КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ

ІНШОМОВНА КОМУНІКАЦІЯ:
ІННОВАЦІЙНІ ТА ТРАДИЦІЙНІ ПІДХОДИ

EUROPEAN SCIENTIFIC PLATFORM

EUROPEAN SCIENTIFIC PLATFORM

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
Факультет української й іноземної філології та мистецтвознавства
Кафедра англійської мови для нефілологічних спеціальностей

ІНШОМОВНА КОМУНІКАЦІЯ: ІННОВАЦІЙНІ ТА ТРАДИЦІЙНІ ПІДХОДИ

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ

Далас
«Primedia eLaunch LLC»
2021

УДК 81 (082)
І-57

https://doi.org/10.36074/ikitp.monograph-2021

Рецензенти:

Бобух Н.М. доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри української, іноземних мов та перекладу ВНЗ Укоопспілки «Полтавський університет економіки і торгівлі»

Попова І.С. доктор філологічних наук, професор, декан факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол № 10 від 20 квітня 2021 року)

Авторський колектив:

Олена Гурко
Олена Бесараб
Оксана Бовкунова
Вероніка Гайдар
Олена Пономаренко
Тетяна Ворова
Наталія Каліберда
Тетяна Прищепа
Світлана Рябовол
Наталія Стирнік
Ольга Алісеєнко
Олена Знанецька
Олена Осадча
Олена Цвєтаєва

І-57 **Іншомовна комунікація: інноваційні та традиційні підходи** : колективна монографія / [авт. кол. : Гурко О., Бесараб О., Бовкунова О. та ін.] — Далас : Primedia eLaunch LLC, 2021. — 306 с.

ISBN 978-1-63944-399-4
DOI 10.25313/ikitp.monograph-2021

У колективній монографії вміщено сучасні та традиційні аспекти вивчення перекладознавства, проблем міжкультурної комунікації, семантики та поетики літературного твору, а також методики викладання мов.

Видання призначене для науковців, докторантів, аспірантів, студентів філологічних факультетів закладів вищої освіти.

УДК 81 (082)

© Авторський колектив, 2021
© ГО «Європейська наукова платформа», 2021
© Primedia eLaunch LLC, 2021

ISBN 978-1-63944-399-4

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Лексико-граматичні засоби вираження згоди в англомовному діалогічному дискурсі 4
Олена Гурко

Масова культура (масове мистецтво) у сучасних наукових розвідках 17
Олена Бесараб

Мова та пандемія: оновлення семантичного простору метафор сучасності 36
Вероніка Гайдар

Поняття білінгвізму та його складові (на прикладі двомовності у Канаді) 56
Олена Пономаренко

Семантичні особливості лексичних одиниць та основні аспекти проблематики їх перекладу 73
Оксана Бовкунова

СЕМАНТИКА ТА ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Короткий огляд еволюції російського казкознавства. Репрезентація герменевтики казкових парадигм у творчості О. Пушкіна 98
Тетяна Ворова

«Мова одягу» в художньому світі роману Семюела Річардсона «Памела» 167
Наталія Каліберда

Особливості рецепції драматургійного спадку Генрі Філдінга у сучасній літературній критиці 184
Світлана Рябовол

Posthumanism ideas in D. H. Lawrence's short stories 198
Наталія Стирнік

Основы романного мира Айрис Мёрдок 212
Ольга Алісеєнко

Своєрідність процесу міфологізації літературного образу 238
Тетяна Прищепа

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МОВ

Психолого-педагогічна характеристика організації самостійної роботи студентів немовних факультетів під час навчання іноземної мови 256
Олена Знанецька

Створення моделі організації самостійної роботи студентів в умовах дистанційного навчання 273
Олена Осадча

Теоретичні основи формування професійних компетенцій студентів немовних факультетів у процесі самостійної роботи під час навчання іноземної мови 290
Олена Цвєтаєва

ЛЕКСИКО-ГРАМАТИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ЗГОДИ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Олена Гурко
доктор філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

LEXICAL AND GRAMMATICAL MEANS OF AGREEMENT EXPRESSION IN ENGLISH DIALOGIC DISCOURSE

Author: Olena Hurko

Abstract.
Issues related to the study of the structure of speech communication, the linguistic status of its affirmative units, belong to the list of those that become relevant in modern linguistics. The expression of agreement is mostly observed in dialogical unity. This phenomenon is a kind of conciliatory response act, which is used to decode the deep meaning of the relationship between interlocutors. The study describes the parameters of lexical, morphological and syntactic explicators of agreement, taking into account pragmatic, cognitive and psychological factors that function in English communication. The research material is English dialogic discourse. The basis of agreement is the statement of the correctness of the interlocutor's opinion and the presentation of communicators' views unity. The prospect of new studies is seen in the representation of the intention of argumentation in scientific discourse.

ВСТУП

Студіювання питань, пов'язаних зі структурою мовленнєвої комунікації, лінгвістичним статусом її стверджувальних одиниць, параметрів дії лексичних, морфологічних та синтаксичних експлікаторів згоди, є предметом зацікавлення науковців в межах новітньої філологічної науки (Л. Р. Безугла [13; 14], Н. К. Войцехівська [15; 16], О. В. Гурко [17; 18], І. М. Рудик [22], І. А. Штик [23] та ін.). Проте на сьогодні немає єдиної та уніфікованої кваліфікації згоди, яка б вичерпно враховувала всі її складники. Зокрема, Н. К. Войцехівська зазначає, що згода є «багатоаспектною когнітивно-комунікативною категорією, що виявляється у сфері діалогічного спілкування, має свої функції і ознаки та розглядається лінгвістикою в комунікативному, логіко-змістовому та формальному аспектах. Відношення згоди в діалозі співвідноситься з логіко-філософськими категоріями й поняттями тотожності, істини, достовірності, наявності або відсутності альтернативи. У лінгвістиці категорія згоди пов'язується з поняттями верифікації, підтвердження і ствердження та протиставляється категорії незгоди (заперечення)» [15, с. 186]. І. М. Рудик говорить про співвіднесення категорії згоди та підтвердження й витлумачує підтвердження як позитивну відповідь комуніканта в процесі спілкування [22]. Натомість Л. І. Маєвська інтерпретує згоду як родову категорію, зауважуючи, що наявні думки про «несамодостатність згоди, а тому її розглядають як видовий компонент категорії взаєморозуміння» [20].

Вираження згоди здебільшого спостерігаємо в діалогічній єдності. Зважаючи на те, що явище згоди є певним реагувальним актом, основним складником якого є діалог, доречним, уважаємо, у межах нашого дослідження вивчати згоду на матеріалі англомовного художнього діалогічного дискурсу [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12].

Діалогічний дискурс – це складне соціолінгвальне та комунікативне явище, основою якого є функціонування зв'язного тексту в усній чи писемній формі. Для декодування глибинного змісту стосунків між співрозмовниками та виокремлення лексичних, морфологічних, синтаксичних засобів, що маркують згоду, потрібно враховувати прагматичні, когнітивні та психологічні чинники в процесі англомовної комунікації.

1. Лексичні засоби експлікації згоди в англійській мові

Лексичні маркери вираження згоди, як зауважує А. Ж. Махметова, є «сукупністю певних лексичних одиниць та виразів, які допомагають співрозмовникам висловити свою згоду з чим-небудь або з ким-небудь» [21].

Лексичне значення будь-якого слова має денотативне (пряме, первинне) та конотативне (непряме, пов'язане з асоціаціями) забарвлення.

Слушною, на наше переконання, є думка Н. К. Войцехівської про те, що хоч згода і є маркером збігу думок мовців, проте «учасники діалогу-кооперації обирають лексичні засоби вираження кінцевої фази діалогу з урахуванням таких параметрів, як комунікативний статус співрозмовника, реєстр спілкування, характер і тривалість взаємин, канал зв'язку, за допомогою якого здійснюється діалог, тощо» [16, с. 295]. Отже, чимало чинників впливають на вибір засобу вираження згоди.

У межах нашого дослідження пропонуємо класифікувати згоду на лексичному рівні за допомогою, по-перше, лексем, які прямо експлікують значення згоди та функціонують окремішньо, а, по-друге, з урахуванням похідних слів, які реалізують семантику згоди безпосередньо з контексту.

До вербалізаторів, що прямо виражають погоджувальне значення, зараховуємо слова на кшталт *okay, yes, certainly, definitely, sure, of course, willingly, with pleasure, right, yeah, yup, agree, don't mind* та ін.

У реченні *But it's fake, I said. The face is just painted on.* ***Sure****, the paint's fake* [10] */ Та це неправда, – сказав я. – Обличчя просто розфарбоване. –* ***Звичайно****, це неправда* спостерігаємо згоду з думкою співрозмовника, виражену лексемою *sure*.

У проілюстрованому далі фактичному матеріалі мовець створює доброзичливу атмосферу спілкування, психологічну синхронізацію, яка сприяє зближенню комунікантів та вможливлює тотожність їхніх поглядів:

Family emergency, I explained. ***Right****, she said* [10] */ Термінова сімейна справа, – пояснив я. –* ***Добре****, – відповіла вона.*

So, what's going on? You're coaching us on interviews today, ***right****? That's* ***right****, says Haymitch* [3] */ Отже, що відбувається? Ти готуєш нас до інтерв'ю сьогодні,* ***правильно****? –* ***Правильно****, – каже Геймітч*.

У реченні *We don't have much cause to look nice in District Twelve.* ***Of course****, you don't, you poor darling!* [3] */ В нас не так вже й багато причин виглядати красиво в 12 дистрикті. –* ***Звичайно****, моя бідненька!* згоду експліковано за допомогою словосполучення *of course.*

У процесі мовного спілкування для увиразнення та підсилення відтінку згоди з проханням співрозмовника мовець вимовляє лексему *all right* двічі, послуговуючись інтонацією впевненості: *Promise me you won't go by yourself.* ***All right, all right*** [10] */ Пообіцяй, що підеш не сам. –* ***Добре, добре****.*

На наше переконання, цікавим й незвичним для української мови є поєднання займенника та допоміжного дієслова. Для української мови

передавання згоди у такий спосіб неможливо, оскільки в українській мові немає допоміжних дієслів. Наприклад:

*And you really think going there could help? my mother said, narrowing her eyes at him as if readying herself to hear the unvarnished truth. ... **I do**, he replied* [10] */ Ти дійсно вважаєш, що якщо поїдеш туди, то це допоможе? – сказала моя мати, звужуючи очі, ніби готуючись почути правду без прикрас. – **Так.***

*Seems rather like overkill, don't you think? I guess so. Martin roared with laughter. He guesses so! Okay, yeah, **it does*** [10] */ Здається, хтось перестарався, тобі так не здається? – Можливо. Мартін приснув зі сміху: – Можливо! – Добре, добре, **перестарався**.*

Використання такого прийому в наведених вище контекстах досить поширене в англомовному діалогічному дискурсі, що зумовлене морфологічними особливостями мови.

Серед експлікаторів, які реалізують семантику згоди безпосередньо з контексту, виокремлюємо здебільшого похідні слова. До цієї групи вналежнюємо повторення слова, представленого в питанні, сленгові слова та вирази тощо. Наприклад:

***Were you happy** when you painted these pictures? asked Mr. Rochester presently. I was absorbed, sir: **yes, and I was happy**.* [2] */ **Ви відчували себе щасливою**, коли малювали ці картини? – раптом запитав мене містер Рочестер. – Я була повністю поглинута ними, сер; так, **я була щаслива**.* У наведеному реченні згода з попереднім висловленням є очевидною, проте лексема *happy* безпосередньо не містить семи згоди, тому й використане конотативне значення з позитивним відтінком схвалення.

У реченні *Full of promise. Full of life. But of course, you never knew him. **No**, said Strike* [7] */ Сповнений сподівань, сповнений життя. Звичайно, ви не знали його. – **Саме так*** погоджувальний зміст передано за допомогою заперечного вигука *no*.

*You'll have to admit to being ex-army, said Strike, sinking into an armchair and hoisting his leg up onto a conveniently positioned square pouf. You look like a squaddie. **Nae problem**, said Barclay* [7] */ Не приховуй, що ти пройшов армію, – сказав Страйк, сідаючи в крісло і закидаючи ногу на зручний квадратний пуф. – У тебе стройовий батальйон на лобі написаний. – **Без проблем,** – сказав Барклай.* У проілюстрованому матеріалі семантику згоди реалізовано розмовним варіантом фрази *no problem – nae problem*. Хоч в значенні виразу немає лексем, що безпосередньо експлікують згоду, проте погоджувальна відповідь на поставлене питання випливає з контексту.

2. Експлікація мовних засобів вираження згоди на морфологічному рівні

Найзагальнішою категорією, за якою можна класифікувати мовні засоби зі значенням згоди, є частина мови. У мовленнєвих актах згоди, як зауважує Н. К. Войцехівська [15], яка досліджувала питання частиномовної належності в українській мові, іменники, прикметники, дієслова, прислівники, стверджувальні частки та вигуки належать до основних її реалізаторів. Натомість в англійській мові, переконана А. Д. Зербіно [19], для вираження згоди, крім іменників, прислівників, прикметників та дієслів почасти використовують певні усталені вирази та синтаксичні засоби.

Отже, спираючись на класифікацію А. Д. Зербіно [19] та враховуючи наукові здобутки попередників [15; 20; 22; 23], у межах нашого дослідження виокремлюємо такі частини мови, що вербалізують згоду:

Іменники

Найчастотнішим маркером, що експлікує значення згоди в англомовному дискурсі є іменник *agreement*. Його почасти використовують у поєднанні з дієсловами та прийменниками: *to make an agreement, be in agreement, in accordance with agreement, agreement between*. Наприклад: *Strike* ***grunted agreement****, his mouth full of naan bread* [6] */ Страйк* ***буркнув у знак згоди****, пережовуючи індійський коржик наан.*

Крім того, конотацію згоди також вербалізують такі іменникові одиниці: *agreeing, assent, concurrence, consent, compliance, concord, harmony, union, unison*. Услід за А. Д. Зербіно, вважаємо, що незважаючи на те, що кожне слово містить сему згоди *agreement*, наведені вище слова мають різницю у значенні – не всі з них позначають лише позитивну реакцію на слова співрозмовника або погодження з його думкою чи пропозицією. Дослідниця наголошує на тому, що «деякі з них [слів, що входять в синонімічний ряд *agreement*] виражають згоду як документ, взаємну дружбу, злагоду, мирні стосунки, а іноді союз чи об'єднання, наприклад: *concord, harmony, union, unison*» [19, с. 4]. Отже, такі слова є аналогійними до значень іменників, які виражають дозвіл або згоду з поглядом опонента, наприклад, *concurrence* (згода), *agreeing* (погодження), *assent* (схвалення), *consent* (дозвіл) та *compliance* (згода). Наведені іменники автор нерідко використовує для передавання істинності слів мовців щодо певної ситуації: *To this speech Bingley made no answer; but his sisters* ***gave*** *it their hearty* ***assent****, and indulged their mirth for some time at the expense of their dear friend's vulgar relations* [1] */ У відповідь на цю репліку Бінглі промовчав, зате його сестри радо з нею* ***погодились*** *і певний час весело втішалися з приводу простолюдних родичів своєї дорогоцінної подруги*.

У процесі комунікації мовців фіксуємо різні варіанти вживання

іменникових слів з інтенцією згоди. Наприклад: *You are over-scrupulous, surely. I dare say Mr. Bingley will be very glad to see you; and I will send a few lines by you to assure him of* ***my*** *hearty* ***consent*** *to his marrying whichever he chooses of the girls; though I must throw in a good word for my little Lizzy* [1] / *Не перебільшуйте. Не сумніваюся, що містер Бінглі й так буде радий вас бачити; а я ж надішлю йому з вами записку, в якій висловлю* ***мою*** *радісну* ***згоду*** *з його бажанням одружитися з тією з наших дівчат, яка сподобається йому найбільше, хоча я просто не зможу не замовити кілька добрих слів за мою маленьку Ліззі.* У наведеному фактичному матеріалі спостерігаємо взаємопорозуміння між співрозмовниками, які зацікавлені предметом розмови, передаючи значення згоди через констатувальну репліку-повідомлення.

В англійському діалогічному мовленні частотним є іменник з семантикою згоди на кшталт *a yes*, що, поєднуючись з дієсловом *take* (*take as a yes*), позначає *так*. Наприклад: *It's a question of* ***Yes*** *or No with the paint – which is short* [4] / *Питання про фарбу або* ***згоди****, або незгоди – це швидко.*

Дієслова

Конотацію згоду в англійському діалогічному дискурсі реалізують дієслова на зразок *to agree, to accede, to acquiesce, to admit, to allow, to assent, to comply, to concede, to consent, to grant, to permit*. Як і в разі іменників, наведені дієслова досить близькі за своїм значенням, проте наявні певні відмінності в їхніх відтінках.

За нашими спостереженнями, дієслова *to agree, to concur* зазвичай передають семантику згоди з думкою співрозмовника загалом. Наприклад: *Lots of boys get more out of school than that. I* ***agree****! I* ***agree*** *they do, some of them!* [12] / *Але ж багатьом хлопцям школа дає багато більше. –* ***Згоден****! – кажу. –* ***Згоден****, що більше – принаймні декотрим. You're Strike, aye? said the young man. The detective* ***agreed*** *to it* [7] / *Ви ж Страйк? – запитав юнак. Детектив* ***погодився*** *з цим.*

В англомовному художньому тексті автор нерідко підсумовує судження щодо попереднього контексту за допомогою дієслів *to accede, to assent*, які допомагають глибше представити ментальну специфіку героїв: *Disappointed in the expectation of a customer, she coolly* ***acceded to my request*** [2] / *Обманута в своїх сподіваннях, жінка холодно* ***погодилась на моє прохання****. Elizabeth looked at Darcy to see how cordially he* ***assented to*** *his cousin's* ***praise*** [1] / *Елізабет поглянула на Дарсі, щоб побачити, як той люб'язно* ***погодиться з*** *цією* ***похвалою*** *на адресу своєї кузини.*

У реченні *We* ***were permitted*** *glimpses of various celebrities in tears, but her family were given the tiniest picture of all; they were a surprisingly*

unphotogenic lot, you see [8] / *Нам* ***дозволяли*** *бачити сльози всіляких знаменитостей, тоді як рідні Лули Лендрі не удостоїлися навіть крихітного зображення: нефотогенічне, мабуть, сімейство* автор використовує дієслово *to permit* в пасивному стані для яскравішої експлікації згоди-дозволу.

У межах наукової розвідки «серед дієслівних одиниць, що вказують на спроможність суб'єкта до позначуваної дії» [17, с. 43] виокремлюємо такі групи лексем, що передають значення згоди опосередковано.

1) Дієслова, що експлікують свідомий вплив на об'єкт для надання йому певних можливостей: *Strike* ***had to concede*** *that the fact that they had been caught on film together, in such weather, and at such an hour, acting in an almost identical fashion, suggested complicity* [8] / *Страйк* ***був змушений визнати****, що факт того, щоб одночасно опинитися під камерою відеоспостереження в таку погоду, в такий час доби, та при цьому повестися практично однаково, вже наводив на думку про змову.*

2) Дієслова, що вказують на спроможність суб'єкта до чіткої дії: *Tears were suddenly pouring down her face. She had no one else. There! She* ***had admitted*** *it to herself at last* [6]. – *Несподівано по обличчю потекли сльози. У неї більше нікого не залишилося. Ось так! Нарешті вона змогла собі в цьому* ***зізнатися****.*

3) Дієслова, що виражають обіцянку: *Promise me you won't go by yourself. All right, all right.* ***Promise*** [10] / *Пообіцяй, що підеш не сам. – Добре, добре.* ***Обіцяю****.*

4) Дієслова, що вербалізують бажання (*Mr. Rochester asked me if* ***I would like*** *to go and live with him in England, and I* ***said yes*** [2] / *Містер Рочестер спитав мене, чи не хочу я поїхати з ним до Англії і жити в нього, і я* ***сказала, що хочу)*** та віру (*You don't believe me? I thought about it, looking at the pictures and then at my grandfather, his face so earnest and open. What reason would he have to lie? I* ***believe*** *you, I said* [10] / *Ти мені не віриш? / Я подумав про це, дивлячись на картинки, а потім на діда, його обличчя настільки щире і відкрите. Навіщо йому мені брехати? – Я* ***вірю*** *тобі, – сказав я*).

