навчальну діяльність студентів [14]:

- підготовленість студентів до участі в евристичній бесіді на заняттях та позитивна мотивація їхньої навчальної діяльності;
- підготовленість викладача та студентів до творчої діяльності;
- застосування викладачем методів активного навчання студентів і створення умов для виникнення когнітивного дисонансу;
- створення викладачем позитивного психологічного клімату в навчальній групі, що зумовлено партнерським стилем керування педагогом діяльності студентів;
- стимулювання викладачем розвитку особливостей особистості студентів (активність, уважність, гуманність, дисциплінованість, ініціативність, комунікативність, рішучість, доброзичливість, принциповість);
- розвиток комунікативного потенціалу кожного окремого суб'єкта й студентської групи в цілому.

Отже, якщо педагог ураховує чинники зростання ефективності евристичної бесіди, то це сприяє [14]: а) розширенню арсеналу розумових операцій студентів; б) підвищенню рівня їхніх знань; в) формуванню позитивного ставлення до евристичної бесіди; г) зростанню точності розуміння емоційних станів, мотивів і цілей діяльності інших людей; д) розвитку знань, творчої уяви, ініціативності, комунікативних навичок та вмінь; е) формуванню підготовленості до процесу діалогічної взаємодії; ж) розвитку мотивації навчальної діяльності; з) розвитку потреби в спілкуванні; к) формуванню структури ціннісних орієнтацій студентів.

Важливе місце в підвищенні ефективності використання методу евристичної бесіди на заняттях із зарубіжної літератури займає знання **функцій** евристичної бесіди, зокрема, освітньої, розвивальної, мотиваційної та комунікативної. Коротко охарактеризуємо їх.

Здійснюючи **освітню функцію** евристичної бесіди, викладач виступає як керівник розумової діяльності студентів, розкриває логіку навчального предмета та забезпечує системне засвоєння знань. Своїм змістом і формою запитання мають сприяти когнітивному розвитку студентів.

Розвивальна функція є провідною, оскільки вона формує пізнавальну самостійність студентів, що є характерною рисою евристичної бесіди. У процесі її використання на заняттях із зарубіжної літератури розвиваються також такі якості студентів, як увага, пам'ять, уява, здібності до активного мислення, індукції, синтезу, аналізу тощо.

Мотиваційна функція передбачає створення викладачем ситуацій новизни й актуальності, добір спеціальних фактів та ілюстрацій, які викликають особливий інтерес студентів до процесу навчання й підвищує їхню мотивацію.

Комунікативна функція сприяє формуванню у студентів мовленнєвих навичок і вмінь тактовно й адекватно до ситуації вести бесіду, ставити лаконічні питання, давати точні та конкретні відповіді на поставлені запитання, ясно й дохідливо висловлювати свою думку, коректно реагувати на висловлену точку зору, висловлювати своє позитивне або негативне ставлення до твердження, відстоювати власну точку зору, налагоджувати контакти зі сторонніми людьми, якщо того вимагають обставини тощо [4].

Вищим рівнем евристичної бесіди є **дискусія** – публічне обговорення чи вільний вербальний обмін знаннями, судженнями, ідеями та думками щодо певного спірного питання чи проблеми. Дискусія є методом інтерактивного навчання [3]. Вона передбачає також використання таких прийомів, як «мозковий штурм», форум, диспут, «піраміда», «круглий стіл», «техніка акваріума» тощо. Зауважимо, що важливою рисою вільної дискусії є її самоорганізація. Викладач лише підтримує та стимулює обговорення евристичними прийомами [6, 336].

Як одна з найефективніших технологій групової взаємодії дискусія підсилює розвивальний та виховний ефект навчання, створює умови для відкритого висловлювання учасниками своїх думок. Тому основними принципами організації дискусії є сприяння виникненню альтернативних думок і шляхів розв'язання проблеми, конструктивність критики, забезпечення психологічної захищеності учасників тощо.

Використання дискусії у процесі викладання зарубіжної літератури має низку переваг [8]:

1. дискусія забезпечує активне, міцне й особистісне засвоєння знань. Зацікавлене, емоційне обговорення призводить до осмисленого оволодіння новими знаннями, може змусити людину замислитися, змінити чи переглянути свої погляди;
2. під час дискусії здійснюється активна взаємодія студентів;
3. дискусія забезпечує бачення того, наскільки добре аудиторія розуміє питання, що обговорюються;
4. у процесі дискусії студенти вчаться сперечатися, аргументувати, доводити та відстоювати свою думку, адекватно оцінювати себе, поважати думки інших тощо.
5. наявність системного підходу відрізняє дискусію від простої бесіди, тому вона потребує ретельної підготовки. Прорахувати всі аспекти дискусії неможливо, але можна передбачити її основні етапи та ключові моменти. Дискусія на уроках із зарубіжної літератури може складатися з таких **етапів**:
 6. формулювання теми й добір складу учасників;
 7. визначення змісту та тривалості дискусії, основних проблем і питань для обговорення;
 8. формулювання мети дискусії;
 9. добір основних способів та питань для контролю за ходом і напрямом дискусії, підведення проміжних підсумків, стимулювання активності учасників;
 10. визначення способів фіксації запропонованих ідей і необхідного для цього устаткування.

Ведучий дискусії має добре знати наявні погляди щодо дискусійної проблеми, а також уміти вводити студентів у дискусію, використовуючи проблемні питання, які не передбачають однозначних відповідей і містять суперечності, демонстрацію відеосюжетів, рольове програвання проблемної ситуації, аналіз суперечливих висловлювань з обговорюваної теми, альтернативний вибір тощо.

Таким чином, використання методу евристичної бесіди сприяє активізації пізнавальної діяльності студентів. У процесі бесіди, використовуючи когнітивні операції синтезу, аналізу, порівняння, зіставлення тощо, студенти встановлюють логічні зв'язки, виводять нове знання, формулюють висновки й роблять узагальнення. Використання методу евристичної бесіди на уроках із зарубіжної літератури допомагає студентам не лише орієнтуватися в інформації, а й успішно її використовувати. Дискусія як різновид евристичної бесіди є важливим засобом пізнавальної діяльності студентів, що сприяє як розвитку їхнього мислення, так і комунікативних умінь.

Перспективу подальшого розвитку висвітленої проблеми ми вбачаємо в дослідженні зв'язку евристичної бесіди й когнітивної компетенції студентів.

Література

1. Азимов Э. Г. Словарь методических терминов (теория и практика преподавания языка) / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин – СПб.: Златоуст, 1999. – 472 с.
2. Вовк О. І. Формування англомовної граматичної компетенції у майбутніх учителів в умовах інтенсивного навчання: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / О. І. Вовк. – К., 2008. – 345 с.
3. Волкова Н. П. Педагогіка [Електронний ресурс]: посібник / Н. П. Волкова. – К.: Видавничий центр «Академія», 2001. – Режим доступу до посібника: http://ebk.net.ua/Book/pedagogics/volkova_pedagogika/part3/3502.htm
4. Використання евристичної бесіди на уроках української мови [Електронний ресурс] // Режим доступу до статті: http://ostriv.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=2854&Itemid=-5
5. Галелюк І. О. Використання активних методів навчання у процесі вивчення зарубіжної літератури / І. О. Галелюк // Зарубіжна література в школах України. – 2009. – № 2 – С. 14–16.
6. Грановская Р. М. Элементы практической психологии / Р. М. Грановская. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984. – 392 с.