5) Дієслова, що реалізують згоду зі значенням вимоги: *But you are passionate, Jane, that you* ***must allow****: and now return to the nursery – there's a dear – and lie down a little* [2]. – *Яка ти справді шалена, Джейн,* ***визнай*** *вже це. А зараз іди назад до дитячої кімнати, люба моя, полеж трохи…* чи, наприклад, вмовляння: *Will you be mine?* ***Say yes****, quickly* [2] / *Чи хочете ви бути моєю?* ***Скажіть «так»****, швидше!*

Прислівники та прикметники

В англійському діалогічному мовлені мовець істинність певної інформації реалізує за допомогою прислівників *sure, absolutely, definitely,*

exactly, certainly, of course. Наприклад: *Are you absolutely sure that the man you heard was Tony? Yes,* ***of course*** */ Ви абсолютно впевнені, що людиною, яку ви чули, був Тоні? – Так,* ***звичайно.***

У реченні *Sounds like a human sacrifice or something.* ***Exactly.*** [10] */ Звучить, як людська жертва, чи щось таке. –* ***Саме так*** згода виражена прислівником ***exactly***, який повністю підтверджує репліку-стимул.

Яскравими прикметниковими маркерами згоди виступають лексеми на кшталт *right, true*. Нерідко їхнє значення може бути підсилене прислівниками *absolutely, barely, perfectly,* зокрема, *barely right – perfectly, absolutely right.*

My fingers, said Elizabeth, do not move over this instrument in the masterly manner which I see so many women's do. They have not the same force or rapidity, and do not produce the same expression. But then I have always supposed it to be my own fault – because I will not take the trouble of practising. It is not that I do not believe my fingers as capable as any other woman's of superior execution.

Darcy smiled and said, You are ***perfectly right*** [1].

Мої пальці, – сказала Елізабет, – не здатні впоратися з цим інструментом так майстерно, як це вміють робити багато жінок. Мої пальці не мають такої ж сили чи швидкості і своєю грою не здатні справити таке ж добре враження. Але я завжди вважала, що це мій власний недолік –тому що ніколи не завдавала собі клопоту і тому недостатньо музикувала. Однак це не означає, що я вважаю свої пальці менш талановитими, ніж пальці інших справді талановитих жінок.

Дарсі посміхнувся і сказав:

– Ви ***абсолютно праві.***

Відтінок згоди в наведеному нижче контексті експліковано за допомогою прикметника з негативною конотацією: *Terrible place, isn't it, said Tom, exchanging a frown with Doctor Eckleburg.* ***Awful.*** [5] */ Страшне місце, чи не так? – сказав Том, обмінявшись похмурим поглядом з доктором Еклбергом. –* ***Жахливе.***

Вигуки та заперечні частки

Важливе місце в системі засобів вираження консенсусної комунікації належить вигукам. В англійському діалогічному мовленні фіксуємо чимало вигукових слів, які слугують вербалізаторами відтінку згоди. Наприклад, *yes, OK, okey-dokey, uh-huh, yup, yea, yeah, righto, aye aye.*

На особливу увагу заслуговує група вигуків, що передають різні модуси згоди, наприклад, задоволення (*Sound fair?* ***Aye****, said Barclay, aye, fair enough* [7] */ Звучить справедливо? –* ***Ага****, сказав Барклай. – Так, досить справедливо*), захоплення (*You're invisible, I replied dumbly.* ***Indeed.*** *Millard*

Nullings, at your service. [10] / *Ти невидимий! – відповів я тупо. –* ***Дійсно****. Міллард Нулінгс, до ваших послуг*), переконання (*Well, in that case, will you try Freddie Bestigui again?* ***Yes,*** *of course* [8] / *Що ж, в такому разі зателефонуйте ще разок Фредді Бестігі, добре? –* ***Так****, безумовно*), спонукання до дії (*Give her my regards, willya?* ***Okay*** [12] / *Перекажи їй від мене вітання, гаразд? –* ***Гаразд***).

В англійській мові сему згоди подеколи реалізують за допомогою заперечних часток (*no, not*) і, як наслідок, речення з фактичним запереченням передають стверджувальний, погоджувальний акт. Наприклад: *Now, if you don't mind, I'm going to bed. Ron stared after her, his mouth open.* ***No, we don't mind****, he said* [11] / *А тепер, якщо не заперечуєте, я пішла спати. Роззявивши рота, Рон дивився їй услід. –* ***Не заперечуємо****, – сказав він.*

Крім того, дієслова з негативним або заперечним значенням, ужиті з заперечною часткою *not*, заперечними префіксами або іншими аналогійними засобами, змінюють своє семантичне значення на протилежне, тобто в цьому разі має місце явище подвійного заперечення. Наприклад, ***un****able to* ***dis****agree* чи *can****not*** *agree more*.

Цікавим для аналізу є такий контекст: *Working for him wasn't exactly safe, was it?* ***No****, said Robin, with her knife wound throbbing* [7] / *Працювати на нього було не зовсім безпечно, чи не так? –* ***Так****, – сказала Робін, відчуваючи пульсацію різаної рани.* В українській мові частіше обирають стверджувальні частки для реакції на питання, що вже містять заперечення. В англійській мові – навпаки, саме тому в оригіналі для ствердження мовець використовує заперечну частку *no*, а в українському перекладі – стверджувальну частку *так*.

У реченні *Don't let them starve! I cry out, clinging to his hand. I* ***won't****! You know I* ***won't****!* [3] / *Не дай їм померти від голоду! – викрикую я, чіпляючись за його руку. –* ***Ні за що!*** *Ти знаєш, що я* ***не дам їм померти****!* відтінок згоди реалізовано за допомогою поєднання допоміжного дієслова майбутнього часу та заперечної частки *not.*

3. Реалізація мовних засобів вираження згоди на синтаксичному рівні

Реалізація згоди в англомовному художньому діалогічному дискурсі також можлива через використання синтаксичних засобів. У межах нашого дослідження розглянемо основні з них.

Синтаксичні повтори

Активне використання конструкцій повторення для реалізації значення згоди водночас з такими частинами мови як прикметники та прислівники вможливлює підвищення або зниження комунікативно-прагматичного потенціалу згоди з різноманітними відтінками.

У реченні *Isn't it* ***true****? Yes, it's* ***perfectly true*** [8] / *Чи* ***це правда****? – Так,* ***це чиста правда*** прислівник ***perfectly*** підсилює відтінок згоди та робить її чіткішою.

В наступних двох прикладах під час експлікації згоди спостерігаємо повний синтаксичний повтор репліки співрозмовника.

I come across this book by accident," said the old man. ***It just shows you, don't it****?* ***It just shows you.*** [5] / *Я натрапив на цю книгу випадково, – сказав старий. – Вона багато про що говорить,* ***правда ж? – Правда****.*

I don't care if we're rich. I just want you to come home. You will try, won't you? ***Really, really try****? asks Prim.* ***Really, really try****. I swear it, I say* [3] / *Мені байдуже, чи багаті ми. Я просто хочу, щоб ти повернулася додому. Ти спробуєш, чи не так?* ***Чесно-чесно спробуєш****? – питає Прим. –* ***Чесно-чесно спробую****. Клянуся, – кажу я.*

В англомовному художньому дискурсі нерідко комуніканти використовують конструкцію *«so + auxiliary verb + pronoun»* замість повторення слів співрозмовника, наприклад:

It's too involved to go into, for God's sake," old Luce said. They simply happen to regard sex as both a physical and a spiritual experience. If you think I'm- ***So do I!*** [12].

– Все це надто складно, щоб розводити балачки, чорт забирай, – відповідає каналія Льюс. – Просто вони там вважають, що любов – це спілкування не тільки фізичне, а й духовне. Але якщо ти думаєш, ніби я…

– ***І я так вважаю****!*

У реченні ***Truly****? I whisper.* ***Truly****, says Cinna* [3] / ***Правда****? – шепочу я. –* ***Правда****, – каже Цинна* синтаксичний повтор реалізовано за допомогою повторення прислівника ***truly*** у запитанні та відповіді.

Риторичні запитання

Особливо виразно значення згоди відбивають заперечні риторичні запитання які, «вказуючи на неправдивість того, що заперечують, змушують слухача висновкувати самостійно» [18, с. 4]: *Are there many mockingjays here? I ask.* ***Haven't you seen them?*** *They've got nests everywhere, she says* [3] / *Тут багато переспівниць? – питаю. –* ***А ти не бачила?*** *Їхні гнізда усюди.*

До основних складників, які допомагають мовцеві підтвердити інформацію в англійському діалогічному дискурсі унаслежнюємо інтонацію, семантичну контекстуальність та змістову наповненість. Наприклад:

Her driver, Kieran, thought she seemed strange when she left her mother's house in Chelsea. Oh God, yeah, well ***why wouldn't she be****? Her mum had cancer, didn't she?* [8] / *Її водієві, Кірану, здалося, що Лула була в якомусь*

пригніченому настрої, коли вийшла з будинку своєї матері в Челсі. – Боже мій, ***що ж тут незрозумілого****? У її мами рак, хіба ні?*

У проілюстрованому вище контексті для підсилення семантики згоди використано інтонацію з відтінком подиву, яка свідчить про повну впевненість мовця в словах опонента.

ВИСНОВКИ

Явище згоди охоплює акт вербальної взаємодії мовця і слухача, основним завданням якого є констатація правильності та прийнятності сказаного співрозмовником. Крім того, висловлення, що містять семантику згоду, актуалізують широкий спектр когнітивних властивостей.

На лексичному рівні згоду репрезентують лексеми з експліцитним та імпліцитним семантичним забарвленням. Ці варіанти широко використовують в діалогічному художньому дискурсі відповідно до ситуації та задуму автора.

В англійській мові експлікація згоди на морфологічному рівні відбувається за допомогою самостійних частин мови – іменників, дієслів, прислівників, прикметників, а також службових – вигуків та заперечних часток. В діалогічному мовленні найуживанішими є вигуки, прикметники, прислівники та заперечні частки, а в авторському мовленні – іменники та дієслова. Нерідко під час перекладу українською мовою частина мови може змінюватися відповідно до норм та правил мови перекладу, тому треба бути уважним, щоб зміст, вміщений автором оригіналу, не нівелювався.

На синтаксичному рівні мови реалізація згоди можлива через риторичні запитання та синтаксичні повтори. Кожний із варіантів може мати різне забарвлення, тому обирати потрібно залежно від інтенцій мовця та ступеня його впевненості в словах співрозмовника, готовності до виконання певного прохання та згоди з його думкою. Синтаксичні засоби вираження згоди краще передають індивідуальність та характер мовця, адже, наприклад, риторичні запитання можуть бути використані для вираження іронії, а синтаксичні повтори – для сарказму.

Отже, характерною особливістю маркерів згоди є констатація правильності або прийнятності думки співрозмовника, представлення єдності поглядів комунікантів та оцінки думки співрозмовника як такої, що відповідає дійсності та заслуговує на схвалення. Перспективу подальшого дослідження вбачаємо в репрезентації інтенції аргументування в науковому дискурсі.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Austen, J. (2019). *Pride and Prejudice*. Retrieved from URL: http://www.gutenberg.org/files/1342/1342-h/1342-h.htm

[2] Bronte, Ch. (2007). *Jane Eyre*. Retrieved from URL: https://www.gutenberg.org/files/1260/1260-h/1260-h.htm

[3] Collins, S. (2012). *The Hunger Games*. Retrieved from URL: http:// thefreenovelsread.com/the-hunger-games/-chapter-one-136042.

[4] Collins, W. (2006). *The Moonstone*. Retrieved from URL: http://www.gutenberg.org/files/155/155-h/155-h.htm

[5] Fitzgerald F. Scott. (2012). *The Great Gatsby*. Retrieved from URL: https://www.planetebook.com/free-ebooks/the-great-gatsby.pdf

[6] Galbraith, R. (2017). *The Silkworm*. Retrieved from URL: https://coollib.com/b/288954/read

[7] Galbraith, R. (2020). *Career of Evil*. Retrieved from URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1039933/Galbraith_-_Career_of_Evil.html

[8] Galbraith, R. (2019). *Lethal White*. Retrieved from URL: https://nemaloknig.com/read-38525 7/.

[9] Galbraith, R. (2013). *The Cuckoo's Calling*. Retrieved from URL: https://worldfabibooks.files.wordpress.com/2013/10/the-cuckoo_s-calling-robert-galbraith-j-k-rowling. pdf

[10] Riggs, R. (2011). *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*. Retrieved from URL: https://1.cdn.edl.io /jVylW4onHsYnTxWwRjUY25oQ1ArgzPA1e Dvk5ZajURnejEzL.pdf.

[11] Rowling, J. K (2016). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Retrieved from URL: http://www2.sdfi.edu.cn/netclass/jiaoan/englit/download/Harry%20Potter%20and%20the%20Sorcerer's%20Stone.pdf

[12] Salinger, J. D. (2014). *The Catcher in the Rye*. Retrieved from URL: http://www.uzickagimnazija.edu.rs /files/Catcher%20in%20the%20Rye.pdf

[13] Безугла, Л. Р. (2012). Лінгвістична прагматика та дискурсивний аналіз. *Studia philologica,* 1, 95–100.

[14] Безугла, Л. Р. (2009). Діалог, діалогічний текст та діалогічний дискурс. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов,* 60. Retrieved from URL: http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/4934/2/L.R.%20Bezugla.pdf

[15] Войцехівська, Н. К. (2009). *Категорія згоди в українському літературному діалогічному дискурсі* : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова». Київ, 289.

[16] Войцехівська, Н. К. (2011). Лексичні засоби вираження взаєморозуміння (на матеріалі сучасного українського діалогічного дискурсу). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови,* 7, 295–298.

[17] Гурко, О. В. (2016). Ствердження в семантичній структурі дієслів та іменників. *Наукові праці. Серія «Філологія (мовознавство),* 43–46.

[18] Гурко, О. В. (2017). *Функційно-семантична категорія ствердження в українській літературній мові*: дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук. спец. 10.02.01 «Українська мова». Київ, 400.

[19] Зербіно, А. Д. (2009). Засоби вираження згоди та незгоди в сучасній англійській мові. *Вісник Львівського університету, 16*. Retrieved from URL: http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/lingua/article/view/2486

[20] Маєвська, Л. І. (2004). *Макромовленнєвий акт взаєморозуміння: засоби об'єктивізації та прагматичний контекст (на мат. суч. нім. мови)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ, 20.

[21] Махметова, А. Ж. (2015). Лексические средства выражения согласия в английском и русском языках. *Актуальные проблемы лингвистики* : матер. Междунар. научн.-практ. конф. студ., аспир. та молод. уч. Тюмень : Тюменский индустриальный университет, 243–247.

[22] Рудик, І. М. (2000). *Комунікативно-прагматичні типи висловлювань зі значенням згоди / незгоди в сучасній англійській мові* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04. (Германські мови». Харків, 17.

[23] Штик, І. А. (2000). Семантико-функціональні особливості висловлювань, що передають згоду або незгоду. *Вісник Запорізького державного університету. Сер. Філологічні науки,* 1, 1–2.

REFERENCES

[1] Austen, J. (2019). *Pride and Prejudice*. Retrieved from URL: http://www.gutenberg.org/files/1342/1342-h/1342-h.htm

[2] Bronte, Ch. (2007). *Jane Eyre*. Retrieved from URL: https://www.gutenberg.org/files/1260/1260-h/1260-h.htm

[3] Collins, S. (2012). *The Hunger Games*. Retrieved from URL: http://thefreenovelsread.com/the-hunger-games/-chapter-one-136042.

[4] Collins, W. (2006). *The Moonstone*. Retrieved from URL: http://www.gutenberg.org/files/155/155-h/155-h.htm

[5] Fitzgerald F. Scott. (2012). *The Great Gatsby*. Retrieved from URL: https://www.planetebook.com/free-ebooks/the-great-gatsby.pdf

[6] Galbraith, R. (2017). *The Silkworm*. Retrieved from URL: https://coollib.com/b/288954/read

[7] Galbraith, R. (2020). *Career of Evil*. Retrieved from URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1039933/Galbraith_-_Career_of_Evil.html

[8] Galbraith, R. (2019). *Lethal White*. Retrieved from URL: https://nemaloknig. com/read-38525 7/.

[9] Galbraith, R. (2013). *The Cuckoo's Calling*. Retrieved from URL: https://worldfabibooks.files.wordpress. com/2013/10/the-cuckoo_s-calling-robert-galbraith-j-k-rowling. pdf

[10] Riggs, R. (2011). *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*. Retrieved from URL: https://1.cdn.edl.io /jVylW4onHsYnTxWwRjUY25oQ1ArgzPA1e Dvk5ZajURnejEzL.pdf.

[11] Rowling, J. K (2016). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Retrieved from URL: http://www2.sdfi.edu.cn/netclass/jiaoan/englit/download/Harry%20Potter%20and%20the%20Sorcerer's%20Stone.pdf

[12] Salinger, J. D. (2014). *The Catcher in the Rye*. Retrieved from URL: http://www.uzickagimnazija.edu.rs /files/Catcher%20in%20the%20Rye.pdf

[13] Bezuhla, L. R. (2012). Linhvistychna prahmatyka ta dyskursyvnyi analiz. *Studia philologica*, 1, 95–100.

[14] Bezuhla, L. R. (2009). Dialoh, dialohichnyi tekst ta dialohichnyi dyskurs. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V. N. Karazina. Romano-hermanska filolohiia. Metodyka vykladannia inozemnykh mov, 60*. Retrieved from URL: http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/4934/2/L.R.%20Bezugla.pdf

[15] Voitsekhivska, N. K. (2009). *Katehoriia zghody v ukrainskomu literaturnomu dialohichnomu dyskursi* : dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: spets. 10.02.01 «Ukrainska mova». Kyiv, 289.

[16] Voitsekhivska, N. K. (2011). Leksychni zasoby vyrazhennia vzaiemorozuminnia (na materiali suchasnoho ukrainskoho dialohichnoho dyskursu). *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriia 10 : Problemy hramatyky i leksykolohii ukrainskoi movy, 7*, 295–298.

[17] Hurko, O. V. (2016). Stverdzhennia v semantychnii strukturi diiesliv ta imennykiv. *Naukovi pratsi. Seriia «Filolohiia (movoznavstvo),* 43–46.

[18] Hurko, O. V. (2017). *Funktsiino-semantychna katehoriia stverdzhennia v ukrainskii literaturnii movi:* dys. na zdobuttia nauk. stupenia doktora filol. nauk. spets. 10.02.01 «Ukrainska mova». Kyiv, 400.

[19] Zerbino, A. D. (2009). Zasoby vyrazhennia zghody ta nezghody v suchasnii anhliiskii movi. *Visnyk Lvivskoho universytetu, 16.* Retrieved from URL: http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/lingua/article/view/2486

[20] Maievska, L. I. (2004). *Makromovlennievyi akt vzaiemorozuminnia: zasoby obiektyvizatsii ta prahmatychnyi kontekst (na mat. such. nim. movy*): avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: spets. 10.02.04 «Hermanski movy». Kyiv, 20.

[21] Mahmetova, A. ZH. (2015). Leksicheskie sredstva vyrazheniya soglasiya v anglijskom i russkom yazykah. *Aktual'nye problemy lingvistiki : mater. Mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. stud., aspir. ta molod. uch.* Tyumen' : Tyumenskij industrial'nyj universitet, 243–247.

[22] Rudyk, I. M. (2000). *Komunikatyvno-prahmatychni typy vyslovliuvan zi znachenniam zghody / nezghody v suchasnii anhliiskii movi* : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk : 10.02.04. (Hermanski movy». Kharkiv, 17.