7. Данилова Л. Розвивати пізнавальну активність учнів / Л. Данилова // Рідна школа. – 2002. – № 6. – С. 18–20.
8. Каніболоцька О. А. Сучасні засоби інтерактивного навчання старшокласників у процесі літературної освіти / О. А. Каніболоцька // Педагогіка: [зб. наук. праць]. – Бердянськ: БДПУ, 2008. – № 4. – 304 с.
9. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: Курс лекций / В. В. Красных. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2001. – 270 с.
10. Синиця І. О. Особливості взаємозв'язку усної і писемної мови учнів V–VII класів / І. О. Синиця // Наукові записки НДІ психології. – К.: Рад. школа, 1960. – Т. 9. – С. 62–107.
11. Словник учителя та методиста [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журналу: http://www.ipro.org.ua/files/Українська_мова/Словник_учителя_мови/СЛОВНИК_УЧИТЕЛЯ.doc
12. Подласый И. П. Педагогика / И. П. Подласый. – М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 1999. – Т. 1. – 574 с.
13. Чеботкова Н. О. Застосування евристичних методів як фактор активізації діяльності студентів / Н. О. Чеботкова // Гуманізація навчально-виховного процесу: зб. наук. праць. – Слов'янськ: Видавничий центр СДПУ – 2006. – Випуск XXXIII – С. 88–94.
14. Хупавцева Н. О. Психологічний потенціал евристичної бесіди як форми навчальної роботи [Електронний ресурс] / Н. О. Хупавцева. – Режим доступу до анотації: <http://dissert.com.ua/content/251388.html>.

**Горбань В. В. Использование эвристической беседы
на занятиях зарубежной литературы**

В статье рассматривается вопрос использования эвристической беседы как формы одного из методов эффективного обучения студентов зарубежной литературы. Выделяются функции, особенности и принципы применения метода эвристической беседы. Исследуются также факторы использования эвристической беседы в учебной деятельности студентов. В качестве разновидности эвристической беседы рассматривается дискуссия.

Ключевые слова: эвристическая беседа, пространство знаний, речемыслительная активность, выводное знание, дискуссия.

**Horban V. V. Applying of heuristic sessions at lessons
in foreign literature**

The article focuses on the problem of applying heuristic sessions as a method of effective teaching foreign literature to students. The specific features of heuristic sessions are elicited. The main principles of implementing heuristic sessions into students' teaching activity are investigated. The idea is emphasized that discussion can be used as a kind of heuristic session.

Key words: heuristic session, knowledge space, speech and mental activity, inferential knowledge, discussion.

А.В. Градовський

**ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-СЛОВЕСНИКІВ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ АНАЛІЗУ
ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ**

У статті розглядаються різновиди і шляхи аналізу художнього твору в шкільній практиці та методичні проблеми організації уроків такого типу.

Ключові слова: компаративістика, аналіз художнього твору, емпіричний аналіз, теоретичний аналіз, макроаналіз, мікроаналіз.

Організовуючи компаративний аналіз твору зі старшокласниками, словесник має врахувати, що у філософії та методології наукового пізнання виділяють два рівні знання – емпіричний та теоретичний. Відповідно до цього маємо й два види аналізу.

1. Емпіричний аналіз (гр. досвід) будується на описі матеріалу, нагромадженні фактів про твір. Тому цей вид аналізу називають ще інформативно-описовим, фактографічним. Значення емпіричного аналізу полягає в тому, що він є ґрунтом для теоретичного аналізу.
2. Теоретичний аналіз, на відміну від емпіричного вивчення, не просто констатує факт, а дає його характеристику, визначає його властивості, ознаки, досліджує функції, тобто глибоко осмислює його.

У процесі компаративного аналізу художнього твору потрібно логічно поєднувати емпіричний і теоретичний рівні. Необхідно врахувати, що сутність кількісного аналізу полягає в тому, що дослідник робить підрахунки, вираховування й на основі одержаних цифрових даних, відсотків, формул, таблиць чи інших кількісних показників характеризує й оцінює літературний твір. Статистичні прийоми, як правило, використовуються для вивчення звукового, словникового й синтаксичного складу мови твору.

Об'єктом статистичного аналізу є також засоби віршування (розмір, рима, строфа). Вивченням ритмічної організації віршотворів за допомогою статистичних описів і підрахунків займаються не тільки філологи-віршознавці, а й математики. Так, у 60-ті роки відомими в галузі математичного вивчення вірша були праці О. Колмогорова, А. Прохорова, А. Кондратова та ін.

Домінуючим у процесі художнього твору є якісний аналіз, оскільки кількісні спроби аналізу не забезпечують вивчення специфічних естетичних властивостей літературного образу, художніх достоїнств твору. Якісний аналіз будується на вивченні художності, естетичної сутності твору. За об'єктом спостереження розрізняємо макро- і мікроаналіз. Художній твір, як відомо, включає до свого складу об'ємні й вагомні за своїм змістом частини (компоненти), так звані макроструктури і дрібніші елементи (художні деталі, тропи), які прийнято називати мікроструктурами.

Макроаналіз – це дослідження макроструктури твору (сюжет, його вузлові епізоди, композиція, образна система). До нього відносять також дослідження творчої історії художнього методу, що його використав письменник у творі і т.п. Усе це сприяє кращому розумінню часткових елементів структури.

Мікроаналіз – спрямований на вивчення мікроелементів (мікрообрази), аналізуючи які, можна прийти до осмислення твору в цілому.

У роботі «С/З» Р. Барт викладає нові принципи текстового аналізу, впроваджує до естетичної системи оцінки твору такі поняття як «лексія» – мінімальна одиниця тексту, «код» (культурний, герменевтичний, символічний, семіотичний та проіаретичний), покликаний пояснити конотативні (додаткові) значення тексту, вказати всі можливі інтерпретаційні моделі для ситуацій, що розігруються в художньому творі.

У теорії та практиці літературознавчого аналізу існують різноманітні напрями або підходи до інтерпретації художнього факту. Це зумовлено складною природою літературного твору, яку можна вивчати в різних аспектах.

Універсальних методів дослідження твору немає, однак, найбільш адекватним специфіці художнього твору, принципам його організації є системно-цілісний аналіз. Виникнення біографічного методу пов'язують з іменем французького літературознавця Сент-Бева (1804–1869). Прихильники методу твердили, що індивідуальність митця визначає особливості його твору. Тлумачити твори, говорять вони, треба шляхом вивчення біографії митця.

Отже, біографічний метод – це метод дослідження художніх творів на основі встановлення їхнього зв'язку з біографією письменника. Біографічний метод в українському літературознавстві використовувався переважно представниками дожовтневої школи критики, наприклад, при дослідженні творів Шевченка. Так, І. Франко часто у своїх роботах про великого поета відштовхувався від біографічних фактів про нього. Зустрічаємо цей метод і в працях відомих істориків літератури О. Огоновського, М. Петрова та ін.

Конкретно-історичний метод (або історичний, історико-генетичний, історико-функціональний) прагне осмислити й ґрунтовно висвітлити суспільно-політичні процеси, які знайшли своє відображення в образах і картинах твору. Він покликаний дати характеристику історичного колориту твору, що особливо вагу має в процесі вивчення творів історичних жанрів і має багато спільного із соціологічним вивченням твору. Найбільш популярним розглядуваний метод був у радянському літературознавстві. Цей метод особливо продуктивний у шкільній практиці в процесі вивчення творів на історичну тему. Наводимо для прикладу запитання й завдання, які були поставлені учням 9 класу під час вивчення роману В. Гюго «Собор Паризької богородиці» – складного за структурою й художніми ознаками.

Розкрийте особливості відображення в романі феодальних відносин в Парижі кінця XV століття.

Схарактеризуйте реакцію короля на звістку про заколот народу проти судді.

Наведіть приклади байдужості й черствості Людовіка XI.

До яких висновків про феодальні протиріччя дійшов панчішник із Гента Коппеноль?

Роль у романі образів духовенства (кардинал, Жак Шармолью, Клод Фролло) та засоби їх творення.

Як показано протиріччя між другим і третім станами у феодальному суспільстві?

Значення образу Клода Фролло у загальній структурі твору.

Якими основними рисами характеру наділена автором Есмеральда, в чому вони проявляються?

Хто така Паккета Шантфлері?

Назвіть основні риси характеру Квазімодо.

Які прийоми романтичного контрасту в змалюванні цих двох постатей використав Гюго?

Розкажіть про долі Жеана Фролло та П'єра Гренгуара.

У чому полягає узагальнюючий сенс образу Квазімодо, його роль у романі?

З'ясуйте сутність та шляхи розв'язання моральних проблем у романі.

Яке значення може мати твір для сучасності?

Соціологічний метод розглядає твір в ідеологічному плані (що відображено, які процеси суспільного життя відбиті у творі тощо). Він переважно охоплює зміст твору. Однак він може пояснювати не лише змістові параметри твору, а й формові, наприклад, стиль (полемічність Івана Вишенського, його ідеологічні переконання обумовлюють особливості формальної організації його творів: риторизм, публіцистичність, дискусійність). Сергій Сфремов розумів історію літератури як історію ідей. Соціологічний метод не слід ототожнювати з вульгарно-соціологічним.

Сутність феноменологічної критики філософського пізнання світу, як відомо, вимагає: 1. чистого абстрагування; 2. відокремлення будь-якого явища, що вивчається, від оточення (іманентне дослідження).

На думку В. Ізера, феноменологічна теорія мистецтва надає особливого значення ідеї, згідно з якою аналіз літературного твору повинен ураховувати не тільки текст, але й форми відгуку на цей текст... Літературний твір має два полюси, які назвемо художнім та естетичним: художній стосується тексту,

створеного автором; а естетичний вказує на його реалізацію, яку здійснює читач. Звідси феноменологічне дослідження твору вимагає розглядати його незалежно від:

1. історичної дійсності (історичного контексту);
2. літературних традицій;
3. літературно-тематичного оточення.

Феноменологічний аналіз передбачає також розгляд твору окремо від біографії його автора. Таким чином, феноменологічний підхід ставить перед дослідником вимогу вивчати твір «у самому собі», виймаючи при цьому з дійсності й ізольовуючи зміст і форму від будь-яких впливів і контекстів. Тому він має незаперечний вплив на формалістів і структуралістів.

Я. Мукаржовський вважає, що структура генерує значення твору, але семіологічна функція будь-якого мистецького твору полягає в тому, що він водночас є автономним і комунікаційним знаком.

На його думку, щоб звільнити естетику від позитивізму й будь-яких психологічних спекуляцій навколо поняття «краси» як абсолютної ідеї, потрібно посилити феноменологічну організацію емпіричної дійсності. Я. Мукаржовський розглядає «красу» як єдність трьох компонентів: функції, норми й вартості, і так «краса» узгоджує естетичні та соціальні норми будь-якої культури. У шкільній практиці дедалі частіше використовується формальний метод, який передбачає зосередження уваги переважно на формі твору.

Слід розрізняти чистий формалізм (коли виключна увага приділяється тільки дослідженню форми) і так би мовити поміркований формалізм (дослідження структури твору з погляду єдності змісту й форми з переважанням дослідження формальних елементів).

Формалізм включає прийоми зображення не лише описово, а й у їх функціональному навантаженні. Ураховує також складні взаємостосунки між твором і епохою. Проте нерідко формалісти розглядали твір поза його зв'язками з дійсністю як явище самодостатнє, зі своїми, лише йому притаманними законами. Дослідження твору здійснюється, таким чином, переважно у двох напрямках: вивчення мови твору та особливостей композиції. Оскільки формалісти прагнуть до тонкості своїх спостережень і висновків, ймовірно застосування статистичних методів вивчення формових компонентів.

На думку Ж. Дерріда, існує дві інтерпретації інтерпретації структури, знаку, вільної гри. Одна тяжіє до розшифрування, прагне розшифрування істини чи джерела, які вільні від вільної гри й від порядку знаку і живуть, ніби вигнанці, потребою інтерпретацій. А друга, вже не спрямована до джерела, сприяє вільній грі й пробує вийти поза межі людини й гуманізму, а назва людини є назвою істоти, яка протягом усієї історії метафізики чи онтології, або, інакше кажучи, в історії всієї своєї історії, мріяла про певну присутність, заспокоїливу основу, джерело, кінець гри.

Структуральний метод – один із провідних напрямків вивчення літературного твору в сучасному літературознавстві. В основу структурального аналізу покладено погляд на твір як на складну структуру, між частинами якої існують різноманітні системні взаємозв'язки.

Г. Г. Гадамер доходить висновку, що структурування звуку, ритму, інтонації, співзвучності тощо – стабілізуючі чинники, які функціонують і призупиняють минущість слова, що проривається за свої межі. Так конститується єдність твору. Але творові притаманна і єдність буденного мовлення. Це означає, що й інші логіко-граматичні форми інтелегібельного мовлення також співтворять вірш, навіть якщо вони, можливо, і відходять на задній план на користь щойно названих структурних моментів твору.

На відміну від формалістів, структуралісти розглядають твір не тільки як формальну «систему прийомів», але й як цілісну структуру (тобто до складу твору включають зміст). Для структуралістів характерне розуміння твору як самодостатньої замкненості. Структуралісти чітко розмежовують у структурі твору текст і підтекст. Їх цікавить текст як модель, що має ієрархію у внутрішній організації. Вони розглядають текст як замкнуту в собі систему знаків. Текст розмежовується ними на ряд мікрочастин (рівнів).

Прихильники структуралізму не досліджують твір в аспектах його соціального функціонування, психології сприймання, історії створення тексту. Наукові інтереси структуралістів обертаються найчастіше навколо проблем поетики твору (дослідження художньої мови, віршування, композиції).

Комплексний метод вивчення художнього твору для розв'язання тих чи тих літературознавчих проблем залучає категорії, методи, поняття інших наук (філософії, соціології, кібернетики, лінгвістики, психології, теорії інформації, аксіології, математики та ін.).

Комплексність – це не просто поєднання різних аспектів дослідження, а їх синтез. Наприклад, при аналізі тропів (порівняння, метафори), параболи (стисла алегорична розповідь повчального змісту), асоціативного паралелізму, тобто образів, що виникають за принципом схожості, контрасту чи суміжності, використовують дані психології художньої творчості, загальної психології.

Компаративний аналіз – інтерпретація художнього твору – здійснюється в декілька етапів:

1. Розчленування цілого на частини (зміст, форму, їх компоненти та елементи).
2. Фіксація спостереження над частинами.
3. Установлення залежності, взаємообумовленості та зв'язків між складовими частинами твору, специфікація виділених компонентів.

Розглянемо кожен із зазначених етапів.

Аналіз літературного твору починають із розчленування цілісної структури на складові частини. Це розчленування має три підетапи: 1 – розклад твору на зміст і форму; 2 – розчленування їх на компоненти;

при цьому кожен з компонентів, наприклад, мова твору, чинники ритмічної організації, може бути окремим об'єктом аналізу; 3 – поділ компонентів на менші структурні одиниці-елементи (приміром, мову художнього твору розподіляємо на лексику, тропіку, морфологію і фігури синтаксису).

Розчленування теоретично неподільного твору на його структурні частини – це найперше й найпростіше завдання компаративного аналізу. На цьому етапі аналізу дослідник показує, з чого твір складений, які відокремлені, відносно самостійні структурні одиниці входять до його складу. Тому початковий етап інтерпретації твору називають елементарним.

На другому етапі проходять спостереження над розчленованими компонентами, вивчаються їх особливості. Дослідник виділяє, скажімо, при аналізі епічного твору, вузлові елементи, ситуації, дає характеристику конфліктові, спостерігає за розвитком сюжету, детально зупиняється на образній системі.