[23] Shtyk, I. A. (2000). Semantyko-funktsionalni osoblyvosti vyslovliuvan, shcho peredaiut zghodu abo nezghodu. *Visnyk Zaporizkoho derzhavnoho universytetu. Ser. Filolohichni nauky, 1,* 1–2.

МАСОВА КУЛЬТУРА (МАСОВЕ МИСТЕЦТВО) У СУЧАСНИХ НАУКОВИХ РОЗВІДКАХ

Олена Бесараб
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

MASS CULTURE (MASS ART) IN CONTEMPORARY SCIENTIFIC RESEARCHES

Author: Olena Besarab

Abstract.
The research deals with phenomenon of mass art (mass culture) as one of the components of mass art modern world. An attempt to identify mass culture, mass art as a phenomenon is made and main approaches to its treatment and different aspects of its study in contemporary science are analysed. The first part of the work offers an overview of researchers' views on the problem of definition of mass culture, mass art phenomenon and reveals ways of self-identification of it in the course of its development. Main features of mass culture, mass art are also studied. The second part of the work is devoted to the analysis of main approaches to the study of mass art and mass culture in early and in modern scientific works. As we see this phenomenon is widely examined by representatives of different research schools and scientific spheres. Philosophers, political scientists, writers, art critics, culturologists are involved in this process. The majority of the twentieth century researchers perceived mass culture as negative aspect of cultural social development because of its low level of quality and as a part of bourgeois culture focused on manipulating the minds of the masses. On the other hand the 21st century researchers realizing all the negative moments (idolatry, personality levelling) consider mass culture and mass art as natural necessary phenomenon of modern life, a base for development of professional art, a product of modern technology, show-business. The analyses of the phenomenon of mass art, mass culture gives us the picture of variety in opinions and approaches to this phenomenon as well as of the great number of aspects of scientific interest to the problem. In the majority of cases researchers' concepts of mass culture, mass art clearly reflects the ideas of the periods they belong to.

ВСТУП

Зацікавленість явищем масової культури виникла доволі давно і на сьогодні існує чимало досліджень, теорій і концепцій «масової культури». Автори більшості з них схильні розглядати її як особливий соціальний феномен, що має свій генезис, специфіку і тенденції розвитку.

Філософський енциклопедичний словник дає таке визначення цього явища: «Масова культура – поняття, яке характеризує особливості змісту виробництва і способів поширення культури індустріального суспільства. Поширюючись через засоби масової комунікації (пресу, радіо, телебачення, Інтернет), масова культура охоплює широку аудиторію споживачів майже в усіх країнах світу.

Теорія масової культури уособлює відгалуження філософських і соціологічних теорій масового суспільства (Ортега-і-Гассет, Манигейм, Рісмен, Арендт, Фромм та інші). Згідно з цією теорією пересічний індивід постає замкненим у собі, відчуженим «атомом» поруч з іншими такими ж атомарними індивідами з нівельованою особистістю і стандартизованим внутрішнім світом; він є «гвинтиком» у виробничому механізмі або бюрократичній системі розвиненого індустріального суспільства» [10].

Вперше масова культура про себе заявила на рубежі XIX-XX століття у США. Американський політолог Бжезинський говорив: «Рим дав світові право, Англія – парламентську діяльність, Франція – культуру і республіканський націоналізм, а сучасні США – науково-технічну революцію та «масову культуру» [10].

Вперше термін «масова культура» вжив у 20 роки іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет. Далі стали вживати слово «кітч» з тим же значенням.

Проблема вивчення масової культури залишається актуальною у світі упродовж всього останнього століття, але не дивлячись на це багато принципових аспектів, пов’язаних з проблемами масового, залишаються недослідженими. Проаналізуємо стан вивченості проблеми масової культури як явища в наукових філософських, культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях.

Актуальність проблеми масової культури для вітчизняних дослідників значною мірою визначається культурними трансформаціями, пов’язаними з новою соціальною моделлю, яка сформувалася в Україні за останні десятиліття.

В умовах різноманітності ідеологій стає особливо необхідним вивчення масової культури як специфічного соціально-культурного феномену.

1. Масова культура як явище. Визначення, витоки, риси

Культура в цілому – це специфічний спосіб організації та розвитку життєдіяльності людини, представлений у продуктах матеріальної й духовної праці, у системі норм та установ, у духовних цінностях, у взаємовідношеннях людей. У рамках окремого суспільства культуру поділяють на: високу (елітарну), народну (фольклорну) і масову культуру, появу і формування якої пов`язують з розвитком засобів масової інформації. В основі цього розподілу – різний рівень освіченості індивідуумів, які належать до того чи іншого суспільства.

Культуролог І. М. Мартинов [8] знаходить риси масової культури ще у мистецтві епохи Відродження, зокрема у венеціанському музичному мистецтві XVI століття. Як відомо, зазначеному періоду було притаманне масове написання, виконання і «споживання» творів оперного мистецтва. Майже щоденно відбувалися прем'єри опер різних авторів, і велика кількість людей регулярно відвідувала оперні вистави. Зважаючи на те, що однією з рис масового мистецтва, за визначенням У. Еко [18] та інших теоретиків мистецтва, є «серійне виробництво його продукції і масове споживання», то можна сказати, що опера у той період була жанром «масового мистецтва». А відтак все, що ми вважаємо за «класику», у свій час могло бути масовим мистецтвом. Адже, якщо якийсь витвір мистецтва стає відомим, його слухають або «споживають» багато людей, виконання твору стає регулярним, виконавець та автор стають відомими, твір набуває статусу масового.

І лише з плином часу, витримавши зміни епох та устроїв, переживши своїх менш талановитих й успішних сучасників, творці стають «класиками» відповідного жанру мистецтва, а їх твори «класичними».

Підтверджуючи цю доволі логічну, на наш погляд думку про витоки «класичних творів», М. Л. Гаспаров наводить приклад грецьких ваз, перед якими ми «благоговеем в музеях» і які в свій час були «массовой культурой, глиняным ширпотребом», а «драмы Шекспира в «Глобусе» были массовым зрелищем, на которые ученые-гуманисты смотрели сверху вниз. Канонизация – дело позднее и часто случайное, то есть объяснимое лишь стечением исторических обстоятельств» [3, с. 26-29].

Масова культура, вона ж поп-культура, вона ж популярна культура, на думку сучасних дослідників, існувала завжди. Однак її вплив на людей та суспільство значною мірою зріс саме за останні десятиліття, коли на «допомогу» виробнику «культурної продукції» прийшли технічний прогрес, засоби масової комунікації й розповсюдження інформації. Різноманітні визначення масової культури узгоджуються при включенні до складу цього

явища широко розповсюджених у будь-якому суспільстві культурних елементів. До поп-культури можна віднести сучасну музику, телебачення, кінематограф, мультиплікацію, літературу, ЗМІ, моду, рекламу та інше. Навіть фольклор (за ствердженням авторів статті «Поп-культура и ее место в нашей жизни») та полегшена версія наукової інформації також вважаються елементами масової культури [12]. Отже, будь-який культурний прояв отримує префікс поп-, якщо із творчої релаксації твір переходить у статус широко розповсюдженого, популярного в суспільстві.

Термін «поп-культура» (синонім масової культури) з`явився на початку 1930-х років, але його широке вивчення почалось з 60-х рр. Відтоді існує багато гіпотез, де зроблена спроба пояснити цей феномен. Розглянемо деякі з них.

Один із відомих теоретиків культури А. Я. Флієр виділяє декілька напрямків та проявів масової культури. Серед них:

- індустрія «субкультури дитинства» (дитяча література, ігри, іграшки, фільми) та масова загальноосвітня школа, які спрямовані на універсалізацію виховання, формування стандартних стереотипів поведінки, світогляду;

- засоби масової інформації та система національної (державної) ідеології та пропаганди;

- масова соціальна міфологія (націонал-шовінізм та «істеричний патріотизм», куміроманія), що заміняє у свідомості людей аналіз складних причинно-наслідкових зв'язків між явищами та подіями зверненням до простих, фантастичних пояснень («всесвітній заколот» і т. п.) і цим звільняє людей від інтелектуальних зусиль, а спонукає до інфантильного прояву емоцій;

- масові політичні організації і система організації та стимулювання масового споживчого попиту;

- індустрія формування іміджу та індустрія дозвілля, яка включає в себе і масову художню культуру.

Масова художня культура включає розважальну літературу і жанри кіно, карикатури і комікси; в образотворчому мистецтві – оперету, естрадну, рок - і поп-музику, естрадну хореографію і сценографію, конферанс та інші «розмовні» жанри естради, синтетичні види шоу-індустрії, художній кіч, ідеологічно ангажовані та політико-агітаційні твори у будь-яких видах мистецтва; масові видовища, цирк, еротичні шоу; індустрію культурних і культурно-туристичних послуг.

Завдяки ЗМІ «продукти» масової культури доставляються безпосередньо до домівок споживачам, і цим досягається ефект «релаксації» людини від

напруги сучасного життя [13].

І. В. Кондаков вважає стереотипним уявлення про масову культуру як виключно західне явище американського походження. Він зазначає, що радянська офіційна культура («соціалістична» за змістом) також відповідає критеріям масової культури, але «тоталітарної», орієнтованої на політико-ідеологічне маніпулювання свідомістю людей. Культуролог називає масову культуру «инфантильным эрзац-продуктом» відповідних сфер культури, породженим важливими процесами соціокультурної трансформації суспільств, у яких «соціалізуюча та інкультуруюча» функції традиційної культури втрачають ефективність та актуальність.

Масова культура, за словами зазначеного культуролога – «некое эмбриональное проявление созревающей обыденной культуры нового типа, аккумулирующей социальный опыт жизнедеятельности на индустриальном и постиндустриальном этапах социальных эволюции, еще не прошедшей процесса исторической селекции, аксиологизации наиболее эффективных и отбраковывания социально неприемлемых черт и форм» [6].

У теоріях соціологічної школи масова культура втрачає негативну конотацію (як у Ортеги-і-Гасета та його послідовників) і перестає асоціюватися з позитивною програмою подальшого розвитку суспільства (як у декого з модерністів), а набуває характеру об'єктивно-наукового терміну. З соціологічної точки зору до «масової культури» належать усі твори, які розповсюджені і сприймаються великою кількістю глядачів, слухачів незалежно від художніх особливостей і якості цих творів. Соціологи виходять з того факту, що художній твір не отримає широкого визнання і розповсюдження, якщо не буде відповідати потребам людей. Пізню появу «масової культури» як поняття дослідники обумовлюють появою масового суспільства. «Адже тут стираються грані між «високою» та «низькою» культурою і мистецтвом» [10].

Сучасна дослідниця Л. А. Орнатська у статті «Массовая культура и «дух эпохи» пропонує розподілити визначення масової культури на «якісні і кількісні». До якісних вона відносить такі, що базуються на оцінюванні масової культури як протилежності елітарній за певними етичними та естетичними критеріями. Сформоване ще на початку XX століття це визначення, на думку цієї ж авторки, залишається актуальним навіть тепер, коли елітарна культура втратила свою автентичність або функціонує за правилами масової, лише змінюючи свою перспективу. Сюди культуролог відносить антидемократичні й антибуржуазні концепції, в яких поява масової культури трактується як загроза цінностям вищої культури і вважається

загибеллю культури в цілому [9].

Серед «якісних» зустрічаються і концепції позитивно сприймаючі явище масової культури, і негативно. У перших масова культура трактується як «вульгаризація, тривіалізація справжніх цінностей», у других – протиставляється масовій культурі, як «демократизації культури, що робить високі цінності доступними для масової людини, гуманізує її» [9].

«Кількісні» визначення акцентують увагу на такій рисі масової культури як масовість, яка здобувається не завдяки якості матеріалу, а завдяки засобам масової комунікації. За всіма «якісними» підходами масова культура – це все, що продається та має масовий попит. І знову питання про якість «продукту» не береться до уваги.

Зважаючи на таку характеристику масової культури, до її «продукції» автор статті відносить і ті «класичні» твори літератури, які свого часу набули суспільного визнання, принесли їх авторам певну матеріальну винагороду і стали масовими, культурними явищами, такими, наприклад, як твори М. Твена і В. Скотта [9, с. 1].

Масова культура – це явище, яке розглядають як певний підсумок розвитку буржуазної культури, результат її технізації і включення у систему ринкових відносин. Негативною рисою масової культури дослідники визначають її спроможність знецінювати класичні цінності, перш за все середнього класу – їх головного носія. Адже буржуазна етика стверджувала культ праці, «міцність» сімейних уз, самодостатність особистості й відмову від задоволень, так званий «буржуазний пуританізм», а масова культура запровадила нову модель духовності, яка базувалася на культі задоволення, вільного часу, комфорту і особистісного егоїзму. Масова культура гомогенізувала суспільство.

Виключивши, за словами дослідниці, людину з «великої історії», масова культура дала їй можливість самоідентифікації, яку можна здійснити лише через зв'язки. Отже, масова культура зв'язала людину зі світом, що сприймають як «малий гуманізм» [9, с. 2].

Світ репрезентувався сучасній людині на екрані «суммой живых картинок и заговорил на разных языках; изменив его представление о пространственно-временных связях...» [9, с. 2]. Масова культура, масове мистецтво зробило близьким те, що колись за законами фізики було незворотним.

Без чіткого відчуття простору і часу масова культура залучає людину до своєрідної гри, де зникають кордони між грою та реальністю. Цією ілюзією, на думку багатьох дослідників, і з цим важко сперечатись, компенсується

монотонність життя людини. Це не лише компенсація, але й специфічний тип духовності, особливий стан людського духу «с его мелочными суетными попутками объять необъятное, но одновременно о его трагическом осознании невозможности овладеть миром, стать вровень с ним» [9, с. 2].

На думку Л. Орнатської, автора названої вище статті, масова культура – це сучасний епос, величний і піднесений. Якщо історичний епос фіксує ритми часу, робить його близьким, масова культура збиває ритми заради тієї ж мети – зробити світ своїм. При цьому масова культура замкнула людину у світі споживацьких цінностей. На перший план вийшла гра – видовище, а праця певним чином втратила свою значущість. За висловом одного з критиків масової культури, «великим ценностям был дан отпуск, из которого рождается ценность великого отпуска» [9, с. 3].

Запроваджуючи нову сутність ідеології щастя, масова культура породжує новий вид нігілізму – егоїзм з установкою на особисте щастя, яке тепер легко моделюється, передається і засвоюється завдяки ЗМІ. Маскульт пропонує людині свій варіант виходу негативної енергії, виходу зі стресу, пропонує більш інтенсивне, зовсім інше життя, точніше його ілюзію. Безперечним є те, що масова культура виконує у художній творчості певні соціальні функції (наприклад, ілюзорно-компенсаторну), чим допомагає відволікати маси від соціальної активності.

Щодо жанрового наповнення масової культури, масового мистецтва, то дослідники, як російські, так і українські, зокрема Н. Г. Ігошкіна, відносять до неї всі елементи естрадного мистецтва (музично-виконавські, розмовні, оригінальні жанри), у кінематографі (детектив, вестерн, трилер, комедію, фільм жахів, мелодраму, серіал), ток-шоу, розважальні програми, мюзикли, комікси – ті жанри мистецтва, де створюється спрощена версія життя.

Дослідниця протиставляє масовій культурі прогресивну демократичну і художню культуру, яка є сукупністю художніх цінностей, успадкованих від попередніх поколінь і є передумовою відтворення і розвитку художньої культури. За Н. Г. Ігошкіною, «художня культура – це складова частина, ядро культури естетичної, яка є спеціалізованою частиною культури. Естетична культура характеризує стан суспільства з точки зору його здібності забезпечувати розвиток мистецтва в естетичних стосунках» [5, с. 132].

Підсумовуючи все вищезазначене, бачимо, що трактування феномена масової культури, масового мистецтва варіювалось упродовж історичного розвитку суспільства і сприймалось у залежності від ідеологічного фундаменту тієї чи іншої епохи та суспільного устрою відповідної країни. Якщо у буржуазному суспільстві поняття «маси» асоціювалося лише з революційними

діями представників нижчої ланки суспільства, загрозою руйнування усталених традицій і безладдям, то у сучасному інформаційному суспільстві поняття «маси» не є соціально детермінованим, а лише зазначає кількість людей, які є споживачами певних «культурних продуктів».

Відповідно до цього справедливим, на наш погляд, можна вважати, що на сучасному етапі розвитку суспільства до масової культури, масового мистецтва можна віднести ту творчу діяльність, результати якої набувають масового розповсюдження, є цікавими для багатьох людей, незважаючи на їх професійну, соціальну, інтелектуальну приналежність, вік або матеріальне становище. Щодо якості продуктів масової культури, мистецтва, то вона може бути різною, як і в інших типах культур (у високій, як і в народній культурі, мали місце і шедеври, і промахи творців).

На думку деяких сучасних дослідників, масову культуру доцільно сприймати як феномен, якому притаманні риси загальності. Ця загальність має якісний, а не кількісний характер, оскільки атрибутивною характеристикою масової культури є не число носіїв її цінностей, а такі особливі якості як: високий ступінь адаптивності, виробництво певного типу свідомості – пасивного і нетворчого, орієнтація на смаки і потреби «середньої людини», використання засобів масової комунікації як засобу розповсюдження масових цінностей. Саме зміни в механізмах трансляції культурних цінностей, в механізмах соціальної адаптації, соціальної рекреації і соціокультурної ідентифікації і привели до широкого розповсюдження масової культури в сучасному суспільстві.

Отже, основними рисами масової, або поп-культури є наступні: простота і доступність, зрозумілість сюжету й виконання різним верствам населення, масове розповсюдження і сприйняття великою кількістю людей, відповідність обраному жанру масової культури, мистецтва, розважальний характер і спрямованість на комерційний успіх.

2. Масова культура (масове мистецтво) у наукових культурологічних, філософських, мистецтвознавчих дослідженнях

Перші спроби теоретичного осмислення феномена масової культури були здійснені на рубежі XIX-XX століть такими дослідниками культури як Р. Лебон, Р. Тард, З. Фрейд, Л. Н. Войтоловський та інші. Вони розглядали проблему масової культури в її обумовленості процесом перевтілення цивільного суспільства в масове. Ці питання, перш за все, цікавили Лебона і Тарда – авторів класичних праць з дослідження психології натовпу і мас.

Згідно поширеній думці, масова культура, в основних своїх рисах

сформована до XIX-XX століття, є негативним феноменом, якому приписують деспотизм і тоталітаризм, маніпулювання індивідами і деперсоналізацію, агресивність, нав'язування певних моделей поведінки, низький художній рівень масового мистецтва і т. п. Наприклад Х. Ортега-і-Гассет, категоричний у своїй трактовці, вважає, що «маса – це посередність», «всякий і кожен, хто ні в добрі, ні в злі не міряє себе особливою мірою, а відчуває таким же, «як і всі», і не тільки не пригнічений, але задоволений власною невід'ємністю...» [10]. Так масова культура протиставляється елітарній або народній культурам, які в свою чергу наділяються кращими якостями.

На початку XX ст. проблемою масової культури зацікавились російські філософи-ідеалісти, зокрема І. А. Ільїн і Н. А. Бердяєв. Останній у своїх роботах, зокрема в «Філософії нерівності», акцентував увагу на відмінностях між культурою і цивілізацією. Цивілізацією він називав культуру масового суспільства, яка за своєю сутністю була демократичною, але не була спроможною впливати на духовний розвиток людини.

Вже наприкінці XX століття масова культура стала важливим фактором розвитку сучасного суспільства і зайняла значуще місце у дослідженнях теоретиків культури, філософських та мистецтвознавчих теоріях. Щодо досліджень зазначеного явища, погоджуючись з думкою однієї з російських дослідниць масової культури Е. Н. Шагінської [16], не можна сприймати за аксіому якусь одну теорію, а більш доцільним буде говорити про теоретичний плюралізм у вивченні цього питання. Розглянемо основні теорії масової культури розроблені у дослідженнях сучасних зарубіжних та вітчизняних теоретиків культури.

Серед найбільш розвинутих наукових досліджень масової культури як феномена виділяють декілька напрямків, серед яких: теорія масової культури як культури масового суспільства (школа культурного модернізму), дослідження франкфуртської школи, марксистські і немарксистські, феміністичні, структуралістські і постмодерністські теорії. Розглянемо їх детальніше.

До представників теорії культурного модернізму відносять Дж. Бентама, Д. Рисмена, К. і Ф. Лівісов, М. Арнольда, Р. Вільямса, а також Хосе Ортега-і-Гассета, К. Мангейма, Є. Фрома, Х. Арендта, Р. Хоггарта.

Теоретики культурного модернізму співвідносять появу масової культури з виникненням нового типу суспільства «масового», зі своєю культурою, що втілювало цінності та життєві стилі широких прошарків населення.

Вищезазначені дослідники сприймають поп-культуру як масову, тобто ту, що має відношення до масового суспільства. Основою її становлення є

урбанізація та індустріалізація, що негативно впливає на культуру, руйнує цінності, що раніше об'єднували людей.

У 30-ті роки XX століття загальною передумовою для вивчення масової культури і масового мистецтва була ідея про те, що мистецтво є певною мірою політичним.

Теорії К. і Ф. Лівісов укладаються у рамки літературного модернізму початку XX століття. Ф. Лівіс пропонував посилити роль літературної критики для подолання кризи культури цього періоду; запровадити єдиний канон для творів літературного мистецтва, який би уособлював у собі цінності життя та літератури. Робота Ф. Лівіса «Массовая цивилизация и культура меньшинства» стала свого роду маніфестом літературного модернізму та декларацією неприйняття масової культури [20]. Причиною втрати авторитету істинного мистецтва дослідник вважає «американізацію культури», управління масовим виробництвом з-за океану, проникнення масових смаків у всі сфери масової культури – музику, пресу, телебачення, кіно. Домінуючою формою відпочинку та розваг став фільм, який за допомогою дешевих прийомів створює ілюзію справжнього життя [20]. Безперечною, на наш погляд, є думка Ф. Лівіса про те, що у таких формах масової культури як кіно і телебачення закладено модель пасивного світосприйняття, його стандартизації. Через телебачення відбувається масовий психологічний контроль за аудиторією і результатом цього є масова втрата ціннісних орієнтирів, деградація особистості та інше.

К. Лівіс у своїй фундаментальній роботі «Художественная культура и читающая публика» (1932) запропонував своє бачення процесу впливу сучасної культури на публіку. Розглянувши типи суспільства від шекспірівського періоду, коли мистецтво і культура йшли від еліти, але були зрозумілими й народу, періоду розвитку науки, капіталізації суспільства і повороту до комерційної культури [21].

Обидва Лівіса підкреслюють комерційний характер сучасної їм культури. Думка критиків про те, що «здешевлення і доступність задоволення бестселера, легкої музики призвели до скрізь проникаючої еротизації сучасної масової культури» є напрочуд актуальним для нашого часу, зважаючи на період (30-ті роки XX століття), коли вона була висловлена.

У другій половині XX століття інший представник школи Р. Хоггарт, поділяючи думку Ф. Лівіса, все ж таки виказує впевненість у спроможності людини протистояти «отупляющему воздействию масс медия» [20]. У наш час вже будь-яка інтелектуально розвинута людина відчуває і намагається позбавитися від впливу різних форм масової культури (зокрема телебачення

та реклами) на психіку і поведінку глядачів, які, привертаючи увагу яскравими, та на жаль, дешевими і часто негативними візуальними образами, отупляють і зомбують людську свідомість.

Ідеям критиків масового суспільства, теоретикам культурного модернізму співзвучними є думки творця однієї з найбільш різких критичних концепцій масового суспільства іспанського філософа Х. Ортега-і-Гассета (1883-1955), який вважав суспільство динамічним об`єднанням меншості й маси, тобто індивідуумів та безликої маси народу. У своїй роботі «Восстание масс (1930)» він детермінує масову людину як «індивіда з безмежним зростанням життєвих потреб та вродженою невдячністю до всього, що полегшує йому життя», масова ж культура, відповідно, спрямована на задоволення смаків і потреб масової людини [10]. Х. Ортега вважав, що культурі загрожує вплив «тиранії більшості», адже масова людина у зв'язку зі швидким процесом урбанізації не встигла сформуватись як «культурна людина». Ідеї Х. Ортега-і-Гассета певною мірою співпадають з думками теоретиків масового суспільства К. Мангейма, Е. Фромма та Х. Арендта.

Якщо Ортега-і-Гассет акцентує увагу на соціальній природі масової культури, то англійський письменник О. Хакслі аналізує масову культуру як естетичну категорію, хоча й пов'язану зі зростанням значущості маси у суспільстві. У своїй роботи «Мистецтво і банальність» (1923) причиною успіху масової культури він називає доступність і можливість бути впізнаваним. Крім того, масова культура, хоча й на доволі низькому рівні і без особливого смаку, задовольняє потреби суспільства у постійному підтвердженні великих істин [14].

За твердженням О. Хакслі, попит на масову культуру швидко зростає, а справжніх «якісних» художників не вистачає, отже попит задовольняється «різними» художниками і їх творами.

Таким чином, в основі теорій напрямку, що розглядається, лежить опозиція елітарної та масової культури, культури меншості та культури більшості.

Соціологічні аспекти масової культури знаходяться в полі зору французького соціолога кінця XX століття Бурдьє у його дослідженні «Distinction: A social critique of the judgment of taste» [19]. Автор вивчає проблему елітарної та масової культури з точки зору категорії смаку. Культ преференцій людини відповідає певним чином його місцю в соціальній ієрархії, тобто рівень освіченості обумовлює його смаки та уподобання. Спираючись на концепцію Х. Ортега про ворожість маси новому мистецтву, «антинародному» за своєю сутністю, Бурдьє розрізняє два погляди на

мистецтво – «чистий» та «наївний», вважає їх протилежними типами світобачення.

Представники франкфуртської школи намагалися розробити теоретичну критику капіталістичного суспільства і виявити функцію масової культури у ньому. Найбільш значущою негативною рисою масової культури дослідники вважають втрату індивідуальності, бо культура «створюється колективним зусиллям, яке можна порівняти з промисловістю». Теоретики напрямку, а серед них Т. Адорно, М. Хоркхеймер, В. Беньямін та Г. Маркузе вважали вплив культурної індустрії антипросвітницьким, побудованим на масовому обмані та поневоленні свідомості.

Виникнення масової культури пов`язувалося дослідниками із створенням технологій, що репродукують твори культури і мистецтва у великих обсягах. Зокрема В. Беньямін вважав неможливим сприйняття продукту, що масово виробляється, мистецьким твором, бо «такій продукції не притаманна аура справжніх та аутентичних витворів мистецтва» [2]. У той же час критик підкреслює і неможливість ототожнювання масової культури з народною (фольклором) адже вона не є народним витвором і не відтворює досвіду та інтересів народу.

Підйом масової культури співпав з винаходом технічних засобів копіювання та масового розповсюдження копій твору високого мистецтва широкому загалу. Однак, незважаючи на вищезазначене, В. Беньямін високо оцінював демократичний потенціал масового мистецтва. Маси самі по собі можуть оцінити витвір мистецтва та отримати колективне естетичне задоволення. Виходячи з цього Беньямін доходить висновку, що мистецтво механічного відтворення є єдиним соціально значущим мистецтвом, бо лише воно може принести нові ідеї найбільшій кількості людей. У такому ракурсі вкладення технології виробництва у культуру має певні протиріччя. З одного боку воно механізує процес культурного виробництва, що призводить до відчуження, з іншого боку – нове мистецтво посилює індивідуальність на нових засадах [2].

На відміну від В. Беньяміна, який назвав масову культуру «постауратичною», Т. Адорно заперечує зв'язок минулого і теперішнього в культурі. За словами Адорно, масова культура негативно впливає на «високе мистецтво», яке він вважав автономним, незалежним від будь-якого впливу ринку. Намагаючись відмежуватися від масового мистецтва, високе мистецтво втрачає свою потенційну аудиторію. Дослідник не терпить комерціалізації мистецтва, але ще більш негативно він ставиться до «псевдоавтономного», начебто «прогресивного» мистецтва, що догоджає

низовинним смакам публіки з корисливих мотивів. Адорно розширив марксовський аналіз товарного фетишизму та обміну на сферу культурних товарів, продуктів. За його теорією, масова культура оцінюється тепер у залежності від вартості квитка. «Чим дорожче білет, тим цінніше мистецтво» [1].

Як пише дослідник, «мистецтво завжди було і буде силою протесту людини проти тиску домінуючих інститутів». Адже лише «високе» мистецтво містить критику навколишнього світу та пропонує варіанти його вдосконалення, а також заклик до мистецтва та його зберігачу-інтелігенції «не допускати конформізму та упокорення» [1]. Ця ідея зближує франкфуртську школу з теоретиками культурного модернізму. Але в сучасній теорії поп-культури вона розглядається не як простір конформізму, а як зона спротиву. Ця ідея набула розвитку у розробках сучасного дослідника Дж. Фіске.

Ще один представник франкфуртського напрямку Г. Маркузе, сприймаючи марксистські теорії, інтерпретував їх деякі категорії та ідеї відповідно до сучасної йому буржуазної філософії та культурології. Згідно Маркузе, розвиток науки й техніки дає змогу панівним класам через механізм формувати новий тип масової «одновимірної людини» з атрофованим соціально-критичним ставленням до суспільства, таким чином стримуючи та попереджуючи будь-які соціальні перетворення [7]. За Маркузе, для незалежності та автономності людям потрібні справжні цінності й потреби, а не ті, що створені капіталістичною системою задля «заспокоєння й задоволення» мас.

У цілому, теоретики школи, почавши з наслідування концепцій К. Маркса, створили свою теорію про «незмінно комерційний характер масової культури».

Якщо теоретики «культурного модернізму» й франкфуртської школи та пізніші дослідники аналізують стан культури і суспільства, то прихильники структуралістського й семіотичного підходів розглядають феномен масової культури як втілення універсальних та незмінних соціальних й ментальних структур та намагаються знайти оптимальний спосіб її аналізу.

Наприклад У. Еко, проаналізувавши зразки творів популярної культури (романи Я. Флемінга про Джеймса Бонда), зазначив наявність у них «універсальних» (схожих с бінарними опозиціями К. Леви-Строса) опозицій різних типів (Бонд і злодій, «вільний світ» США та «Радянський Союз»), на яких базуються романи і завдяки яким, на думку У. Еко, ці твори стають популярними [18].

Представники ще одного розповсюдженого напрямку – фемінізму –

пов'язують масову культуру з соціальним контекстом епохи. Звичайно, головним предметом їх досліджень є жінка, роль і місце жінки, жіночі образи в популярній культурі та у ЗМІ. Фемінізм критично ставиться до популярної культури з її маргіналізованим або стереотипізованим сприйняттям жінки у контексті пануючих патріархальних установок. Репрезентацію жінки у масовій культурі теоретики фемінізму називають «символічним знищенням жінки», яка представлена у формі стереотипу з опорою на сексуальну привабливість та занятті домашнім господарством. Т. Модлески критикує розповсюджену думку про масову культуру як сферу жіночого, а «високу культуру, мистецтво» – чоловічого, вважаючи неправомірним сам підхід бінарності, де маскулінність і мистецтво є привілейованими за рахунок фемінності та масової культури [1].

У 70-ті роки XX століття у роботах західних соціологів і культурологів (Д. Белла, Е. Шилза, Ж. Фурастьє, А. Турена, Дж. К. Гелбрейта, Е. Тофлера, Г. Кана, К. Е. Боулдінга) стверджується думка про те, що перехід від індустріального до постіндустріального періоду розвитку суспільства спричинив так зване «усереднення» культури. Внаслідок цього цінності, що були притаманні лише еліті, стають доступними для мас, а сама масова культура набуває тих рис, які були раніше привілеєм високої та народної культури.

Наприкінці 80-90-х років XX століття проблемою феномена масової культури зацікавилися представники постмодерністського напрямку теорії культури. Ф. Джеймісон, Р. Барт, М. Бланшо, Ж. Батай, М. Фукє, Ж. Дельоз, Ф. Гватарі, У. Еко, Ю. Крістева, Ф-Ф. Ліотар вбачають загрозу формування безвольної «легко керованої маси», у витісненні «книжкової культури» візуальними формами та жанрами із залученням комунікативних технологій. Форми масової культури постмодерністи сприймають як втілення радикальних змін у ролі мас-медіа, які стирають кордони між ілюзією та реальністю.

Більшість дослідників XX століття сприймали масову культуру і масове мистецтво як «низькопробне», «не мистецтво», «мистецтво масової людини», як ««підрозділ» буржуазної культури, яка була спрямована на маніпуляцію свідомістю»; дослідники XXI століття – як «продукт сучасної технології», «культурну індустрію» або «шоу-бізнес».

Радянськими дослідниками проблема масової культури стала широко розроблятися з 1960-х років XX століття. З початку це була переважно критика самого явища масової культури і підходів до її вивчення у західній науці. Радянські дослідники Г. Ашин, В. Глазичев, Ю. Давидов, Е. Карцев,

А. Кукаркін, Г. Оганов, Г. Шестаков сприймали цей феномен у його обумовленості кризою капіталізму. Вони відмічали такі риси масової культури, як гедонізм, ескейпізм, спрямованість на бездумне «споживання» та домінуючою його функцією вважали маніпулювання масовою свідомістю.

За визначенням сучасного культуролога І. В. Кондакова, «масова культура є породженням Нового часу, продуктом сучасності у контексті переходу від індустріального до інформаційного етапу технологічного розвитку суспільства» [6]. За визначенням дослідника: «Справжня масова культура зароджується лише у новий час у ході процесів індустріалізації та урбанізації, трансформації станових суспільств у національні, становлення загальної письменності населення, деградації багатьох форм традиційної щоденної культури перед-індустріального типу, розвитку технічних засобів тиражування та трансляції інформації» [6– Переклад наш – О. Б.].

Незважаючи на переважну більшість негативних конотацій масової культури з боку її дослідників, зустрічаються, головним чином в сучасній культурології, і позитивні теорії масової культури. Наприклад, одна з сучасних українських дослідниць, О. П. Рудницька, визначає масову культуру як «явище потрібне і обов'язкове», на основі якого при професійному підході «проростають яскраві пагони високої, справжньої культури». Мистецтвознавець не протиставляє масову культуру «високій культурі» і не ототожнює з фольклором, як намагаються зробити деякі інші дослідники. Вона вважає масову культуру і мистецтво, зокрема масову музику, серединою сходження двох протилежних полюсів: «В ній схрещуються два потоки: народний, що ніби піднімається знизу та професійний, який начебто сходить з гори. При цьому рівні не зливаються, а між ними завжди зберігається відчутна дистанція, що є одним з найважливіших стимулів розвитку» [1, с. 171]. На наш погляд, вищезазначене можна віднести і до масової культури, і до масового мистецтва.

Інша, більш критично налаштована, сучасна українська культуролог Н. Г. Ігошкіна зазначає «утилітарну розважальну спрямованість масової культури, яка може бути могутнім засобом впливу на суспільну свідомість як для стерео типізації і нівелювання цінностей, так і для ідеалізації існуючих інститутів і порядків» [5, с. 132]. На її думку, масова культура формує нову верству суспільства, «середній клас», який робить саму масову культуру популярною, орієнтуючись переважно на штучно створені іміджі й стереотипи, а не на реалістичні образи. Це, на її думку, що стимулює ідолопоклонство, таке притаманне масовій культурі, фанатичне сприйняття сучасних зірок.

Як вважає один із сучасних дослідників питання масової культури Ю. Рижов, «якщо розглядати феномен масової культури в ракурсі еволюції європейської культури Нового часу, то ситуація представляється цілком зрозумілою: «масова культура – це нормальна і природна, навіть єдино можлива форма культурного існування того соціального порядку, який на сьогоднішній день вважається найпрогресивнішим і передовим. Вона – втілення тієї соціальної моделі, яку останні 15-20 років ми намагаємося реалізувати у нашій вітчизні» [11]. І хоча раніше передбачалося, що перехід від індустріального до постіндустріального суспільства приведе до його дестандартизації культури і персоналізації індивідів, всі ці процеси протікають сьогодні тільки на вельми поверхневому рівні, а масова культура не тільки продовжує існувати, але і підсилила свої позиції.

Цікавою і доречною здається нам думка Ю. Рижова, який зазначає, що «критичні зауваження дослідників масової культури переважно стосуються не масової культури в цілому, але лише її частини – масового мистецтва. У цілому ж масова культура в «структурах повсякденності» (побутова техніка і ін.) ні у кого не викликає засудження. Разом з тим, «абсолютно очевидно, що зручні дороги і доглянуті газони, рівно як фарфорові зуби і безперебійний електронний зв'язок не можуть достовірно (а не випадково-формально) бути сусідами в культурі з Сикстинською капелою і «Реквіємом» В. А. Моцарта. Бо зазначені явища – різних культурних порядків, різних екзистенціальних стилістик». Тому цілком ймовірно те, що реальної альтернативи масовій культурі у наш час немає: навіть її принципові критики навряд чи захочуть відмовитися від здобутків цивілізації, «зручних доріг» і «фарфорових зубів», тобто від всього позитивного і цінного, що було вироблене європейською культурою Нового часу – ліберальної демократії, розвиненої науки і техніки і т.п. – і що безумовно слідує зберегти і на майбутнє». Щодо прогнозів на майбутнє, дослідник звертає увагу на те, що на даному етапі широкого розповсюдження масової культури, яка справді виконує функцію інтегрування суспільства на доволі позитивній основі (масовому мистецтві, спорті, масових святах, традиціях). Розвиток засобів масової комунікації, інформаційних технологій і т.п. підвищує складність суспільства, знижуючи тим самим стабільність соціальної системи, рівно як і стійкість людини до стресів. Тому масова культура (навіть якщо вважати її бездуховною і примітивною) є об'єктивно необхідною [11]. З викладеною тезою неможливо не погодитись. Адже при всіх своїх позитивних та негативних рисах масова культура є тією невід'ємною реальністю, без якої демократичне суспільство не зможе існувати.

ВИСНОВКИ

Зважаючи на все вище сказане, приходимо до висновку, що масова культура – явище сучасного періоду розвитку суспільства, яке при всій суперечливості його трактувань є важливим фактором існування будь-якого народу. Різноманітні концепції масової культури мають право на існування і є актуальними, але кожна на своєму відповідному етапі розвитку суспільства, ідеології та ціннісних орієнтирів. А ми, сучасники, повинні розглядати цей феномен із позицій духу нашого часу, а отже наше сприйняття буде дещо відрізнятися від сприйняття попередників.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Антология исследований культуры. (1997). Т.1. Спб., Гл.: Методы интерпретации культуры.
[2] Беньямин, В. (1996). Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум.
[3] Гаспаров, М. Л. (2005) Историзм, массовая культура и наш завтрашний день. *Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание; Наука. Т. 1*, 2005. С. 26-29
[4] Гашкова, Е. М. (2001) Культура: массовая, традиционная, «срединная». Retrieved from URL: http://anthropology.ru/ru/texts/gashkova/masscult_05.html
[5] Ігошкіна, Н. Г. (2001). Кіч та художня культура. Культура і мистецтво у сучасному світі. К.: КНУКІМ, 2, 130-135.
[6] Кондаков, И. В. (1998). Элитарная культура. Культурология. XX век: Энциклопедия. Т. I. СПб., 386-388.
[7] Маркузе, Г. (1994). Одномерный человек. М.: Refl-book, 1994.
[8] Мартынов, И. М. (2001). Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество.
[9] Орнатская, Л. А. (2001). Массовая культура и «дух эпохи». Retrieved from URL: http://anthropology.ru/ ru/texts/ornatsk/masscult_20.html//
[10] Ортега-и-Гассет, Х. (1991). Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 592.
[11] Рыжов, Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусств Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусств. Retrieved from URL: http://krotov.info/spravki/persons/21person/ 1975ryzhov.htm
[12] Соколов, Е. Г. (2002). Аналитика массовой культуры. Дисс. … д-ра филос. наук. СПб., 153-164, 193.
[13] Флиер, А. Я. (1998). Массовая культура и её социальные функции. ОНС: Общественные науки и современность. М., №6.
[14] Хаксли, О. (1986). Искусство и банальность. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.
[15] Хоггарт, Р. (1957). Пользование грамотностью: аспекты жизни рабочего класса, 319с.
[16] Шагинская, Е. Н. (2000). Массовая культура XX века: очерк теорий. *Полигнозис. №2* М.
[17] Шестаков, Г. Ю. (1986). Музыка в буржуазной «массовой культуре». Критические очерки. М.: Музыка, 126.
[18] Эко, У. (2000). От Интернета к Гуттенбергу. Общество и книга: От Гутенберга до Интернета. М.: Традиция, 275-279.
[19] Bourdieu, P. (1984). Distinction: A social critique of the judgment of taste. Cambridge: Mass.
[20] Leavis, F. R. (1930). Mass Civilization and Minority Culture. L.,31.
[21] Leavis, Q. D. (1939). Fiction and the Reading Public. London: CHATTO &WINDUS, 373.