При фіксації вивчаються внутрішні взаємозв'язки між компонентами (темою – сюжетом, сюжетом – образами-персонажами, образами – мовою твору, картинами природи – настроєм ліричного героя або персонажа і т.д.).

Третій етап називають літературознавчою специфікацією, яка виявляє в аналізованих компонентах чи їх елементах характерне, своєрідне й особливе. Іншими словами, визначає їх специфічні ознаки та властивості.

Специфікація дає змогу визначити головні риси твору в цілому, побачити в ньому традиційне й новаторське, судити про художні достоїнства твору й рівень письменницької майстерності тощо. Специфіка компаративного аналізу обумовлюється своєрідністю предмета дослідження. Основним предметом компаративного аналізу виступає словесний художній твір, який відзначається своєрідною образною формою та складним ідейно-естетичним змістом.

Своєрідність аналізу-інтерпретації художнього твору полягає в тому, що, по-перше, сприймати й вивчати художній текст треба не тільки за допомогою розуму, а й почуттів, емоцій. Почуття, які беруть участь у процесі розбору літературного твору мають естетичний характер. По-друге, розчленування твору на частини має уявний характер. Із літературно-художнього тексту не можна фізичним способом «вийняти», наприклад, тему чи сюжет. Тому дослідник розповідає про ці компоненти, описує, пояснює їх.

Справді науковий, кваліфікований аналіз забезпечує об'єктивність і точність у судженнях про літературний твір, рівень його досконалості й художності, майстерність втілення творчого задуму й тим самим дає змогу уникнути суб'єктивності, поверховості та тенденційності в оцінці твору.

Літературознавчий аналіз вводить читача в художній світ твору, сприяє розумінню його як мистецтва слова. Без аналізу неможливо деталізувати часто потаємні (підтекстові) смисли твору, глибоко осмислити ідейний зміст.

Професійна інтерпретація тексту наближає нас до особи творця. Незаперечна істина: письменника треба вивчати за його творами, бо вони – найдостовірніший його портрет.

Тільки той аналіз можна вважати вдалим, який дає змогу побачити за розбором жанру, гіпербол, метафор самого письменника. Завдання інтерпретатора полягає в тому, щоб «показати» автора через ті ж, скажімо, зображувальні засоби. Аналіз привчає «художньому слуху», прищеплює чутливість до поетичного слова. У процесі аналітико-системної роботи над твором ми не тільки досягаємо ідейно-тематичний зміст, особливості художньої форми, а й насолоджуємося, переживаємо, відчуваємо.

Серед професійних якостей словесника, що допоможуть володіти навичками аналізу, варто виокремити:

1. Певна теоретична підготовка. Гнучкість і нестереотипність мислення.
2. Проникливість інтуїції.
3. Розвиненість естетичного почуття.
4. Вишуканий естетичний смак.
5. Емоційна тонкість і вразливість.
6. Багата фантазія.
7. Здатність до образного яскравого асоціювання.
8. Філологічне чуття тексту й слова.
9. Висока культура сприймання.

Тільки та особа, яка в контексті оволодіє названими якостями, зможе пропустити через себе «весь емоційний струм художнього твору».

Дослідника художнього тексту часто порівнюють із «інструментом» і «приладом» (К. Фролова), за допомогою яких і здійснюється аналіз. Тому цей «інструмент» потрібно вдосконалювати, а «прилад» робити більш чутливим і точним. Очевидно, сам по собі той чи той метод не може бути ні добрим, ні поганим, уся суть — у здатності вчителя органічно застосовувати його для аналізу відповідних художніх структур, оскільки аналіз твору, який вивчається, важливий не сам по собі, а заради наступного синтезу, котрий повертає дослідника до вихідного цілого.

Психологічний метод часто пов'язують із дослідженням психологізму в творах літератури, під яким розуміють принцип організації елементів художньої форми, при якому зображувальні засоби спрямовані в основному на розкриття душевного життя людини в її різноманітних проявах. Психологічний аналіз найчастіше застосовується для дослідження образів-персонажів: розгляд поведінки й вчинків, їх

психологічної мотивації, вивчення засобів відтворення внутрішнього світу героя (пейзаж, портрет, внутрішнє мовлення, художня деталь тощо), спосіб вираження психічних станів тощо.

Метод цілісної інтерпретації художньої структури виник певною мірою як реакція на абсолютизацію новообраного вивчення твору й «однобічність», деяку обмеженість формального методу. В основу методу цілісної інтерпретації покладено погляд на твір як цілісну структуру. Цілісний аналіз повинен розглядати елементи художньої форми, виходячи з художнього цілого, в їх синтезі у системній сукупності.

Аналізуючи один із найвідоміших творів Е. По, Р. Барт доходить висновку, що текстуальний аналіз не намагається описати структуру твору, його предметом є не характеристика якоїсь стійкої структури, а радше створення рухливого структурування тексту (структурування, яке переміщується від читача до читача протягом історії), проникання в смисловий обсяг твору, у процес його «означування». Текстуальний аналіз не намагається відшукати, чим є те, що визначає текст (зібрати його в цілість як наслідок причинної послідовності), а радше як текст вибухає й розсіюється в міжтекстуальному просторі.

Градовский А.В. Подготовка будущих учителей-словесности к организации анализа художественного произведения.

В статье рассматриваются разновидности и пути анализа художественного произведения в школьной практике и методические приемы организации уроков подобного типа.

Ключевые слова: *компаративистика, анализ художественного произведения, эмпирический анализ, теоретический анализ, макроанализ, микроанализ.*

Gradovskiy A. Training of future language and literature teachers for organization of analysis of literary works.
The article deals with the varieties and ways of analysis of literary works in school practice and methodological approach to organization of such types of lessons.

Key words: *comparative studies, analysis of literary works, empirical analysis, theoretical analysis, macroanalysis, microanalysis.*

Л.М. Куба

ІНТЕГРУВАННЯ ЗАВДАНЬ ІЗ ТЕОРІЇ МОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У НАВЧАННЯ РОЗМОВНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Стаття висвітлює питання інтеграції теорії мовної комунікації у заняття з практики розмовної англійської мови. Представлено огляд прикладів такої інтеграції на матеріалі конкретного навчального тексту.

Ключові слова: *студенти мовних спеціальностей, когнітивні навчальні стратегії, теорія мовної комунікації, інтегрування.*

Існує думка, що навчальні тексти, які пропонуються до опрацювання на заняттях з англійської мови, є суто навчальними, тобто такими, що мають на меті підготовку до вивчення розмовних тем, сприяють розвитку насамперед навичок іншомовного спілкування. Але незаперечним є і той факт, що перед вищою школою у галузі іншомовної освіти стоїть завдання підготовки фахівців, які б не лише досконало володіли мовою, а й були суспільно свідомими, мали різнобічні, вичерпні, якісні універсальні знання, які мають бути головною ознакою випускника університету.

Майже постійно перебуваючи у вирі політичних подій більшої чи меншої важливості, молоді люди досить часто виявляють повне незнання закономірностей спілкування в умовах політичного дискурсу, не вміють дати кваліфікованої оцінки специфічним комунікативним явищам, не розпізнають зразки та прояви політичної семантики не лише в іншомовних текстах, а й у текстах, написаних рідною мовою.

На випускних курсах певні можливості для усунення цих недоліків можна знайти через взаємозв'язок дисциплін та поєднання можливостей таких предметів, як «Основи мовної комунікації» та «Практика розмовної англійської мови», чому сприяє і проблематика навчальних текстів та їх зміст.

Поєднання розвинутих мовленнєвих навичок і обізнаність у причинах і наслідках соціальних подій сприяє підвищенню якості підготовки студентів, їх готовності й спроможності стати більш активними та свідомими членами суспільства. Візьмемо, наприклад, навчальний текст «1984» (підручник «Англійська мова» за редакцією В. Ф. Велівченко), уривок із однойменного роману Джорджа Оруелла. У романі йдеться про світ, у якому переміг тоталітаризм. Зображена духовна убогість суспільства, що повністю позбавлене свободи мислити, вирішувати, діяти та відповідати за свої вчинки. Автор описує державу, у якій знищуються книги, переписується історія, народ зомбується через засоби масової інформації, за кожною людиною стежать.