REFERENCES

[1] Antologiya issledovaniy kul`tury. (1997). St. Petersburg, T.1.
[2] Ben`yamin, V. (1996). Proizvedeniye iskusstva v epokhu yego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. M.: Medium.
[3] Gasparov, M.L. (2005). Istorizm, massovaya kul`tura I nash zavtrashniy den`. Vestnik istorii, literatury, iskusstva. Otdeleniye ist.-filol. Nauk RAN. M: Sobraniye; Nauka. T.1, 130-135.
[4] Gashkova, Ye.M. Kul`tura: massovaya, traditsionnaya, sredinnaya. Retrieved from URL: http://anthropology.ru/ru/texts/gashkova/masscult_05.html
[5] Igoshkina, N.G. (2001). Kich ta hudoznya kul`tura. Kul`tura i mysteztvo u suchasnomu sviti. K.: KNUKIM, 2, 130-135.
[6] Kondakov, I.V. (1998). Elitarnaya kul`tura. Kul`turologiya. XX vek: Entsiklopediya. T. 1. SPb., 386-388.
[7] Markuze, G. (1994). Odnomernyy chelovek. M.: Refl-book.
[8] Martynov, I.M. (2001). Rossiyskaya massovaya rul`tura kontsa XX veka. Materialy kruglovo stola. 4 dekabrya 2001 g. SPb.: Sakt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo.
[9] Ornatskaya, L.A. (2001) Massovaya cul`tura i «dukh epokhi». Retrieved from URL: http://anthropology.ru/ru/texts/ornatsk/masscult_20.html//
[10] Ortega-i-Gasset, H. (1991). Estetika. Filosofiya kul`tury. M.: Iskusstvo, 592.

[11] Ryzhov, Yu. V. Ignoto Deo: Novaya religioznost` v kul`ture i iskusstve. Retrieved from URL: http://www.krotov.info/spravki/persons/21person/1975ryzhov.htm
[12] Sokolov, Ye.G. (2002). Analitika massovoy kul`tury. Diss. ... d-ra filos. nauk. SPb., 153-164, 193.
[13] Flier, A. Ya. (1998). Massovaya kul`tura i yeyo sotsial`nyye funktsii. ONS: Obshchestvennyye nauki i sovremennost`. M., №6.
[14] Haksli, O. (1986). Iskusstvo i banal`nost`. Nazyvat` veshchi svoimi imenami: Programnyye vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka. M.
[15] Hoggart, R. (1957). Pol`zovaniye gramotnostyu: aspekty zhizni rabochego klassa, 319c.
[16] Shaginskaya, Ye.N. (2000). Massovaya kul`tura XX veka: ocherk teoriy. *Polignozis. №2*. M.
[17] Shestakov, G.Yu. (1986). Muzyka v burzhuaznoy massovoy kul`ture. Kriticheskiye ocherki. M.: Muzyka, 126c.
[18] Eko, U. (2000). Ot Interneta k Guttenbergu. Obshchestvo i kniga: Ot Guttenberga do Interneta. M.: Traditsiya, 275-279.
[19] Bourdieu, P. (1984). Distinction: A social critique of the judgment of taste. Cambridge: Mass.
[20] Leavis, F.R. (1930). Mass Civilization and Minority Culture. L.,31.
[21] Leavis, Q.D. (1939). Fiction and the Reading Public. London: CHATTO &WINDUS, 373.

МОВА ТА ПАНДЕМІЯ: ОНОВЛЕННЯ СЕМАНТИЧНОГО ПРОСТОРУ МЕТАФОР СУЧАСНОСТІ

Вероніка Гайдар
викладач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

LANGUAGE AND THE PANDEMIC: RENEWING THE SEMANTICAL SPACE OF MODERN METAPHORS

Author: Veronika Haidar

Abstract.

Description of metaphorical models' semantic nature of is one of the urgent tasks in linguistics, because metaphors, firstly, identify key objects, events and spheres of life, and secondly, significantly affect the renewal of lexical and stylistic potential of languages.

The article aims to explore the essence of metaphorical rethinking of reality under the influence of key media messages for 2020 and early 2021 year – the COVID-19 pandemic and accompanying risks. Linguistic-stylistic and semantic analysis of media messages allowes to identify metaphors-neologisms – linguistic contexts that are born in our time of destructive virus and other threats, examples of key (frequent) words in these contexts, as well as to clarify the ways to update existing semantic spaces of metaphorical field in modern English.

Metaphors in the analyzed newspaper articles are mainly used to describe political and economic events, health and evironmentsl issues, agricultural matters, trade, and occasionally cover cultural and sporting events, however, all semantic topics are interrelated due to the impact of the global risks of our time.

ВСТУП

Сучасна теорія метафори народилася в контексті аналітичної філософії. У своїй фундаментальній статті під назвою «Метафора» американський філософ Макс Блек (*Black, 1955*) представив концепцію припустимих рамок або систем пов'язаних з ними загальних пам'яток, щоб описати, як інтуїтивно дисонансні висловлювання можна пояснити зрозумілими словами, а потім поділитися з іншими за допомогою традиційного риторичного засобу відомого як метафора. За допомогою метафори ми виражаємо нове або незвичне, цільове, з точки зору концепцій, які є більш відомими і вважаються загальнодоступними (*Rohrer,2007; Fauconnier, Turner, 2008*).

У своїй відомій книзі «Метафори, за якими ми живемо», американські лінгвісти Джордж Лакофф та Марк Джонсон (*Lakoff, Johnson, 1980*) викладають лінгвістичні основи метафоричного обґрунтування на переконливих прикладах, взятих із повсякденної неспеціалізованої мови. Отже, стилістика повсякденної мови є свідченням зв'язку між мовою та індивідуальним сприйняттям дійсності, що є важливим для розуміння особливостей мови медійних джерел.

Мова засобів масової комунікації на сьогоднішній день вивчається на різних рівнях та у численних напрямках, пріоритетність яких визначається природою жанрів або механізмами впливу на аудиторію. До останнього належать розвідки з питань мовної оцінності й емоційності, і зокрема, метафоризація мовного простору сучасних ЗМІ (*Н. Трач, 2014; Л. Одинецька, 2017; О. Ільченко, 2019* та інші).

Найчастіше метафори зустрічаються в інформаційно-аналітичних текстах, що сповіщають про основні або ж нагальні новини країни і світу. Метафори є доволі поширеним мовним інструментом в текстах англомовної преси. Це пояснюється їх високим експресивним потенціалом, образністю, здатністю ефективно реалізувати авторський задум та вплив на аудиторію. Публіцистичний текст, що вміщує різноманітні метафори, «оживає», надає можливість побачити уявний малюнок та спрощує розуміння прочитаного.

Опис семантичної природи метафоричних моделей являє собою одне з актуальних завдань лінгвістики, оскільки саме метафори, по-перше, виокремлюють значущі об'єкти, події та сфери буття, а по-друге, суттєво впливають на оновлення лексико-стилістичного потенціалу мов.

Запропонована розвідка має на меті дослідити сутність метафоричного переосмислення дійсності під впливом основного інформаційного приводу 2020 та початку 2021 року – пандемії COVID-19 та деяких супутніх проблем суспільства. Мовно-стилістичний і семантичний аналіз медійних повідомлень

дозволяє виділити метафори-неологізми – мовні контексти, які народжуються у наш час – час панування руйнівних загроз, приклади ключових (частотних) слів в цих контекстах, а також визначити шляхи оновлення існуючих семантичних просторів метафоричного поля сучасної англійської мови.

Запропонований аналіз публікацій англомовної преси є репрезентативною вибіркою (на матеріалі загальної вибірки 217 мовних контекстів) з журналів та газет “The New York Times”, “The Economist USA”, “The New Yorker”, “The National Geographic”, “The Washington Post” та “MIT Technology Review”.

Метафори в проаналізованих статтях в основному використовуються для опису політичних та економічних подій, проблем охорони здоров’я і довкілля, сільськогосподарської тематики, торгівлі та зрідка для висвітлення культурних і спортивних подій, тим не менш, всі теми взаємопов'язані через глобальні ризики нашого часу.

1. Модуляції наявних мовних кліше

Як свідчать результати аналізу, нагальні події у суспільстві миттєво викликають актуальні сучасному стану речей модуляції існуючих мовних кліше: «the coronavirus that causes COVID-19 *made soon its every way nearly to every corner and crevice of the planet*» [10]. Виділена розгорнута метафора передає масштабність ситуації. Сталий вираз «*make way*», який, в залежності від наявних компонентів, може варіюватися у перекладі (наприклад, «*make way for*» – «поступитися місцем»), в даному випадку означає «просуватися, або прогресувати на власному шляху» [3]. Набувши метафоричного значення, він нагадує, як пандемія поступово «підкорила» майже кожне місце на Землі.

Прості та звичні риси нашого життя, як от родинні стосунки, також не залишаються поза впливом часу. Наприклад, відомо, що на теренах США мовна одиниця «*brother*» вельми поширена у мовленні афроамериканців. Її також можна почути у жаргонному варіанті «bro» – це звертання до знайомих і друзів. Але мова під час пандемії пропонує метафоричний неологізм, поява якого пов’язана з особливостями поширення вірусу: «But, because it is also disproportionately deadly for men and for African-Americans, I worry about how it will affect black men in particular, and have come to use another chilling term to characterize it: a «*brother killer*» [2], пише темношкірий колумніст Чарльз М. Блоу на сторінках *The New York Times*, підкреслюючи, що COVID-19 може бути непропорційно смертельним для людей його раси.

Не менш цікаво спостерігати й окремі випадки поєднання метафор з

метонімією: «the people living *on the edge of society, existing in the shadows,* exempt from *America's sympathies* … The Cook County Jail in Chicago has emerged as *a hot spot* for the coronavirus» [2] – своєрідний «мовний букет» стилістичних прийомів вже вказує на глобальний руйнівний ефект не лише від пандемії, але й від кризи суспільства. Метафори «*on the edge of society*» та «*to exist in the shadows*» виконують узагальнюючу роль, тоді як абстрагують проблеми збільшення безробітних, прогресуючу кількість населення без постійного місця проживання, та погіршення кримінальної ситуації – саме тут знаходяться найуразливіші ланки («*hot spots*»).

Варто зазначити, що проста стерта метафора "hot spot" наразі, коли весь світ потерпає від загрози та намагається всіма можливими засобами долати пандемію, набуває сумної актуальності та підтягує семантично споріднені фігури мовлення:

• «Ohio would now have enough capacity to do intensive testing *in hot spots* and to test the contacts of those infected, helping guide him through *gut-wrenching decisions* about the balance between getting the *economy going again* and keeping people from spreading the virus» [10]. Проста загальна метафора «*gut-wrenching decision*» показує емоційно болісні, важкі рішення, що необхідно прийняти заради поліпшення медичної та економічної сфери (передано простою стертою метафорою «*economy goes again*») Сполучених Штатів Америки.

• «in Albany, Ga., *a hot spot for the disease*, a hospital finally figured out a way to run its own coronavirus tests» [11]; «Miami-Dade County, the county *hardest hit* by the coronavirus in Florida and where a stay-at-home order remains in effect» [11]. Метафора «*the hardest hit*» є простою стертою та приховує образ ворога, який наносить нещадні удари по здоров'ю міського населення Маямі у штаті Флорида, США.

• «And how do we get the tests to the right people and make sure that we don't have something brewing that we failed to pay enough attention to and it becomes *a huge fire*» [10]. Виділена проста загальна метафора, як і «a hot spot» експресивно пов'язана з вогнем та жаром, що означають важкість та запеклість боротьби за виживання.

• «The entire *country is now red*. The *pandemic has jammed the chum* of social life, *pausing human interaction*» [9] – розгорнута метафора, що передає загрозливий стан у країні. У першому реченні фігура мовлення базується на символізмі червоного кольору у Західних культурах, де він сигналізує про небезпеку. Тобто, уся країна охоплена «полум'ям» хвороби та «заблокована» коронавірусом, що зупинив соціальне життя та розваги.

• «*Hard-hit cities* will feel abandoned» [7] – розгорнута метафора, яка знов нагадує, що весь світ став «гарячою точкою» запеклого протистояння людства і хвороби, внаслідок якої міста будуть «відчувати себе покинутими».

• «During these *virus-haunted days* of *padding around* the house, anxiously taking in news and visiting my friends via video chat ...» [10] – компоненти розгорнутої метафори: проста загальна метафора «*virus-haunted days*», яка доповнює контекстуально-синонімічний ряд «гарячої точки» як епіцентра загрози, та «*padding around the house*» («*to pad*» – «помістити шматочки м'якого матеріалу в щось, щоб зробити його м'яким, надати йому іншу форму або захистити те, що знаходиться всередині» [3]), що, можливо, вказує на карантинний захист від вірусу у власному помешканні, або на добовий перехід на домашній гардероб: м'які капці й зручний одяг.

Відомо, що з метою захисту країн та міст від COVID-19 уряди обмежили багато шляхів сполучення, на що мова відреагувала метафорою-неологізмом: «we visited the *zombie subway station*» [10]. Згідно із семантичним описом та перекладом, «zombie» – «лякаюча істота або мертва людина, яку повернули до життя, але без людських якостей та душі» [3]. Прихильникам сучасної фантастики, і не лише їм, добре відомий феномен «зомбі апокаліпсису», тобто фантастичного сценарію краху людської цивілізації. Проте у часи пандемії фантастика майже стала реальністю – покинуті населенням через карантин станції метро демонструють риси постапокаліптичної ситуації. Цей факт підтверджують й інші приклади:

• «Hidden within $16 trillion corporate debt market are many potential troublemakers, including *the zombies*» [11] – у вигляді простої адаптованої метафори, медійні джерела згадують «zombies» – в цьому випадку вони символізують компанії, які заробляють занадто мало навіть для здійснення процентних платежів за своїм боргом, і виживають лише шляхом видачі нового боргу: їх схожість із зомбі у механічній поведінці, непоміркованості невеликого бізнесу – саме це стає базою для метафоричного перенесення.

• «... but, after the quarantine began, the subway was deserted and both side entrances were chained shut. An infrared temperature *gun to the forehead greeted* anybody who arrived at the main gate» [10]. Зрозуміло, що виокремлений у наведеному контексті приклад не без сарказму змальовує ситуацію, як до відміни транспортних сполучень на входах до станцій чи вокзалів проводили тестування та вимірювання температури за допомогою спеціального оснащення.

Пригадаємо, навесні 2020 року влади багатьох країн закрили всі навчальні заклади, крамниці (крім продуктових і аптек), а також бари і

ресторани; масові збори було заборонено та майже всі спортивні заходи скасовано. Важкі часи у житті людства описано метафоричними виразами у журналі *The New Yorker*:

• «The restaurant was *a no-nonsense family-run spot*» [10] – за допомогою простої загальної метафори ми майже відчуваємо сум ньюйорківців за звичними розвагами – вільним часом з родинами у закладах дозвілля.

• New York became *"a ghost town in a ghost nation on the ghost planet"* [10] – приклад іншої розгорнутої метафори, що втілює місто, яке було жвавим у минулому, але наразі стало «привидом». Гіперболізація, яку використовує автор контексту, прямо вказує на призупинення жвавої діяльності на час карантину.

На певну наукову увагу заслуговують і нові семантичні модуляції відомих зооморфних метафор, наприклад «a rabbit hole» [11]. Просуваючись звивистою стежиною («the tortuous path»), сучасні медичні працівники «looking down a lot of *rabbit hole*s trying to figure out how we are going to get those test kits here» [11]. Згідно із загальним визначенням, сполучення «*the tortuous path*» має пряме значення (на відміну від, наприклад, переносного «*a tortuous argument*»), проте в контексті мовної та суспільної ситуації набуває рис загальної метафори («тернистий шлях»), адже вказує на чималі зусилля та ризики. Інша проста загальна метафора – «*a rabbit hole*», буквально означає «будинок тварини у землі». Але метафорично це «кроляча яма», образ якої закріпив у класичній літератури Льюїс Керролл 1865 року («Пригоди Аліси в країні чудес»). У вступному розділі «Вниз по кроликовій норі» Аліса слідкує за Білим кроликом та потрапляє через тунель до дивного, сюрреалістичного світу і небезпечних місць, сповнених різноманітними подіями та персонажами. Так і лікарі планети зазирають у невідоме, борючись з небезпечним вірусом та його непередбачуваними наслідками.

У промовах політиків – жанрі, який завжди відрізняється високим рівнем метафоричності з метою впливу на аудиторію, також можливо спостерігати модуляції відомих метафоричних контекстів. Наприклад, губернатор штату Колорадо Джаред Поліс у прес-релізі нагадує, що не варто сподіватися на магічне зцілення, а треба активно працювати в напрямку уповільнення поширення коронавірусу: «There's no *silver bullet* that will solve this pandemic until there is a cure so we must have a multifaceted and bold approach in order to slow the spread of the virus, keep our people safe and help our economy rebound» [13]. За відомою метафорою – «silver bullet» – тут стоїть негайне та надзвичайно ефективне рішення проблеми, що постала перед людством. Ця метафора паралельно розкриває багатий

культурологічний контекст: найвідомішим користувачем срібних куль в культурній спадщині Америки був Одинокий Рейнджер. Ковбойський серіал, який оспівував цього героя, транслювався з 1933 року по радіо, а пізніше став дуже популярним телешоу. Проте, віра в магічну силу срібла, особливо зброї, виготовленої зі срібла, дуже давня. У книзі XVI од Горація йдеться про те, що Дельфійський Оракул радив Філіпу Македонському боротися зі срібними списами. Посилання на використання срібних куль датуються кінцем XVII століття. На початку XIX століття укріплюється віра в їх використання як єдиного способу знищення злих надприродних істот. У XX столітті цей термін був прийнятий в інших контекстах як спосіб боротьби з лихом.

«*We are at war with a virus*» [10] – розповсюджена наразі у медіа новинах проста загальна метафора війни для опису загрози, яка не кваліфікується як військова. Військові метафори підкреслюють нагальність, яка лежить в основі впливових політичних рішень, таких як закриття шкіл, запровадження заборон на подорожі, призупинення економіки у всьому світі: «The president of France, Emmanuel Macron, declared that *the country is «at war» with the coronavirus*» [4]. Образи переднього краю нових часів переконливі, вони визначають ворога («*a virus*»), стратегію боротьби («*gut-wrenching decisions*», «*the tortuous path*»), загрозу загального знищення («*a ghost planet*»).

2. Оновлення семантики стертих метафор

Загроза з боку вірусу викликає боротьбу не лише за життя, а й за стан економічної сфери, яка, за метафоричним виразом із наступного контексту, страждає на біль, як людина: «If tens of millions of people become sick and millions die, *the economy suffers*» [7]. Метафори в текстах публіцистичного стилю негайно та кмітливо інформують аудиторію:

• «That's why the Federal Reserve took aggressive easing measures on Sunday, that were straight out of the 2008 *crisis playbook*» [11] – отже, зі знанням рис попередньої кризи, на що вказує проста загальна метафора «*crisis playbook*», влада США планує вповільнити глобальну рецесію, віднаходячи способи відродження економіки у зв'язку з суворими заходами карантину.

• «Stock Markets were *in free fall*; trading was halted again on the New York stock exchange after *steep plunges triggered an automatic "circuit breaker"*» [4] – розгорнута багатокомпонентна метафора. «*Free fall*» проста стерта

економічна метафора, що означає швидкий неконтрольований спад економіки, а у прямому значенні – випадок, коли щось чи хтось швидко потрапляє під вплив сили тяжіння та починає падіння. До того ж, «*circuit breaker*», за визначенням Cambridge Dictionary – частина обладнання, що зупиняє потік електричного струму, та використовується для запобігання пошкодження проводів і обладнання, що підключені до нього [3]. У реченні вираз «*circuit breaker*» є простою адаптованою метафорою, що показує раптове зупинення розвитку торгівлі та бірж у Нью-Йорку.

«Anthony S. Fauci, the nation's top infectious-disease expert, warned governors to avoid *leapfrogging crucial milestones* before reopening» [4]. Семантика виразу «*leapfrog*» походить від дитячої гри, в якій низка дітей нахиляється вниз, а одна дитина стрибає через них раз за разом, та, щоб поліпшити свою позицію, швидко проходить повз або над чимось, що блокує шлях. Отже, проста адаптована метафора тут вказує на можливість створення дійсно значного ризику для здоров'я працівників при максимально швидкому відкритті підприємств.

Пригадаємо, за можливості, деякі компанії своєчасно перейшли в онлайн режим праці, та, не зважаючи на це, велика кількість працівників у різних сферах тимчасово залишились без місця роботи: «We are suddenly *physically frozen* at this moment» [10]. Але є і добрі новини, особливо для тих, хто вже працює за допомогою інтернет-технологій: «*Tech giants* are profiting – even as the global *economy tanks*» [14] – заголовок статті, що складається з двох композиційних загальної та адаптованої метафор, які розкривають головний зміст повідомлення про економічну ситуацію компаній («tech giants») в Силіконовій долині. Стаття й надалі містить велику кількість простих та розгорнутих метафор, пов'язаних з економічними діями та процесами: «...the broader stock *markets tanked* in recent weeks, but share *prices of Amazon and Microsoft hit at or near records. The tech giants' deep pockets* will enable them to withstand the coming global economic recession, ... analysts expect to be the biggest *shake up of the tech landscape* in years. *The crash* was seen as a crisis of Silicon Valley's own making, as *money flooded into* thousands of frothy, *pie-in-the-sky start-ups*» [14]. Узагальнено іменник «*tank*» означає важку броньовану самохідну бойову машину, озброєну гарматами для захисту своїх позицій. Мовна одиниця також стала сленговою: за визначенням *Urban Dictionary* означає «гравця-героя, як правило, в MMORPG, що може взяти на себе основний тягар атак агресора в той час як інші гравці зазнають шкоди; або ж людину яка є надзвичайно сильною та витривалою» [13]. У наведеному контексті також міститься «*tech giants*» –

метафора організацій, що мають значні фінансові ресурси: «*deep pockets*», «*hit the records*» та «*money flood into … start-ups*». Розгорнута метафора «shake up of the tech landscape» вказує на радикальні зміни в тому, як масштабні компанії почали організовуватись та розвивати свої можливості, незважаючи на умови під час розповсюдження вірусу: «Today, tech giants occupy those *top spots* (проста метафора-кліше)» [14]. З огляду на це, «many of the traditional industries expected to suffer … the same industries that *have been gradually gutted* by technology since the last recession» [14]. За визначенням *Cambridge dictionary* «*gut*» має два визначення: «видалити внутрішні органи тварини, особливо при підготовці до поїдання; та знищити або видалити внутрішні частини будівлі» [3]. У метафоричному плані означає поступове подолання конкурентів та вихід на лідерські позиції.

Майже жодна зі сфер суспільного та професійного життя у світі (окрім тих, що, як бачимо, вийшли на новий щабель розвитку) не залишилась неураженою наслідками пандемії. Поряд з економічними, засоби масової інформації сповнились повідомленнями про стан сільського господарства, яке однаковою мірою потерпає від поширення COVID-19. Коли ресторани та школи закриті, великі ферми змушені знищувати мільйони фунтів свіжої продукції, яку вони вже не можуть продати:

- «Eventually *the plant ran out of storage*» [11] – проста стерта метафора, яка має на увазі, що вільного місця для зберігання продукції не залишилось.
- «As produce rots in the field, one Florida farmer and *an army of volunteers combat «a feeling of helplessness"»* [14] – проста загальна метафора показує непосильні часи для агрокультурного виробництва, що як на війні «воює» з безвихіддю та безпомічністю. Знов бачимо відомі, але з відтінком впливу часу, метафори війни, які яскраво описують ситуацію у сільському господарстві та торгівлі в цілому. Але такі скрутні часи не лише для фермерів, але й для населення Америки, що показано розгорнутою метафорою: «in the most agonizing instances, *hungry mouths* are just a few miles from rotting crops, *separated by economic turmoil* and *ruptured supply chains*» [10]. Проста стерта метафора "hungry mouth" відображає залежність людей від постачання продуктів, а також їх нестаток, через фінансові проблеми з постачанням, на чому також базується явище парадоксу: «hungry mouths are just a few miles from rotting crops». Ті ж, хто дізнався про карантинні обмеження завчасно, отримують сумнівний шанс: «*shoppers are moved by nostalgia and hunting* for longer *shelf lives*, are returning *to old standbys*…» і купують «foods that could *sit on their shelves* for months» [11]. Весь цей процес «is *a low entertainment game* that we've been playing» [11]. Отже, метафорою часів шатдауну стає

сумнівна гра у «полювання» на їжу.

На жаль, як свідчать медійні повідомлення, людьми керують не тільки раціональні думки стосовно запасання їжі чи ностальгія за забутим, а й паніка – головний ворог під час масових епідемій чи катаклізмів: «people gathered "*Armageddon baskets*" filled with expensive things» [10]. Культурний маркер та стерта метафора «Армагедон» – як фінальна війна між добром і злом у день Страшного Суду – в сучасному контексті є дескрипцією збору речей, які максимально потрібні для того, щоб залишатися живим. З огляду новин та опитувань: «toilet paper and canned beans *are treasured*» [10]. «*Treasure*» – дуже цінні речі, як правило, у вигляді дорогоцінних металів, каміння чи грошей. Проста загальна метафора у реченні зображує, що таким рідкісним товаром і став звичайний засіб гігієни та консервовані продукти через хворобливий стан свідомості та панічні настрої суспільства.

Сферу спілкування в інтернет-мережах також не оминув цей вплив: «Your *Facebook feed leads you to believe* that it's a commodity more precious than gold» [10]. На вебсайті в соціальній мережі Facebook, News Feed – це список оновлень на власній сторінці у стрічці новин. З метою організації цих історій, щоб їх користувачі могли бачити найрелевантніший вміст та найпопулярніші новини, Facebook використовує ранжування – у такий спосіб дописувачі дізнаються, що зараз у тренді, як, наприклад купівля товару, а через масовий шерінг, можуть вдаватися до панічних настоїв.

Нелегкі часи спіткали й сферу торгівлі та її двигун – рекламу: «Magazines *were on rocky ground* before the coronavirus started spreading across the globe, and the industry *is now in free fall*. Luxury companies, who provide the ads that are *the lifeblood of fashion* and lifestyle publications, have cut or frozen their marketing budgets» [11]. Виділені прості стерті метафори «*in free fall*» та «*the lifeblood*» передають виклики, з якими стикаються модні ЗМІ, корпорації та фешн-івенти, адже без постійної реклами, «джерела життєвої сили», найважливішої для постійного успіху, вони не зможуть існувати. Метафоричне перенесення основане на визначенні слова «*blood*» як червоної рідини, яка посилається навколо тіла серцем, і несе кисень і важливі речовини до органів і тканин [3]. Проста загальна метафора «*on rocky ground*» також вказує на складний чи важкий період, з великими підйомами та падіннями. «*The shift in apparel* from suits and heels to working-from-home leggings and sweats» [11] – виокремлений метафоричний контекст разом із наступним: «... have *mourned the end of the fashion show that was the street – the daily swirl of color*...», стилістично обробляють ситуацію, а саме сумну картинку безлюдних вулиць, яскраві барви яких зникли або перетворились на невразливий повсякденний

хатній одяг.

Парадоксальність вимушеного стану підкреслює наступна розгорнута метафора – контекст, в якому йдеться про пошук активних розваг тими, хто в умовах, що склалися, вимушено «прикований до ліжка»: «the great activities for the *housebound*» [11]. Коронавірусна хвороба ніби множить ряд власних контекстуальних синонімів: «Americans show *signs of «quarantine fatigue»*» [14] – проста метафора-неологізм передає втому американців від власних будинків, буденних справ та одноманітності. І ще один приклад: «...if you're a gamer, a *movie buff* or just a person suffering from *cabin fever in quarantine...*» [11]. Проста метафора-неологізм «*a movie buff*» у звичайній ситуації вказує на людину, яка багато із задоволенням дивиться кіно. Але під час карантину на таке хобі люди починають майже хворіти через відсутність інших розваг. Проста метафора-неологізм «*cabin fever in quarantine*», як і «*quarantine fatigue*» вказує на фізичні відчуття та нездужання, і це вже не просто роздратованість, а лихоманка.

«We've also been looking for ways to beat back the boredom and loneliness of coronavirus quarantine, turning the outlets like *Zoom cocktail hours and Netflix parties* where we *binge watch* "Tiger King" with friends and family we may not actually get to hug for month» [11] – розгорнута метафора відображає реалії існування на початку 2020, а саме віртуальне єднання з близькими, які наразі фізично недосяжні. «The Internet is more than *a virtual showroom* for conventional work – it's a category-evading *artistic medium in its own right. Binge-watchers* can catch a three-part musical episode of Shana Moulton's surreal pseudo soap opera» [10] – приклад іншої розгорнутої метафори, що складається з простих загальних метафор, та зображує Інтернет-простір з його власними правилами.

Неодноразово використана метафора-неологізм «*binge watch*» у наведеному вище прикладі втілює новітню реальність: лімітованість можливостей розважитись на карантині. Окремо дієслово «*binge*» означає вживання їжі та пиття в надлишку. Мовне поєднання набуло популярності в останні роки зі зростанням потокових розважальних служб, які, як правило, випускають цілі телесеріали чи сезони без рекламних перерв. Однак, за даними наукових досліджень (*Університет Техасу, Остін*), така практика може бути ознакою депресивного стану та призводити до небезпечних розладів нервової системи).

Певні загрози постають і перед юними членами суспільства, метафоризацію коронавірусних часів для яких спостерігаємо у наступному контексті: «When our kids are *cooped up at home*, they're going to *turn to tech*.

For many households, this is where *the battle lines are drawn. New tech is tempting*, and our kids will always be asking for the next thing on their *tech horizon*» [14]. Вираз «*the battle lines are drawn*» використовується як індикатор лінії вогню між батьками з їх обмежувальними стратегіями, та нащадками, що прагнуть цілком зануритись у горизонти інтернет-пригод.

На щастя, бездумне поглинання медіа-контенту не стає вироком для усього людства, адже з'являється і протилежна тенденція: з більшою самосвідомістю замислюватись «how to create screen-life balance when *life has shifted to screens*» [11], адже у часи всесвітньої самоізоляції «screens have become our *portals to the outside world*» [11]. Представлені прості метафори описують нові умови онлайн-існування.

І сама всесвітня павутина набуває нових властивостей та завдяки метафоризації перетворюється на «живий» аналог гостинного господаря, який приймає нас у себе та веде емоційний літопис сучасності: «as we self-isolate, *the Internet has become host* to an ambient crowdsourced documentary of the time, and *video is the anxious medium of social life*» [10]. Відео-ресурси та комунікаційні програми для онлайн викликів і чатів є місцем зустрічі, яке все ще викликає тривожність у людей, що побоюються оволодіння новими технологіями.

• «Fortnite (*a Virtual Reality game*), for example, has become *a venue for concerts* and other large virtual gatherings» [11] – проста загальна метафора вказує на зміну «формату» та місця зустрічей на безконтактний віртуальний варіант.

• «Animal Crossing, a whimsical Nintendo Switch game, has become a *surprise quarantine hit*» [11] – проста метафора сучасності примушує по-новому лунати звичне слово «хіт» і вказує на «вибух» продаж нової гри (реліз відбувся у березні 2020 року). Таким чином, автор статті надає перевагу віртуальному життю та «hoped it would give … a break from *daily doomsurfing*» [14] – проста метафора-неологізм, яка, за словником *Merriam Webster*, з'явилась лише 22 квітня 2020 року та посилається на тенденцію продовжувати «серфінг» або прокручування поганих новин, хоча ці новини сумні, огидні чи гнітючі [9]. Отже, багато людей знаходять себе такими, що постійно та некеровано читають погані новини про COVID-19, і «doom» (позначає темряву і зло, звідси його використання (як правило, антагоніста) імен персонажів, таких як *Judge Doom* (від «Who Framed Roger Rabbit»), *Doctor Doom* («Fantastic Four») та в таких назвах, як «Indiana Jones and The Temple of Doom») потроху їх поглинає. В свою чергу дієслово «*surf*» є метафорою блукання просторами Інтернету.

«In our self-isolation, video has replaced social life, and *TV is grappling* with a new reality. Live streaming, which once seemed to presage *the dissolution of human intimacy*, now looks like its *preservation*» [10] – так розгорнутою метафорою змальовано оновлення поглядів на людські захоплення. Згідно з тлумаченням від *Cambridge Dictionary*, «grapple» означає боротися, особливо для того, щоб отримати виграш [3]. Отже, телебачення має двобій з новим способом життя людей, та займає виграшну позицію. Більше того, потокові медіа сервіси, що раніше були негативною частиною та заважали стосункам між людьми, наразі є невід'ємним атрибутом позитивного дозвілля.

«With so much of *life transported online*, there is huge satisfaction in the tactility of board games … And many of them are beautiful, *eye-candy confections of color and shape*» [11] – прості загальні метафори, які вказують на оновлення давно забутого хобі – різноманітних настільних ігор, що наразі можуть конкурувати з Інтернетом.

Не зважаючи на переваги вільного доступу до Інтернет-ресурсів, є низка недоліків цього ресурсу дозвілля під час карантину. Використовуючи тактику кодування, відому як «web-scraping», сайти нелегально збирають дані з різних джерел по всьому світу: «The aggressive and deadly *coronavirus is unimpressed and unimpeded by the bluster of a con*» [10]. Про те, що така селекція пов'язана з діяльністю проти закону свідчить проста адаптована метафора «*the bluster of a con*». За визначенням словника, «*bluster*» – бурхливий гучний порив (наприклад вітру), а «*con*» – хитрість задля отримання грошей або змушування зробити те, що хочуть шахраї [3]. Таким чином, з метафоричного виразу зрозуміло, що не лише загальних користувачів мережі Інтернет стало більше, а й онлайн злодіїв та їх злочинних схем під час самоізоляції. «Today's cyber-attackers are *masters of disguise*» [4] – проста метафора-неологізм, що також вказує на шахраїв, здатних знищити всі сліди в чужій історії пошуку, хмарному сховищі чи на уразливих пристроях. І навіть власний «*coronavirus bunker*» [10] не в змозі захистити людей від усіх проблем та негараздів. Зазвичай, бункер – притулок, як правило, під землею, який має міцні стіни для захисту людей всередині нього від куль чи бомб. У метафорі-неологізмі «*coronavirus bunker*», бункер описує власні будинки, які мали б захищати від вірусу.

В часи карантину та самоізоляції особливої актуальності набувають такі прості та звичні компаньйони, як домашні улюбленці. Психологи та ліцензовані клінічні соціальні працівники Медичного центру для тварин в США пропонують психологічну терапію з тваринами: «but unlike our *virtual companions* (проста метафора-неологізм, що вказує на гаджети), a pet is

actually on our sofa alongside us, breaking through the isolation» [11]; «*bringing a new life* (проста загальна метафора) into a home is an act of optimism» [11], навіть якщо такий місіонерський вчинок може означати додаткові фінансові труднощі, адже домашній улюбленець є «*another mouth to feed* at a time when millions of households are facing the prospect of financial hardship» [11].

До топових хобі, які актуалізує пандемія, безперечно належить приготування їжі, на яке раніше не вистачало часу: «Pasta is *an excellent vehicle* for vegetables. Noodles of any shape are a *blank slate* for just about any *veggie loitering* in your fridge» [14] – приклад розгорнутої метафори, яка пропонує використання простих наявних продуктів у нових стравах. Стерта метафора «*blank slate*» з'явилась у мові дуже давно, і по суті є дослівним перекладом латинського виразу. На думку філософів античності, немовлята народжуються зі свідомістю, яка по суті є «порожнім, чистим листом». Цей початковий стан психічної порожнечі мав назву «tabula rasa» (від латинського виразу, що перекладається як «гладка або стерта дошка»). Британський філософ Джон Локк відстоював схожий погляд у своєму «Нарисі про розуміння людини в 1690 році», тому пізніше цей термін набув широкої популярності в англійській мові. У наступні роки з'явилося символічне поєднання цього терміну із чимось, що існує у своєму первісному стані і що ще може бути зміненим зовнішніми силами чи людиною.

Нового змісту набувають і такі звичні нам речі, як, наприклад, сауна або бульбашка: «The researchers cautioned that little is known about heavy breathing during aerobic exercise and how it affects viral spread. But they had plenty to say about fit, spit … and *facial saunas*»; «in effect, the mask turns the bottom half of your face into a «*mini-sauna*» he says, leading to a buildup of sweat under the mask and a related rise in nasal secretions» [11]. Вирази «*facial saunas*» та «*mini-saunas*» є простими метафорами-неологізмами, що належать до біологічних процесів випаровування та дихання у медичній масці.

«Jeffrey Shaman, a Columbia University epidemiologist, says establishing an effective perimeter means limiting travel and any contact with people outside the team- or league-approved *bubble*» [14]: виклики, що стоять перед найбільшими спортивними лігами в США є складними і нові умови тренувань зобов'язують усіх дотримуватися формату метафоричної безпечної «бульбашки». «It's *a bubble*. You're going to be *in sports jail*, in essence» [14] – композиційна загальна метафора «*a bubble*» та проста загальна метафора «*a sports jail*» позиціонують закритий простір для спортсменів, який зменшує ризик зараження, однак позбавляє спостерігачів та фанатів. І цей

синонімічний ланцюг метафор продовжує поширюватись: «The league has explored staging its games *in a handful of carefully selected cities* and venues where exposure to the virus might be minimal, according to one team executive familiar with the discussions» [14].

3. Метафори супутніх глобальних проблем

Отже, як помітно із числених прикладів стилістично-навантаженної реакції медійного простору на подію номер один у світі, не залишилося майже жодної сфери життя, яка б не дала метафоричної «відповіді». Долучається до цього і природничо-науковий сектор. Наприклад, з нагоди 50-тої річниці Дня Землі, що відзначається щорічно у квітні, журнал «The National Geographic» видав двосторонній оптимістично-песимістичний номер, у якому розкриті екологічні риси минулого півстоліття та прогноз світу, який наші нащадки населятимуть у 2070 році у соту річницю Дня Землі: «The public *desire for action is bursting* forth on the streets … Just as in 1970, *the electric crackle of cultural change is once again in the air*» [9] – розгорнута загальна метафора, що передає всезагальне занепокоєння екологічним станом планети та готовність активістів діяти задля покращення ситуації. Більше того, адаптована метафора «the electric crackle of cultural change is… in the air» означає статичний електричний розряд, який утворюється, коли людина, наприклад, знімає синтетичний одяг. Метафора вказує на спіральний розвиток цивілізацій і той факт, що активні верстви суспільства усвідомлюють ознаки біди, а їх енергія боротьби «потріскує у повітрі».