Опрацювання цього тексту (з оглядом на вищезазначене) може мати дві цілі: мовну освіту і освіту громадяньску. При роботі з текстом «1984» студентам ОКР спеціаліст та магістр, які мають достатню теоретичну фахову підготовку, пропонуються завдання, що поєднують дві площини – мовну/мовленнєву та пізнавальну/соціальну.

Взаємоінтеграція змісту зазначених навчальних дисциплін відбувається з урахуванням когнітивних навчальних стратегій, що задіюються у роботі над тими завданнями, які становлять труднощі і є певною мірою не лише навчальним викликом [3, 17–19].

Використовуючи стратегії *пошук ресурсів*, діапазон ресурсів, які є традиційними у вивченні іноземної мови (словників, довідників, навчального телебачення, аудіоматеріалів, відеоматеріалів), розширюється за рахунок створення глосарію політичних термінів, пошуку промовистих фактів з біографій тиранів всіх часів і народів, тлумачення (інтерпретації) політичних явищ, що належать до різних історичних періодів тощо.

Урізноманітнення (специфікація) з орієнтацією на громадянську освіту завдань для *групування* як стратегії, що передбачає об'єднання слів та концептів з урахуванням означень, з якими вони вживаються, або за ознаками, що мають особистісне значення, може полягати в тому, що студентам пропонується об'єднати слова й поняття з тексту у такі групи: «Причини тоталітарного режиму», «Наслідки тоталітаризму», «Слова на позначення концептів «зламана особистість» та «особистість» з подальшим завданням порівняти кількість записів у поняттєво протилежних групах і прокоментувати різницю (це – використання прийомів та методики контентного аналізу, суть якого полягає у переведенні вербальної інформації у більш об'єктивну й значущу невербальну інформацію).

Завданням для контентного аналізу може бути і таке: знайдіть у тексті зразки чи ознаки демократичного, тоталітарного, політичного, міфологічного дискурсів і визначте, яка група ознак (зразків) є найменшою, вкажіть, про що це свідчить.

Дедуктивна когнітивна навчальна стратегія базується на попередніх знаннях (здогадування про значення нових слів, спираючись на мовні ключі-підказки або передбачення розвитку й фіналу з опорою на попередні знання). Тут можливе завдання на визначення прикладів когнітивних викривлень як наслідку інформаційно-пропагандистських вторгнень, що визначали моделі поведінки громадян Океанії, країни, де розгортається дія роману (йдеться про персоналізацію та дихотомічне мислення) [2, 286].

Студентам та магістрантам може бути запропоновано завдання на визначення пропагандистських прийомів (*propaganda fallacies*), що були характерними для спілкування в умовах режиму, описаного Джорджем Оруеллом: *Ministry of Love, Ministry of Plenty, Big Brother, Victory Mansion (the glittering generalities device); a spy, a foreigner, Hate Week (name calling); trumpet, demonstration, proclamation, comrade, leadership (the transfer device), raising the ration, irrepressible spontaneous demonstrations, glorious new (the card stacking device)* тощо.

Когнітивна стратегія *reasoning* (роздуми, припущення) передбачає використання лінгвістичного та екстралінгвістичного контексту для розуміння або продукування висловлювань, як варіант – застосування попередніх знань для полегшення набуття нових знань. Визначення *propaganda fallacies* (пропагандистських софізмів, прикладів завуальованого обману) – завдання, що можна запропонувати в контексті цієї стратегії. Наприклад: *About a quarter of one's salary had to be earmarked for voluntary subscriptions, which were so numerous that it was difficult to keep track of them (contradiction of terms); We have glorious news for you (begging the question), Was he, then, alone in the possession of memory? (a loaded question).*

У межах цієї ж когнітивної навчальної стратегії може пропонуватись і завдання на визначення того, які функції комунікації не були задіяні у зразках спілкування, поданих у тексті, і через які можливі причини (**емотивна** функція була небезпечною для одних і домінуючою для інших, **конативна** (спонукальна) була односторонньою; **фатична** реалізовувалась у ЗМІ, на мітингах та зборах; **поетична** доводилась до абсурду; **метамовна** була табу, оскільки перепитувати, уточнювати не можна було, людина автоматично відносилась до розряду «ворогів народу»; надзвичайно поширеною була **референтивна** функція, але за умов тоталітарного монологу, коли правлячі кола говорили, а маси слухали).

Завдання на впізнавання та аналіз моделей комунікації сприяє як глибшому розумінню мови тексту, причин вчинків героїв, так і тих соціальних та політичних процесів, які окреслюють параметри комунікації за умов певного державного устрою. На думку Е. Ноель-Нойман, в умовах тоталітарного устрою говоріння одних повністю відміняє можливості для висловлювання своєї точки зору іншими, власна думка небезпечна для виживання і той, хто не знаходить власну точку зору у масовій комунікації, мовчить: *Was it possible that they could swallow that, after only twenty-four hours? Yes, they swallowed it* [1, 86].

Візуалізаційна стратегія – це візуалізація того оточення, у якому розгортаються події, для розуміння та кращого запам'ятовування нової інформації. В умовах використання цієї стратегії доцільний перегляд художнього фільму «1984», знятого за романом. Крім того, студентам пропонується уявити та описати вербально, що можна було побачити в будинках, які належали жителям Океанії, таке, що доводило б, що це житло належить саме їм, саме в умовах тоталітаризму і тиранії, описати демонстрацію або марш, зосередившись на деталях, які не є прийнятними у демократичному суспільстві чи типовими для нього.

Стратегія *уточнення* - це стратегія конкретизації матеріалу, що вивчається, перетворення інформації на особистісно значущу через інтеграцію нового матеріалу в уже існуючу семантичну систему та через поєднання й співвіднесення елементів для уточнення зв'язків між ними. Як інструмент цієї стратегії студенти отримують завдання на визначення політичної семантики виразів: *a community hike, voluntary subscriptions, proclamation of a military victory, Ministry of Plenty, irrepressible spontaneous demonstrations* тощо.

Студентам можна запропонувати завдання вивчення тексту для знаходження відповіді на запитання, чи прослідковуються у ньому зразки інформаційних та постінформаційних технологій, таких як інформаційна війна, іміджмейкінг, виборчі технології, спілкування ситуації, зв'язки з громадськістю, нейролінгвістичне програмування, психотехнології тощо.

Досвід удосконалення навчальних стратегій через наповнення їх завданнями, що передбачають знання суміжних дисциплін, показав безперечну корисність і доцільність такої інтеграції та її результати, що полягають у підвищенні якісного рівня опрацювання матеріалу, більш свідомому та умотиваному ставленні студентів до виконання навчальних завдань, розширенні діапазону фахових та універсальних умінь та навичок.

Література

1. Ноель-Нойман Е. Общественное мнение. Открытие спирали молчания / Е. Ноель-Нойман. – М.: Прогресс-Академия, 1996. – 352 с.
2. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2003. – 656 с.
3. Oxford R. Language Learning Strategies. What every teacher should know / R. Oxford. – New York: Newbury House, 1990. – P. 17–19.

Киба Л. М. Интеграция заданий по теории речевой коммуникации в занятия по практике разговорного английского языка

В статье освещены вопросы интеграции теории речевой коммуникации в занятия по практике разговорного английского языка. Представлен обзор примеров такой интеграции на материале конкретного учебного текста.

Ключевые слова: студенты языковых специальностей, когнитивные учебные стратегии, теория речевой коммуникации, интегрирование.