У наші непрості часи спеціально організовані програми фінансують та сприяють розгортанню заходів з прибирання відходів, навчальних кампаній і нових способів стимулювання утилізації. З метою привертання уваги, як проєкти, так і їх реклама, поширено використовують відомі кліше і стерті метафори з оновленим семантичним навантаженням: «Project Butterfly is helping innovative *solutions take flight to fight* Africa's *plastic waste challenge*. Just as a caterpillar transforms into a butterfly, the *project is reshaping mind-sets*, communities, and *plastic waste in areas plagued by pollution and poverty*» [9] – розгорнута загальна метафора, яка простежується у двох послідовних реченнях та підсилюється порівнянням. Проста адаптована метафора «*take flight to fight*» вказує на швидку реакцію задля подолання проблем. Залучаючи соціолінгвістичний та соціокультурний контексти зазначимо, що вказаний вираз найчастіше використовується гангстерами чікано у південній частині США, отже метафора підкреслює, що на забруднення довкілля очікує безжалісна бійка. Інша метафора – «*be plagued by*» – буквально означає

«заподіяти комусь або чомусь труднощі чи страждання, особливо повторно та постійно» [8]. Метафоричне перенесення відбувається на основі мовної одиниці «plague», що називає епідемічне захворювання, яке спричиняє високий рівень смертності.

Щоб уникнути катастрофічних змін клімату, людство має «*to combat climate change*» (проста загальна метафора, що базується на термінології війни), зберегти зникаючі види тварин та забезпечити необхідні екосистемні послуги для населення Землі, адже «*we could find ourselves in a mass extinction.* But we are not there yet, and *if we don't paralyze ourselves with despair*, we *can still change course*» [9] – розгорнута метафора, що показує можливий кінець існування, та перспективний вихід із ситуації, якщо відбудеться зміна напрямку, яким ми рухаємось. Позаяк, «the world is a *living laboratory – the source of exploration, creation and inspiration*» [9] – розгорнута загальна метафора, що передає значущість планети та її ресурсів.

Проте, «individual acts alone can't fix *global ills*» [9] – проста загальна метафора, що ретранслює масштаби загрози, спричинені людським споживанням різноманітних ресурсів. Такі контексти непоодинокі:

• «*Air choked* with toxic fumes from burning wastes» [9] – спостерігаємо стилістичне явище парадоксу (повітря, яке за своєю природою є легким та прозорим, перетворюється на важку субстанцію, «блокується»), що базується на метафоричному переносі та показує жахливе забруднення атмосфери. За визначенням *Merriam Webster Dictionary* дієслово «to choke» – перевірити або заблокувати нормальне дихання шляхом стискання або пошкодження трахеї» [8].

• «Our *Mother Earth is rotting* with the *residue of our good life*. Our *oceans are dying*, our *air is poisoned*» [9] – розгорнута метафора, що складається з ряду простих загальних метафор, які зображують глобальну загрозу. Символічне поєднання *Mother Earth* у широкому міфологічному контексті втілює образ богині, але рідко хто згадує, що коріння цієї метафори знаходиться у біблійній теології Старого та Нового Завітів. Образ землі як матері, яка сумує, – це тема, що повторюється та використовується в Писанні для символізації руху від трагедії та втрати до початків надії. Цей багатогранний образ, використаний у сучасному контексті, підштовхує до міркування про екологічні питання, до пошуку людської цілісності в епоху технологій та дослідження взаємозв'язку біблійної думки з універсальним процесом утворення міфів. Більше цього, це найглибше торкається людських пошуків загубленої матері для відновлення духовного зв'язку з природним світом.

• «*Larger storms, droughts, and floods are already hurting* the world» [9] – проста загальна метафора, яка показує, що не лише людина наносить шкоду Землі, а й природні катастрофи, які, в свою чергу, загрожують популяції всіх живих істот.

• «The *beauty* of such landscapes is quickly *passing away*» [9] – проста загальна метафора, в склад якої входить евфемізм "pass away", толерантний ідіоматичний вираз для сповіщення про смерть. Таким чином, помирає і природа.

• «*Plastic threat*» [9] – проста загальна метафора, яку використано у повідомленні про те, що за оцінками науковців, 8,8 мільйонів тонн пластикових відходів потрапляють в океан щороку, вбиваючи мільйони морських тварин та риб.

• «A high-desert region *hit hard by drought* and sky-high temperatures. *Heat stress in the city hits* low-income neighborhoods harder than wealthy ones» [9] – прості загальні метафори сповіщають про «напади» спеки. Далі контекст розгортає прогноз: до 2070 року клімат у Феніксі, Аризона, вже й так спекотний, зрівняється за пекучістю з кліматом Джамалі-Чаукі в пакистанській провінції Белуджістан. Такі кліматичні зміни та їх вплив очікуються по всій земній кулі.

Інша актуальна проблема, що виникла за минуле півстоліття, стосується флори та фауни, збереження видів на межі зникнення та глобального вимирання:

• «For many Earth's creatures, *time is running out*» [9] – проста стерта метафора, передає обмеженість часу на існування певних видів.

• «Many more need help, including these animals that conservationists are *trying to pull back from the brink*» [9] – проста загальна метафора, що знов показує тварин на межі вимирання, які потребують нашої допомоги.

• «Cotton-top tamarin this tiny, longhaired monkey lives only in the tropical forests of Colombia, where agriculture and *urban growth* have led to a significant *population drop* in the past few decades» [9]. «Urban growth» – проста стерта метафора, що зображує приріст населення до міст та передмість; проста стерта метафора "population drop" на противагу зображує зниження чисельності приматів.

• «*Births in captivity have brought hope* that more breeding programs can save the species» [9] – проста загальна метафора, яка, у супереч песимістичним прогнозам, розкриває можливе вирішення проблеми зникнення різновидів тварин – селекційне розведення у спеціалізованих закладах.

На щастя, є і деякі позитивні зміни: «Meanwhile, resources such as *steel and aluminum are far from running out* (проста стерта метафора), and generally cost the same or less. In the history of our species, nothing like *this gush of good fortune* has occurred before» [9]. За *Cambridge Dictionary* слово «gush» має визначення великої кількості рідини або газу, що швидко тече або протікає [3]. Тим самим, під метафоричною конструкцією «*gush of good fortune*» мається на увазі сприятливий стан природи та ресурсів, на який не впливають можливі негативні наслідки, але ж це – сигнальний стан для майбутнього покоління.

«*Fighting for their future: ice sheets* are melting and temperatures soaring as millions of young people come of age. They're tired of waiting for leaders to act» [9] – проста загальна метафора, транслює запеклу боротьбу планети за життя, і водночас баталію молодих активістів. «Their photos often appear side by side, like bookends framing the long campaign by young people to persuade adults to take significant steps *to fight climate change* (проста загальна метафора). Greta Thunberg, the swedish teen activist, is the latest child *to sound the alarm*» [9]. «To sound the alarm» – буквально, вираз означає активувати сигнал тривоги, та стає метафорою-кліше – попередженням для інших про небезпеку та ризик. «Thunberg joined local students on stage: "right now the world leaders keep acting like children, and *somebody needs to be the adult in the room"*» [9] – проста метафора-кліше, що є зверненням до всіх дати раду ситуації. Вираз зазвичай використовується для того, щоб сказати, що хтось поводиться зріло і відповідально, а більшість інших – ні. Іноді ця фраза використовується як заклик до політиків та інших, хто сперечається. Їх закликають спільно працювати над вирішенням проблем. Люди хочуть, щоб вони діяли як дорослі, а не підлітки чи діти, що передано простою загальною метафорою: «It is incredible that *kindergartners* can grasp this as a problem and politicians can't» [9].

ВИСНОВКИ

За наслідками огляду ми побачили, як за допомогою метафори можна описати, трансформувати і навіть створити на основі існуючого новий зоровий, концептуальний або ментальний простір. Глобальні питання людства у медійних повідомленнях можуть мати приблизне зображення, але завдяки метафоризації складаються умови подання, які є достатніми для розуміння абстрактних понять. Сильна аналогія може допомогти зрозуміти основну подію, процес або вплив – і цей підхід динамічно оновлюється під впливом часу завдяки переосмисленню семантичного простору існуючих

виразів та вдосконалюється шляхом емоційної, кількісної й індивідуальної оцінки ситуації за допомогою стилістичного нашарування.

Метафора структурує аргумент, підкреслює головне через семантичне перетворення. В результаті існуючі формулювання модулюються залежно від використовуваної метафори, а інформація отримує різні рівні пріоритету.

Традиційні стилістичні засоби визначають зв'язки між поняттями (загальні для конкретних) та пов'язують з ними моносемічні терміни через визначення. Саме у такий спосіб сучасні медійні повідомлення виконують своє завдання: припущені рамки дозволяють відкинути зайву інформацію – та зосередитись на тому, що ми вважаємо доречним для твердження, тексту чи проблеми.

Розглянуті контексти англомовної преси відрізняються своєю образністю і виразністю завдяки використанню в них простих, розгорнутих і концептуальних метафор, а також стертих, загальних, адаптованих, креативних метафор і метафор-кліше, які найвлучніше допомагають авторам статей передати новини з різних сфер життя, що значною мірою зазнало змін у 2020 році через глобальну пандемію COVID-19.

Отже, через оновлення семантичного простору існуючих метафоричних контекстів не лише конкретна мова, а й загальний культурний простір розвиваються у напрямку відповідності стану сучасних подій. В дослідженні механізмів цього процесу, на нашу думку, і полягає багатогранна перспектива майбутніх науково-філологічних розвідок.

REFERENCES

[1] Black, M. (1955). Metaphor. *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series, Vol.* 55, pp. 273-294. Retrieved from URL: http://www.jstor.org/stable/4544549

[2] Blow, Ch. The Brother Killer.*The New York Times.* Retrieved from URL: https://www.nytimes.com/2020/04/12/opinion/coronavirus-black-men.html

[3] Cambridge Dictionary. Retrieved from URL: https://dictionary.cambridge.org

[4] The Economist USA. Vol. 434, No 9186, March 21, 2020. Retrieved from URL: https://www.economist.com/business/2020/03/21/much-of-global-commerce

[5] Fauconnier, G. Turner, M. (2008). Rethinking Metaphor. Cambrigge Handbook of Metaphor and Thought Retrieved from URL: https://www.researchgate.net/publication

[6] Lakoff, G. Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Retrieved from URL: https://www.cc.gatech.edu/classes/AY2013/cs7601_spring/papers/Lakoff.pdf

[7] MIT Technology Review. (2020). Retrieved from URL: https://www.technologyreview.com

[8] Merriam-Webster's Unabridged Dictionary. Retrieved from URL: https://www.merriam-webster.com

[9] The National Geographic. April 2020. Retrieved from URL: https://www.nationalgeographic.com

[10] The New Yorker. Vol. XCVI, No. 6, March 3, 2020. Retrieved from URL: https://www.newyorker.com

[11] The New York Times. Retrieved from URL: http:// www.nytimes.com

[12] Rohrer, T.(2007). The Cognitive Science of Metaphor from Philosophy to Neuroscience.*Theoria et Historia Scientiarum* 6(1):27 Retrieved from URL: https://www.researchgate.net/publication/321457247_The_Cognitive_Science_of_Metaphor_from_Philosophy_to_Neuroscience

[13] Urban Dictionary. Retrieved from URL: https://www.urbandictionary.com The Washington Post. Retrieved from URL: https://www.washingtonpost.com

ПОНЯТТЯ БІЛІНГВІЗМУ ТА ЙОГО СКЛАДОВІ (НА ПРИКЛАДІ ДВОМОВНОСТІ У КАНАДІ)

Олена Пономаренко
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

BILINGUALISM AND ITS CONSTITUENT PARTS (ON THE EXAMPLE OF CANADA)

Author: Olena Ponomarenko

Abstract.

The article is devoted to the investigation of bilingualism history and the features of its existence in Canada. The subject is of current interest because bilinguism functioning investigation is the constituent part of any language development. The article deals with the main characteristics of bilingualism, mainly with its types, stages of the development and conditions of functioning. All the above-mentioned gives the reason to investigate bilingualism even more thoroughly, for example, on the basis of the political discourse in Canada and other countries with similar political situation.

ВСТУП

Стаття присвячена дослідженню історії білінгвізму та проявів його існування в Канаді.Актуальність тематики полягає в тому, що дослідження функціонування двомовності в Канаді є невід'ємною частиною постійного процесу розвитку мови як живої, пластичної структури. Подібне дослідження є необхідним для ґрунтовного,більш глибокого і повноцінного підходу у вивченні від політичних та соціальних ситуацій в кожній країні, розгляд білінгвізму є доцільним в подальшому розгляді соціальної лінгвістики. В статті також досліджене поняття білінгвізму та багатомовності, а саме теоретичні аспекти білінгвізму як лінгвістичного явища, його типи, етапи розвитку та умови функціонування.

Об'єктом дослідження є двомовність у Канаді, предметом дослідження – специфіка розвитку і функціонування білінгвізму в Канаді, а саме було визначено дати білінгвізму, проаналізовано мовну ситуацію в країні та досліджено причини білінгвізму в Канаді.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що воно може бути цікавим для подальшого, більш глибокого дослідження двомовності в Канаді, зокрема двомовності в політичному дискурсі Канади та інших країн з подібною ситуацією.

1. Поняття білінгвізму та його складові

У межах мовної ситуації виділяють білінгвізм – специфічний стан суспільного життя, при якому спостерігається і є визнаним факт функціонування й співіснування двох мов у межах однієї держави. Джерелом білінгвізму, як правило, виступає етнічна неоднорідність самого суспільства. наприклад, існування в одній державі двох етносів, що користуються різними мовами. Це стосується розвитку англійської і французької мов, які є двома офіційними мовами в Канаді. Оскільки мова є основним життєдіяльним знаряддям і змінюється залежно від економічної, політичної та інших ситуацій, в світі не існує практично етнічно «чистих» держав. Таким чином, білінгвізм як явище набуло значного поширення. Ступінь володіння кожною мовою при білінгвізмі, розподіл між ними сфер спілкування і ставлення до них залежать від багатьох чинників – соціального, економічного, політичного й культурного життя індивіда чи групи людей [25, с. 57]. В інформаційному суспільстві, до якого поступово переходить людство, питання про роль мови як основного засобу соціальної взаємодії, про мовну ситуацію та взаємовплив мов набувають першорядного значення. Соціальна взаємодія стає здебільшого мовною взаємодією і здійснюється через тексти, які

породжуються і сприймаються особистістю. Попередній досвід свідчить, що плюралізм мов, якими користуються національні спільноти, не є нездоланною перешкодою для політичних, економічних та культурних обмінів. Навпаки, відбувається їх розширення та прискорення внаслідок глобалізації світових процесів та інформаційного простору [17, с. 3]. Тобто явище двомовності або багатомовності не можна назвати рідкісним. У сучасному світі воно дедалі більше поширюється. Навпаки, рідкість – це ситуація, яка характеризується одномовністю. Монолінгвістичних й одночасно моноглосних (з однією формою існування мови) суспільств практично не існує в чистому вигляді [14, с. 13-25].

Як стверджує О. Яковлєва, у сучасному світі загалом, і зокрема в Європі, є чимало країн із більш ніж однією державною чи офіційною мовою (загальна тенденція останніх десятиліть полягає у збільшенні їхньої кількості), мовну ситуацію в яких визначає дво-і багатомовність. Є держави, в яких інші, крім основної, мови мають спеціальний чи особливий статус або ж уживаються без юридичного оформлення такого статусу. Загалом у 86 (45%) державах із 193 мовна політика грунтується на засадах саме полілінгвізму, і, за спостереженнями соціолінгвістів, кількість дво- та багатомовних ситуацій щорік зростає. Цей процес об'єктивно зумовлений низкою чинників, зокрема перманентним нарощуванням інтенсивності контактів між державами й народами [10, с. 116]. Найпростішим і найпоширенішим визначенням білінгвізму є вміння людини спілкуватися двома чи кількома мовами. Звідси виникає поняття білінгв –людина, що говорить, читає або розуміє дві мови на однаковому рівні [93, с. 53]. Сам термін білінгвізм визначався і розглядався з різних перспектив. Такі дисципліни як лінгвістика, психолінгвістика і соціолінгвістика, кожна згідно з особливостями своєї галузі, дають визначення білінгвізму. В загальних рисах, білінгвізм характеризується чергуванням двох мов у вжитку. Проблема виникає тоді, коли хтось намагається визначити рівень володіння мовами, який повинна мати людина, щоб називатися білінгвом. О. А. Коновалова визначає білінгвізм як вживання двох мов в межах певної соціальної спільноти (насамперед держави); вживання індивідом (групою людей) двох мов, кожна з яких обирається згідно з конкретною комунікативною ситуацією [10, с. 263-271]. Одними з перших визначення білінгвізму дали Леонард Блумфілд, який зазначив, що білінгвізм – це володіння двома мовами як рідними; Ейнар Хоген, який стверджував, що білінгвізм – це використання повних, закінчених і осмислених речень іншою мовою. Твердження Вайнрайха– білінгвізм має місце тоді, коли дві або більше мов вживаються однією

людиною поперемінно [8, с. 73].

Визначення білінгвізму і білінгва коливаються від «радикальних» до більш гнучких. Білінгва можна описати як людину, що окрім того, що має навички в рідній мові, також вміє використовувати одне з чотирьох основних положень (читати, писати, розуміти, розмовляти) з іншої мови. Це випадок вживання мови мовцями інших мов на прикордонних районах. Під подібне визначення підпадає велика кількість людей по всьому світі. За визначенням О. С. Герда, білінгвізм–це здатність людини до вживання двох мов залежно від ситуації, обставин. Також вчений виділяє білінгвізм від народження, коли дитина виростає в двомовному оточенні і з дитинства відмінно володіє обома мовами. Настільки ж поширеним видом білінгвізму, на думку Герда, є територіальний білінгвізм–результат мовної інтерференції двох народів-сусідів, що довго прожили поряд. Існує ще соціально або «прагматично зумовлений» білінгвізм. Це білінгвізм всіх емігрантів, що зіткнулися з іншою мовою і вимушені ставати білінгвами, щоб мати можливість пристосуватися до соціальних умов нового середовища існування. До цього ж типу Герд відносить свідоме вивчення і використання мов освіченими людьми [13,с. 21-22]. Всі типи білінгвізму, що було зазначено вище, є ідеальними моделями. На практиці мовна поведінка білінгва визначається лише однією з них. Як правило, білінгв може користуватися активно обома мовами. Однак існує окремий вид білінгвізму–пасивний, або рецептивний, тобто білінгв володіє мовою на рівні розуміння, але сам її відтворювати не може. Продуктом пасивного білінгвізму може бути двосторонній пасивний білінгвізм: кожен з учасників комунікації говорить своєю мовою, але розуміє мову іншого. Це явище характерне на границях поширення двох мов. Розглянемо питання індивідуального білінгвізму. Згідно Шигуан і Маккі, білінгв – це така людина, що окрім своєї рідної мови, має таку ж компетенцію в іншій мові, і може використовувати кожну з них в будь-якій ситуації з однаковою ефективністю.

Автори стверджують, що така ситуація може вважатися «досконалою або ідеальною», оскільки така міра використання двох мов майже не зустрічається на практиці. Також автор приводить деякі загальні риси, що є характерними для індивідуального білінгвізму [24, с. 554-584]. З іншого боку Вайнрайх, враховуючи відносини між двома мовами, що ввійшли в контакт, виділив три типи білінгвізму: координований білінгвізм, коли білінгв виступає як два зіставлені одномовні мовці; змішаний білінгвізм, при якому два експонента описують одне поняття; субординативний білінгвізм, при якому друга мова вивчається і використовується через домінантну мову [8, с. 93].