Kyba L. Integrating the communication theory into the University course of spoken English

The article focuses on integrating communication theory into the University course of spoken English. A survey of possible examples of this integration (based on the text) is presented.

Key words: language education students, cognitive learning strategies, communication theory, integrating.

Л.П. Рудакова

ВЗАЄМОДІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В РІДНІЙ ТА ІНОЗЕМНІЙ КУЛЬТУРАХ

У статті встановлено труднощі, що впливають на розуміння соціокультурної інформації під час читання англомовної художньої літератури, детерміновані розбіжністю різних культур.

Ключові слова: соціокультурна інформація, культурна інтерференція, культурний шок.

У процесі ознайомлення з іншомовною культурою, як і у процесі вивчення мови, можливі випадки інтерференції. Під *культурною інтерференцією* розуміємо використання явищ рідної культури для пояснення явищ іншомовної культури. Недооцінювання адекватного тлумачення й розуміння іншомовної культури за умов інтеркомунікації призводить до непорозуміння і навіть до *культурного шоку*, який ми, слідом за американськими антропологами, тлумачимо як стан ментального дискомфорту особистості, яка перебуває в інокультурному оточенні. Культурна інтерференція має місце, тому що правила, норми й закони, прийняті в одній лінгвокультурній спільноті, унікальні й не завжди можуть бути застосованими для іншої спільноти. Так, під час засвоєння схожі явища іншомовної культури, за аналогією з явищами мови [1, 89], полегшують процес засвоєння, за наявності розбіжностей, навпаки, діє інтерференція, подолання якої потребує певних зусиль.

Для успішного формування соціокультурної компетенції явища іншомовної культури слід порівнювати з подібними в рідній культурі. Це дасть можливість визначити зони культурної інтерференції, що впливають на характер труднощів засвоєння іншомовної культури. У процесі читання художньої літератури аналогічному аналізу слід піддавати всю соціокультурну інформацію, яка зустрічається у творі. Особливу увагу доцільно приділити тій інформації, від якої залежить розуміння як окремих епізодів, так і всього художнього твору в цілому, його глибинного змісту, теми та ідеї.

Однак, як порівнювати різні культури?

Сучасна наука не має певних методик порівняння різних культур з метою їхнього чіткого розмежування й розуміння у процесі формування соціокультурної компетенції. Деякі з питань упорядкування національно-культурних реалій і їхнього тлумачення, зокрема як об'єктів сприймання в художньому творі, розглядалися такими дослідниками, як Г. О. Антипов, Є. М. Верещагін, Г. Д. Гачев, І. В. Гюббенет, О. А. Донських, Г. В. Колшанський, В. Г. Костомаров, Н. В. Кулібіна, І. Ю. Марковіна, О. Д. Райхштейн, Л. П. Смелякова, Ю. О. Сорокін, О. Б. Тарнопольський, Г. Д. Томахін, R. Lado, R. Scarcella, A. Wierzbicka та ін. **Мета** нашої статті полягає в аналізі можливих шляхів порівняння соціокультурної інформації в різних культурах.

У середині минулого століття Р. Ладло [2, 36; 3, 110] запропонував розглядати культуру у вузькому розумінні як «спосіб життя» (*ways of life*), набір стереотипних моделей поведінки, історично укладених взірців, раціональних та ірраціональних, що в певний період існування суспільства виступають як правила поведінки людей. Тоді культуру можна представити у вигляді окремих актів поведінки, розкласти на складові компоненти: виконавець, дія, об'єкт, місце, час, спосіб виконання дії, мета тощо. Незважаючи на

те, що кожного разу ці елементи поведінки унікальні й різноманітні, вони мають свої певні схожості (*sames*) й розбіжності (*differences*), притаманні лише цій культурі.

За Г. Вежбицькою [4], для опису та порівняння стереотипних актів поведінки слід скористатися штучно створеною метамовою, заснованою на засадах гіпотетичної системи універсальних семантичних примітивів, або *універсалій*. Лише такі примітиви-універсалії спрямовуються на подолання етноцентризму в розумінні іншомовної культури. У свою чергу, подібні примітиви-універсалії об'єднуються в стереотипні сценарії (у термінології Г. Вежбицької) або моделі культурних скриптів (у термінології Е. Холла) [4; 6]. Сценарії та скрипти допомагають глибше зрозуміти розбіжності в спілкуванні представників різних культур і навіть ті процеси, які відбуваються в головному мозку, коли люди думають (розмірковують, мислять) і спілкуються.

Розвиваючи думку про застосування метамови, В. В. Воробйов [7; 8, 112–116] пропонує розглядати культуру як семіотичну модель, функціонально представлену у вигляді особливої комунікації. На думку У. Еко, «семіотика досліджує всі культурні процеси як процеси комунікації» [9, 38–39; 10, 17].

У сучасній семіотиці розрізняють чотири рівні дослідження знакових систем і, відповідно, чотири її аспекти: 1) **синтактику**, яка досліджує зв'язки та відносини між знаками й способи їх використання; 2) **семантику**, котра вивчає смисл знаків і що вони означають; 3) **прагматику**, в якій розглядаються відносини між знаковими системами та тими, хто сприймає, інтерпретує та вживає закладену в них інформацію [11, 459; 12; 13]; 4) **сигматику**, що вивчає, поряд з функцією значення знака, його функцію означення. Сигматика як „позамовна семантика” є сферою спеціального (концептуального) знання, яка поєднує мовний та позамовний зміст. Сигматика пов'язує знак і річ, яку цей знак позначає. Вона відкриває вихід у предметно-понятійний, позамовний світ, що дуже важливо для соціокультурноспрямованого навчання іноземної мови. Цієї точки зору додержується Г. Д. Томахін, виділяючи в лінгвокраїнознавстві реалію-слово та реалію-річ [2; 14; 15].

У цій статті ми теж розглядаємо соціокультурну інформацію і як знак, і як знакову систему, наділену значенням і певним смислом, прагматичними властивостями та певною денотативною орієнтацією. Така інформація розглядається в усій багатогранності внутрішніх властивостей, зв'язків та відносин і сама розглядається як частина системи.

Системний підхід до навчання розуміння соціокультурної інформації в єдності семантики, синтактики, сигматики та прагматики дозволяє одержати цілісне уявлення про предмет вивчення, порівняти його з подібними явищами в різних мовах і культурах та сприяє передбаченню й певною мірою запобіганню інтерференції. Так, синтаксичний аспект відображає парадигматичні та синтагматичні характеристики соціокультурної інформації, можливості взаємодіяти з іншими мовними знаками, сигматичний – розуміння концептуальної суті соціокультурної інформації, семантичний – лексичне значення та прагматичний – вплив іншомовної культури на того, хто вивчає іноземну мову.

У семіотичній моделі іншомовної соціокультурної інформації її *синтаксичний* аспект є *формою*, мовним вираженням соціокультурного знака й має структурні – парадигматичні та синтаксичні – характеристики. На *графічному* рівні соціокультурна інформація характеризується певним написанням, орфографією, притаманною тому чи тому варіанту англійської мови. Наприклад: *centre (Br.E.) – center (Am.E.); honour (Br.E.) – honor (Am.E.); tyre (Br.E.) – tire (Am.E.)* тощо.

З погляду *парадигматики* соціокультурна інформація може мати системні нелінійні відносини, описуючи Космо, Психо та Логос іншої країни, і належати до антропоніміки, топоніміки та «хрононіміки» художніх творів. Наприклад, у романі Доктору „Регтайм” антропоніми Т. Рузвельт, П. Морган, Г. Форд, Г. Гудіні, Т. Драйзер, С. Джопплін є символами своєї епохи – Америки початку ХХ сторіччя – і створюють історико-культурне тло всього роману. Як відомо, *Т. Рузвельт* – 26-ий президент Сполучених Штатів, посилював вплив монополій і проводив експансіоністську політику в Латинській Америці; *П. Морган* – фінансовий магнат, прибрав до своїх рук майже всі фінансові інституції Америки; *Г. Форд* – відомий монополіст, винайшов конвеєрну збірку автомобілів; *Г. Гудіні* – іммігрант-ілюзіоніст, символ людини, яка скористалася принципом „рівних можливостей”; *Т. Драйзер* – відомий американський письменник; *С. Джопплін* – американський негритянський композитор, один із засновників джазу тощо.

„Хрононіми”, виражені експліцитно, найчастіше пов'язані з такими історичними подіями Америки, як четверте липня – День незалежності, 1492 – рік відкриття Америки Колумбом, війна з Великою Британією за незалежність у 1775–1783 рр., громадянська війна між Північчю та Півднем у 1861–1865 рр.

Проте, як слушно зазначає Л. П. Смелякова, на відміну від історико-культурної інформації про людину та простір, яка, як правило, буває вираженою власними іменами, позначки часу можуть бути представленими не лише конкретними прикметами часу та власними іменами – «хрононімами», а й фоново, певними деталями, що притаманні конкретним подіям, фактами й явищами національної історії, які сукупно дозволяють відтворити атмосферу епохи [19, 42].

Синтагматичні відносини можуть демонструвати лінійні, функціональні зв'язки соціокультурних знаків на рівні слова, вільного словосполучення, сталого виразу (ідіоми), мікро- та макротексту, їх позицій у тексті, стереотипну сполучуваність, притаманну певній іноземній мові в певній іншомовній культурі. Наприклад:

<i>Boston</i>	<i>to live in Boston</i>	<i>Boston Tea Party</i>
<i>Missouri</i>	<i>to go to Missouri</i>	<i>something from Missouri</i>
<i>a sandwich</i>	<i>a man with a sandwich</i>	<i>a sandwich-man</i>
<i>Jazz</i>	<i>to be fond of jazz</i>	<i>to jazz somebody up, jazz age</i>

За Р. Ладо, *формою* прояву соціокультурного знака є й окремі акти та дії індивідів, названі ним «одиницями поведінки» (*units of behavior*) або актами моделювання стереотипної поведінки, як, наприклад, сніданок, ленч, обід, чай о п'ятій вечора (*five o'clock tea*). За умови будь-якої варіативності компонентів поведінки – виконавець, дія, обставини, час, місце, манера виконання – зберігається певна стереотипність як інваріант поведінки індивідів, які належать до однієї культури [3].

Реалія-предмет (реалія-концепт) розглядається *сигматикою*. Виділення сигматичного аспекту в соціокультурній інформації актуальне для дослідження лінгвосоціокультурологічних проблем, оскільки є проміжною ланкою між *формою* знаку та його *значенням*, об'єднує мову з позамовною реальністю. У лексикографії реалію-предмет називають референтом або денотатом. Референт – це предмет або основний концепт, якого стосується знак або слово [16, 443]; елементи об'єктивної реальності, відображені у свідомості та співвіднесені з певним мовним вираженням або словом, яке його називає. Володіння референтом-концептом має важливе значення, оскільки допомагає чіткіше уявити соціокультурну реалію, найважливіше й незмінне в ній, допомагає правильно її зрозуміти, розібратися в її денотативному та конотативних значеннях, порівняти з референтом-концептом у рідній культурі, якщо такий існує.

Так, за Р. Ладо, сніданок англієця може складатися з традиційної вівсяної каші, кави та бекону з яйцями, які він їсть уранці або ввечері, якщо працює вночі, а вдень спить [3, 113]. Інваріантом сніданку, основним референтом-концептом у англієця при цьому залишається споживання їжі вранці, що може не обов'язково складатися лише з вівсянки та бекону з яечнею, а й з інших загальноприйнятих у Великій Британії страв.

Реалія-слово – семантичний аспект соціокультурної інформації – лексичне поняття, значення референта-концепта. Слово називає реалію як соціокультурний знак, який називає предмет або поняття про предмет, явище, акт поведінки. Слово розкриває зміст соціокультурної інформації з її основними ознаками та характеристиками. Трудність розуміння змісту (значення) соціокультурної інформації полягає у ступені її інформативності, однозначності / багатозначності, повному або частковому збігу / незбігу обсягу значень у рідній та іншомовній культурі, відсутності слова або поняття в рідній культурі, позначеного цим словом [17; 1].

Так, за ступенем інформативності та збігу обсягу значень реалії в рідній та іншомовній культурах можуть збігатися за обсягом значень (стіл, ручка, олівець, сковорідка); повністю не збігатися, бути відсутньою в рідній культурі (*wigwam* – житло північноамериканських індіців; *pub* – англійська пивна; *dime* – десятицентовна монета); або збігатися лише частково. Так, українське слово «*аптека*» ми розуміємо як заклад, де виготовляють та продають ліки, на відміну від американської аптеки, де крім ліків, можна купити газети, журнали, жувальну гумку, дешеву косметику й навіть поїсти. Англійська реалія «*чай*» не обов'язково називає напій, чай може означати приймання їжі увечері замість вечері або в більш широкому розумінні – *англійський спосіб життя* [18, 113]. Отже, слова «*аптека*» і «*чай*» у рідній та англо-американській культурах несуть інформацію, яка не в усьому збігається. У цьому полягає найбільша складність розуміння іншомовних культурних реалій, які потребують коментарю.

Так, читаючи оповідання англійської письменниці Пілчер «Тобі», неосвічений читач може не зрозуміти, чому у нижче наведеному фрагменті йдеться про чай: *His mother gave him a splendid tea of fish fingers and chips and beans and plum cake and chocolate biscuits and cocoa (Pilcher. Toby)*.

Незважаючи на те, що в наведеному епізоді немає ані бутербродів, ані тістечок, ані самого чаю, інваріант форми культурної поведінки англієців *five o'clock tea / high tea* зберігається повною мірою. Про це уважному читачу говорять традиційно англійські страви: «картопля з рибою, смажені у фритюрі», «пиріг із сливами» та «шоколадне печиво». Підкреслене словосполучення *splendid tea* називає час прийому їжі – приблизно між п'ятою та шостою годиною вечора. У тексті жирним шрифтом виділено назви традиційно англійських страв.

Достатній ступінь інформативності мають і самі описи в художній літературі тих або тих дій персонажів. Так, аналізуючи, чим, де й коли снідає людина, можна дізнатися про її національність і соціально-класову приналежність. Інформативно насиченими можуть бути дії літературних персонажів і характеристики, дані їм автором художнього твору. Навіть опис звичайного сніданку, на думку Р. Ладо, може мати певний соціокультурний потенціал. Залежно від того, *хто* снідає, *що* снідає (каву з бутербродом, вівсяну кашу, яечню з шинкою, або тости з паюсною ікрою), *коли* він це робить (о сьомій ранку в кухні або об одинадцятій у ліжку) та *за яких обставин* (їсть те, що сам щойно приготував, або сніданок йому подає одягнена в уніформу прислуга), персонажа можна ідентифікувати за національністю, соціальним походженням, класовою, професійною та релігійною приналежністю [3, 113]. Це означає, що навіть серед представників однієї країни одна й та ж форма поведінки може мати різні прояви, набуваючи різних значень.

Певні труднощі під час рецепції художніх творів викликає багатозначність реалії-слова. Так, «чай о п'ятій вечора» може означати чаювання як таке, можливість зібратися всією родиною й обговорити якісь

родинні проблеми, необхідність придбати все, що потрібно до столу, час, коли батьки годують дітей перед тим, як укласти їх спати, просто англійську традицію, бути ілюстрацією британського способу життя. Розуміння соціокультурної інформації в конкретному контексті пов'язане з необхідністю правильно підібрати одне з багатьох значень, поданих у словнику. У рецептивних видах мовленнєвої діяльності труднощі полягають у необхідності знаходження релевантного еквівалента значення слів, які можуть вживатися в основному та додатковому, прямому та переносному значеннях. Подолання таких труднощів нам вбачається в паралельному формуванні фонових знань студентів про іншомовну культуру, постійному читанні творів іншомовної художньої літератури, коментуванні та інтерпретуванні соціокультурної інформації, яка міститься у творах, які читають студенти [20]. У цьому дослідженні термін «інтерпретація» вжито для позначення тлумачення соціокультурних фактів, соціокультурної інформації для розуміння всього художнього твору.

Таким чином, у статті наводяться можливі шляхи порівняння різних культур із залученням семіотичної моделі. Цілком очевидно, що форма, значення та функціонування соціокультурної інформації не існують ізольовано один від одного. Їхнє вилучення в інокультурних реаліях умовне. Проте в цілому вилучення та порівняння в аналогічних реаліях рідної та іноземної культур синтаксичного, сигматичного, семантичного та прагматичного аспектів уможливить визначення зон схожостей та відмінностей, які у процесі зіставлення й коментування сприятимуть запобіганню культурної інтерференції, а отже, подоланню труднощів розпізнавання та розуміння соціокультурної інформації взагалі та при читанні художньої літератури зокрема. Установлення типології труднощів, які виникають у процесі сприймання соціокультурної інформації у процесі читання автентичної художньої літератури, дає змогу й підстави для розробки релевантної системи вправ, спрямованих на навчання розуміння як присвоєння та засвоєння соціокультурної інформації про країни, мова яких вивчається, чому будуть присвячені наші подальші публікації.

Література

1. Основы методики преподавания иностранных языков / под ред. В. А. Бухбиндера и В. Штраусса. – К.: Вища школа, 1986. – 335 с.
2. Томахин Г. Д. Теоретические основы лингвострановедения (на материале лексических американизмов английского языка): дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02 / Г. Д. Томахин. – М., 1984. – 457 с.
3. Lado R. Linguistics Across Cultures. Applied Linguistics for Language Teachers / R. Lado. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990. – 141 p.
4. Вежбицкая А. Культурно обусловленные сценарии и их когнитивный статус / А. Вежбицкая // Язык и структура знания. – М.: Ин-т языкознания АН СССР, 1990. – С. 63 – 85.
5. Wierzbicka A. Cross-Cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction (Trends in Linguistics. Studies and Monographs) / A. Wierzbicka; ed. W. Winter. – N.Y., Berlin: Mouton de Gruyter, 1991. – 502 p.
6. Wierzbicka A. Semantics, Culture, and Cognition : Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations / A. Wierzbicka. – N. Y. – Oxford: Oxford University Press, 1992. – 487 p.
7. Воробьев В. В. О понятии лингвокультурологии и ее компонентах / В. В. Воробьев // Язык и культура: Доклады. – К.: КИМО, 1993. – С. 42–48.
8. Воробьев В. В. Семіотическая модель описания языка и культуры / В. В. Воробьев // Язык и культура: 3-я междунар. конф.: Доклады. – К.: КИМО, 1994. – С. 112–118.
9. Eco U. The Role of the Reader Explorations in the Semiotics of Text / U. Eco. – Bloomington: Indiana University Press, 1979. – 195 p.
10. Hawkes T. Structuralism and Semiotics / T. Hawkes. – Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1977. – 192 p.
11. Словарь иностранных слов. – 19-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1990. – 624 с.
12. Соломоник А. Б. Семіотика и лингвистика / А. Б. Соломоник. – М.: Молодая гвардия, 1995. – 352 с.
13. Соломоник А. Б. Язык как знаковая система / А. Б. Соломоник. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992. – 223 с.
14. Томахин Г. Д. Лексика с культурным компонентом значения / Г. Д. Томахин // Иностранные языки в школе. – 1980. – № 6. – С. 47–50.
15. Томахин Г. Д. Реалии в культуре и языке / Г. Д. Томахин // Иностранные языки в школе. – 1981. – № 1. – С. 64–69.
16. Великобритания: Лингвострановедческий словарь / А.Р.У. Рум, Л. В. Колесников, Г. А. Пасечник и др. – М.: Русский язык, 1978. – 480 с.
17. Демьяненко М. Я. Основы общей методики обучения иностранным языкам / М. Я. Демьяненко, К. А. Лазаренко, С. В. Мельник. – К.: Вища школа, 1984. – 255 с.
18. Farell M. British Life and Institutions / M. Farell. – L.: Chancere International Publishers Ltd., 2000. – 144 p.
19. Смелякова Л. П. Художественный текст в обучении иностранным языкам в языковом вузе (Теория и практика отбора): монография / Л. П. Смелякова. – СПб.: Образование, 1992. – 142 с.
20. Рудакова Л. П. Навчання студентів розуміння соціокультурної інформації при читанні англійської художньої літератури у вищих мовних навчальних закладах: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Л. П. Рудакова. – К., 2004. – 255 с.

Рудакова Л.Ф. Взаимодействие социокультурной информации в родной и иноязычной культурах
В статье установлены трудности, влияющие на понимание социокультурной информации при чтении англоязычной художественной литературы, детерминируемые отличиями в разных культурах.

Ключевые слова: социокультурная информация, культурная интерференция, культурный шок.

Rudakova L. Interaction of socio-cultural information in native and foreign cultures

The article focuses on the analysis of typical difficulties of understanding socio-cultural information while reading authentic literature in English. In particular, it deals with the same and differences in native and foreign cultures.

Key words: socio-cultural information, culture distance, culture shock.

Відомості про авторів

Афанасьєва Ольга Сергіївна, аспірант кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Білоусова Наталія Костянтинівна, к. філол. н., доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Береза Вадим Олексійович, к. пед. н., викладач кафедри англійської філології Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького

Василенко Марина Петрівна, к. пед. н., доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Велівченко Валентина Федорівна, к. філол. н., доцент, зав. кафедри англійської філології, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Вовк Олена Іванівна, к. філол. н., доцент кафедри англійської філології, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Голубнича Ольга Іванівна, к. філол. н., доцент кафедри англійської філології, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Горбань Вікторія Володимирівна, викладач кафедри англійської філології, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Градовський Анатолій Володимирович, д. пед. н., професор, завідувач кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Градовський Віталій Анатолійович, викладач кафедри теорії та практики перекладу, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Гур'єва Віталіна Валеріївна, аспірантка кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Зайковська Оксана Михайлівна, аспірантка Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України

Іванова Наталія Петрівна, аспірантка Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Киба Людмила Михайлівна, викладач кафедри Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Киченко Олександр Семенович, д. філол. н., професор кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Козюра Олена Василівна, к. філол. н., доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Корніцький Олександр Юрійович, аспірант кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Корновенко Лариса Віталіївна, к. філол. н., доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Костюк Тетяна Пантелеймонівна, викладач кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького.

Кресан Олена Ярославівна, к. філол. н., доцент кафедри англійської філології, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Кулєшова Людмила Миколаївна, к. філол. н., доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Мех Наталія Олександрівна, д. філол. н., провідний науковий співробітник відділу стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України

Павкін Дмитро Михайлович, к. філол. н., доцент кафедри англійської філології, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

П'єцух Оксана Іванівна, викладач кафедри теорії та практики перекладу, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Потапенко Лілія Вікторівна, доктор гуманітарних наук в галузі польської філології, ст. викл. кафедри теорії та практики перекладу, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Романова Ольга Вікторівна, кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Рудакова Людмила Пилипівна, к. пед. н., доцент кафедри фонетики та граматики англійської мови, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Шуба Юлія Володимирівна, викладач кафедри практики англійської мови, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Юрова Інна Юрївна, к. філол. н, доц. кафедри філософії та гуманітарних дисциплін, Донецький університет економіки та права.