Слід зазначити, що російський філолог В. І. Беліков класифікує білінгвізм за подібним критерієм. Він також виділяє три типи двомовності: субординативний: коли мовець сприймає другу мову через свою рідну, тобто поняття другої мови він співвідносить з лексичними одиницями рідної. Як правило, це призводить до помилок внаслідок відмінності семантичних структур мов; координативний (так званий «чистий»): мови є автономними, в кожної існують свої поняття, а граматичні структури незалежні; змішаний: в ідеалі– єдиний механізм аналізу і синтезу мовлення, мови відрізняються лише на рівні поверхневих структур [1, с. 68].Л. В. Щерба назвав таку комунікативну систему однією мовою з двома термінами [18, с. 154]. Таким чином, стає зрозумілим, що фактори, що мають місце при оволодінні другою мовою, цілком залежать від індивідуальних якостей вивчаючого, а також від оточення і обставин, при яких проходить вивчення мови. Простіше кажучи, ми можемо помітити, що людина може мати пасивний чи активний білінгвізм залежно від того, до використання яких мовних складових він має більше здібностей. Також вирізняють соціальний білінгвізм. З соціальної точки зору, білінгвізм також впливає на суспільства або мовні общини; в цьому сенсі білінгвістична спільнота може бути визначена як середовище, в якому розмовляють двома мовами, або де всі чи кілька членів є білінгвами. Найчастіше використовують форми соціального білінгвізму, які висунули Рене Аппель і Пітер Мюскен. Вони описали три ситуації [25, с. 68-73]. В першій ситуації кожна з мов використовується виключно окремими групами; в такій ситуації виникає зіткнення з меншими монолінгвальними групами, що в цілому створює білінгвальне суспільство, яке потребує окремих громадян-білінгвів для комунікації між різними мовними групами. В ситуації другого типу майже всі члени є білінгвами. Третя ситуація описує співіснування монолінгвальної групи, зазвичай домінантної, з іншими групами. Слід зазначити, наведена типологія носить досить теоретичний характер, оскільки важко знайти суспільство, яке б повністю співпадало з однією з описаних мовних ситуацій [1, с. 107-111]. Коріння проблеми двомовності криється в тому, що майже всі мови світу, так чи інакше, протягом свого історичного розвитку зазнавали вплив інших мов. Найдавнішими працями, які так чи інакше торкалися теми білінгвізму можна вважати граматику санскриту давньоіндійського мовознавця Паніні, релігійні тексти, наприклад, Біблію, пам'ятки класичних мов (грецької та латинської). Ці літературні пам'ятки дають загальні картини лінгвістичного прескриптивізму, мовних контактів та поширення мов [67]. Контакти мов зумовлені контактами їх носіїв, різноманітними культурними зв'язками між народами, міграціями і іншими

історичними причинами. В свою чергу термін мовних «контактів» в мовознавстві позначає таку взаємодію мов, при якій один мовний колектив володіє і використовує в спілкуванні дві різні мови.

Однак питання мовної інтерференції є доволі неоднозначним в наш час, коли процес глобалізації залишає все менше умов для «самостійного» існування окремих мов. Н. Б. Мечківська описує випадки збалансованих і незбалансованих мовних ситуацій. На її думку, збалансована мовна ситуація, як при одномовності, так і при багатомовності, майже неможлива зараз [10, с. 103]. Нестійкість двомовності пояснюється тим, що не існує повної симетрії в соціально-етнічних умовах існування двох мов в одному суспільстві. Слід взяти до уваги також індивідуальні (психолінгвістичні і психологічні) аспекти двомовності. На думку Мечківської, збалансована двомовна ситуація була б можлива в тому випадку, якщо б більша кількість членів певного соціуму володіла б повністю двома мовами, використовувала б їх в любих мовних ситуаціях, з легкістю переходила з однієї мови на іншу, при цьому не змішуючи системи різних мов. Однак на думку таких видатних вчених як Б. Гавранек, А. Мартіне, Е. Хоген, повне і автономне (без змішення мов) володіння двома мовами перевищує психічні можливості звичайної людини. Практично неможливо визначити, яким чином поєдналися історичні, культурні, політичні та лінгвістичні фактори, щоб створити ту чи іншу мовну ситуацію. Однак Шігуан и Маккі визначили наступні історичні фактори, які могли вплинути на появу білінгвізму: експансія: процес захоплення нових земель, на яких розмовляють іншою мовою; уніфікація: політичний процес об'єднання менших територій в більш великі утворення. Зазвичай, більш могутні групи намагаються поширити і нав'язати свої лінгвістичні традиції. Коли такий процес стикається з опором з боку менших груп, може виникнути так званий лінгвістичний конфлікт; постколоніальна ситуація: незалежні території або країни з лінгвістично різноманітним населенням.

Імміграція: міста чи країни з великою кількістю приїжджих людей, що розмовляють зовсім іншими мовами. Нормальною є ситуація, коли іммігранти повинні вчити мову країни-хазяїна аби вижити. Та потрібно ще не забувати свою рідну мову, зберегти своє коріння та ідентичність. Однак, можливо, що друге або третє покоління іммігрантів вже буде сприймати мову своїх батьків як мову меншості. В такому випадку може мати місце субтрактивний білінгвізм. Космополітизм: місця, де відбуваються інтернаціональні контакти, особливо в комерційних або політичних цілях [7, с. 147]. З огляду на те, що переважно мова використовується в соціальних цілях, слід враховувати сферу використання мови і комунікативну ситуацію. В

першому випадку ми враховуємо місце і час комунікації, учасників, теми і прагматичні фактори. Говорячи про білінгвістичну ситуацію важливо розрізняти публічні або формальні ситуації сфери (школа, робота, релігійні служби) і особисті або неформальні сфери (в колі сім'ї або друзів). Однак, тим не менш, якою б не була мова, економічні, політичні, культурні, соціальні та релігійні фактори завжди зумовлюють рівень мови в тій чи іншій комунікативній ситуації [7, с. 137]. Кожен раз коли відбувається мовний контакт, він неминуче впливає як на окремо взяту людину, так і на суспільство в цілому. В ситуації, коли складаються несприятливі для білінгвізму (або окремого білінгва) соціальні умови, особистість людини (при психологічному підході) може опинитися в небезпеці. Може з'явитися відчуття соціальної ізоляції, що призводять до постійного стресу і занепокоєння [10, с. 36]. Соціальні переваги білінгвізму очевидні. Необхідність встановлювати численні різноманітні зв'язки, щоб закріпити порозуміння і поширити знання і інформацію серед людей є вкрай важливим в сучасному світі. Коли володіння другою мовою розглядається як щось престижне, суспільно схвалене, або як щось, що дає персональні переваги і вигоду, ми можемо оволодіти другою мовою та говорити про адитивний білінгвізм. І навпаки, коли мова повністю зумовлює соціально-економічні потреби, і передбачає відокремлення або поступову втрату володінням основної мови, ми можемо говорити про субтрактивний білінгвізм [24, с. 113]. Видатний український мовознавець О. О. Потебня підсумував суть використання білінгвізму: «Человек, говорящий на двух языках, изменяет течения своей мысли, притом так, что усилие его воли лишь изменяет колею егомысли, а на дальнейшее течение ее влияет лишь посредственно. Это усилиеможет быть сравнено с тем, что делает стрелочник, переводящий поезд надругие рельсы...» [12, с. 260]. Таким чином на даному етапі вивчення і більш глибокого дослідження білінгвізм є галуззю лінгвістики, що стрімко розвивається. Він базується на міждисциплінарному підході і на різноманітті понятійної структури.

2. Білінгвізм у Канаді

В мовознавстві білінгвізм завдячує своїй появі і розвитку здебільшого історичній та соціальній лінгвістиці, які вводять такі поняття як мовна мутація, мовний контакт і мовна змінюваність. Перш ніж розглянути мовну ситуацію на теренах Канади, стисло визначимо загальну картину розповсюдження і роль англійської і французької мов в світі. Отже, в сучасному світі англійська мова все більше набуває функції «лінгва франка». Як мова міжнародного

спілкування вона використовується як робоча мова комунікації представників різних національностей в різних галузях, при цьому вона піддається модифікаціям під впливом рідних мов комунікантів, які в свою чергу допускають типові помилки, що призводять до формування комунікативних систем загального використання (Chinese English, Spanish English, Russian English та ін.).

Роль англійської мови сьогодні зумовлена не тільки «поширеністю і тим, що вона має офіційний статус більш ніж в 70 країнах, але й іншими екстралінгвістичними факторами» [21, с. 112]. Головна причина глобального розповсюдження англійської мови – соціально-економічна. Англійська стала мовою міжнародного бізнесу, у зв'язку з чим кількість вивчаючих її у світі постійно зростає. Статистичні дані показують, що кількість людей на планеті, що використовують англійську мову як засіб внутрішньо національного спілкування, набагато менше, ніж кількість білінгвів, які використовують англійську для різних власних потреб. Виникає так званий штучний білінгвізм. Вивчаючі англійську допускають не тільки індивідуальні, але й масові відхилення від мовної системи і норми, що зумовлені мовною інтерференцією [21, с. 115-116]. Мовна інтерференція – один з головних факторів, що оказує вплив на формування білінгвізму, оскільки вона створює умови для закріплення типових помилок в якості специфічних мовних ознак.

Б. Б. Качру запропонував тричленну класифікацію, що поєднує всі національні варіанти (ідіоми) англійської мови в групи: 1) внутрішнє коло (США, Великобританія, Канада, Австралія, Нова Зеландія), 2) зовнішнє коло (Бангладеш, Кенія, Пакистан, Південна Африка, Замбія, Гана, Малайзія, Філіппіни), 3) поширюване коло (Китай, Єгипет, Японія, Корея, Ізраїль, Тайвань, Туреччина).В цій класифікації явно спостерігається історичний аспект поширення англійської мови в світі. До внутрішнього кола він відносить країни, в яких англійська використовувалась первісно; до зовнішнього кола – колишні колонії Великобританії, а до поширюваного кола – країни, де помітний процес «вестернізації» [21, с. 140]. Першість у клубі світових мов тримає англійська. За різними оцінками нею розмовляють від 400 до 800 млн. людей, як тих, для кого ця мова є першою (рідною), так і тих, для кого вона стала другою мовою спілкування. Посідаючи друге місце за кількістю носіїв після китайської, англійська мова широко використовується різними спільнотами в Європі, Америці, Азії, Африці, Австралії для обмінів у галузі інформації, освіти, науки, бізнесу тощо. Вона стала першою мовою глобальної інформаційної мережі Інтернет. Вибір англійської на роль першої мови міжнародного спілкування зумовлений низкою внутрішніх (мовних) і

зовнішніх (позамовних) чинників. Дослідники відзначають, що серед живих мов англійська вирізняється раціональною внутрішньою організацією, відносною простотою граматичної будови і багатством словникового складу, у межах якого існує можливість створювати розгалужені терміносистеми [17, с. 1-2].

Теоретичною подією, яка дала поштовх утвердженню англійської як першої міжнародної мови, була перемога союзників у Другій світовій війні і створення Організації Об'єднаних Націй. Цьому безумовно сприяли економічна і військова потуга США, американський неолібералізм, який продовжує приваблювати мільйони людей в усьому світі. Однак сучасний стан англійської мови свідчить, що вона не є чимось однорідним і розпадається на ряд варіантів (британський, американський, канадійський, австралійський тощо), у яких процеси дивергенції і конвергенції конкурують між собою. Другою офіційною мовою в Канаді є французька. Вона з'явилась на теренах країни в 1603 році, коли тут було засновано перше постійне французьке поселення. Після багатовікового історичного панування французька мова й надалі залишається мовою міжнародного спілкування і другою мовою за важливістю використання після англійської. У ЄС французька мова є однією з робочих мов, мовою політичного спілкування і переговорів, займає важливе місце в галузі права завдяки глибоким історичним кореням французького права. В Європейському парламенті французька мова залишилась першою робочою мовою і це сьогодні єдина галузь, де вона домінує. З 1995 року 55% документів Єврокомісії мали першу редакцію англійською мовою і 33% французькою [4, с. 73-78]. Важлива роль французької мови в Європі визначається через проникнення в інші сучасні європейські мови, через запозичення французької лексики в англійську, німецьку, фламандську, італійську, іспанську, російську мови тощо. Такий вплив французької мови на сучасні європейські мови пояснюється тим, що протягом багатьох століть Франція відігравала неабияку роль у політичному, культурному, літературному, суспільному житті Європи [4, с. 74].

Отже, французька мова відноситься до групи романських мов. Її історія бере початок ще із часів Римської імперії, коли легіони римської армії завоювали практично всю Європу, у тому числі й Галлію, територію сучасної Франції. Латинська мова завойовників змішалася із мовою місцевого населення. Галло-романський період ознаменував початок становлення тих особливостей французької мови, які ми можемо побачити на сьогоднішній день. Германські завойовники умовно поділили цільне романське мовлення на два діалекти - північно-французький і провансальський. Процес

розшарування мови на діалекти й далі тривав у середині століття. Ключовим моментом в історії французької мови став 1539 рік, коли наказом Вілле-Коттре діалект жителів Парижа був затверджений як єдина національна мова. Якщо розглядати географію французької мови, то за період свого розвитку вона встигла вийти далеко за межі Франції. На сьогоднішній день цією мовою розмовляє понад 200 мільйонів людей з різних куточків земної кулі. Французька є офіційною мовою таких країн як Бельгія, Канада, Швейцарія, герцогства Монако й більше десятка африканських держав. За останніми даними, ця мова стрімко розширює сферу свого впливу, особливо в регіонах світу, що швидко розвиваються, наприклад, у Тропічній Африці, де кількість населення продовжує зростати. За прогнозами, до 2050 року кількість людей, що розмовляють французькою мовою, може збільшитися до 750 млн. За результатами досліджень інвестиційного банку Natixis, опублікованого на офіційному сайті журналу Forbes, передбачається, що до цього часу французька мова може стати найпоширенішою мовою у світі. Проте, методологія цього дослідження залишається спірною, оскільки в ньому до франкомовних зараховують усіх жителів країн, у яких французька мова має статус офіційної мови, що не зовсім правильно. Але суть у тому, що французька мова продовжує залишатися міжнародною мовою, що стрімко розвивається. Що б не відбулося, англійська мова, у якості другої мови, залишиться лінгва франка. Однак, яка мова займе лідируючі позиції залишається під сумнівом. Китайську мову як мову майбутнього також представляють у якості головної, незважаючи на те, що іноземцям вкрай важко дається її вивчення. Проте, до 2050 року французька мова буде представлена на всіх континентах з переважанням в Африці, яка на той час, приблизно, стане центром економіки, що стрімко розвивається. Напередодні нових десятиліть ці припущення змушують нас придивитися до французької мови більш уважно. Говорячи про роль французької мови в світі неодмінно слід розглянути один з найбільших мовних просторів сучасного світу – французький, або Франкофонію.

Отже, як вже зазначалося вище, міжнародна організація Франкофонії є одним з найбільших мовних просторів світу. Вона була заснована в 1970 році. Метою організації є укріплення і поширення взаємодії і співпраці між всіма її 80 учасниками і країнами-спостерігачами (57 членів і 23 спостерігача), що становлять третю частину всієї ООН і нараховує більш ніж 890 мільйонів людей, 220 мільйонів з яких – франкомовні. МОФ веде політичну діяльність, спрямовану на багатосторонню співпрацю, яка підтримує франкомовне населення. Її діяльність поважає культурну та

лінгвістичну різноманітність і служить для підтримки французької мови, світового миру та стабільного розвитку. МОФ уклала 33 угоди зі співпраці з міжнародними та регіональними організаціями і встановила постійний діалог з основними міжнародними мовними просторами (англійським, португальським, іспанським та арабським). Головний офіс МОФ знаходиться в Парижі. Крім того, організація має чотири постійних представництва в Аддис-Абебі, Брюсселі, Нью-Йорку та Женеві. Регіональні офіси МОФ знаходяться в Тонго, Габоні, В'єтнамі, Румунії та Гаїті. Отже, як ми вже зазначили, двома офіційними мовами в Канаді є англійська та французька. Однак ситуація з канадською двомовністю не є однозначною. Вона довгий час залишалася дуже суперечливим питанням в веденні мовної політики країни. В цьому випадку невірною є думка, що проблема канадського білінгвізму обмежується загально прийнятим уявленням, що лише провінція Квебек споконвіку була французькою і зараз єдиним осередком функціонування французької мови в Південній Америці, тоді як вся інша частина Канади є англомовною. Насправді за канадським білінгвізмом криється декілька століть доволі суперечливої історії. Процес співіснування двох різних етносів на одній території потребує захисту невід'ємного права кожного англо-канадського мовця вільно користуватися власною мовою і берегти здобутки національної культури. Але цей процес зіткнувся з багатьма перешкодами, які стають зрозумілі при детальнішому розгляді історії Канади [11, с. 62-64].

Як вже зазначалося вище, коріння проблеми двомовності полягає в історичному розвитку Канади. Вважається, що першими узбережжя Канади побачили вікінги близько 1000 року. Однак, це не можна зараховувати як заселення території. Європейське заселення цієї країни почалося в XVI столітті. Характерним є той факт, що хоча англійці з'явилися першими біля берегів Ньюфаундленда в 1497 році і майже ціле сторіччя використовували узбережжя для риболовлі, колонізувати територію Канади в класичному розумінні слова вони тоді не збиралися. Саме французькі поселенці з материкової Франції першими прибули до Канади, щоб заснувати постійне поселення. В 1605 році вони заснували місто Порт Роял, а в 1608-Квебек. Тим самим вони заклали початок створення Нової Франції. Їм знадобилося небагато часу, щоб розселитися на величезній території, яка охоплювала східну частину Канади і вузькою смугою перетинала всю територію США до сучасного штату Луїзіана. Однак, хоча французи охопили дуже великі простори, вони все ж дуже поступалися англійцям в кількості. Наприклад, на території, що в декілька разів перевищувала площу сучасної України, в XVII

столітті проживало лише біля п'ятдесяти тисяч чоловік. Не дивно, що британська корона, що на той час контролювала декілька колоній на східному узбережжі сучасних Сполучених штатів зацікавилася своїми нечисленними сусідами й перенесла протистояння «Англія Франція» з Європейського на Північноамериканський континент. Після низки війн в середині XVIII століття англійцям вдалося підкорити ті канадські землі, що були заселені переважно французами.

Однак одразу виникло питання, яку політику вести по відношенню до народу, який розмовляє іншою мовою, сповідує іншу релігію (католицизм, а не англіканство) і вже декілька століть використовує зовсім іншу правову систему (цивільне, а не традиційне право). Англійці вирішили питання в декілька ходів. Вони депортували тисячі франкофонів з колонії Акадія до Луїзіани та материкової Франції. По-друге, після декількох десятиліть жорсткої мовної політики, яку вели англійці, в 1774 році був прийнятий Квебекський акт, який визнавав виключне право цієї франкомовної провінції на використання цивільного права і сповідання католицтва. Стосовно канадців, то вони отримали юридичну підставу для відновлення принципів часів колонізації, які дозволяли жителям отримувати землю без сеньйорального викупу [13, с. 113]. Ще однією поступкою англомовного населення можна вважати закріплення Конституційним актом 1867 року за членами парламенту права вести дебати французькою нарівні з англійською [21]. Акт про Британську Північну Америку 1867 року засновував Домініон Канади, об’єднуючи Північноамериканські британські колонії. Два регіони провінції Канада, Канада Захід і Канада Схід (не плутати з сучасними Західною Канадою та Східною Канадою) були перейменовані в Онтаріо і Квебек, відповідно, і були однаково представлені в Парламенті Канади, як у канадській Палаті Громад, де прийнято визначати кількість представників за чисельністю населення, так і в канадському Сенаті, де Онтаріо, Квебек і прибережні регіони отримали рівну кількість сенаторів. Остаточно питання рівноправного функціонування англійської та французької мов сформувалося в 60-х роках XX століття після тихої революції в Квебеку. Саме тоді згідно розпорядження уряду почала роботу комісія з білінгвізму та мультикультуралізму, результатом діяльності якої став Акт офіційних мов. Цей акт передбачав визнання двомовності Канади на федеральному рівні та використання французької та англійської мов в усіх федеральних інституціях. Однак на провінційному рівні єдина офіційна мова залишається Французька Квебеку, в той час, як інші провінції є виключно англомовними. Комісія з білінгвізму та мультикультуралізму вимагала формального визнання

франкомовних канадців рівноправним, але окремим суспільством на території Канади. Крім того, комісія наполягала на тому, щоб французька використовувалась не лише на території Квебеку і Нью-Брансвіку, а по всій території країни. У 1968 році прем'єр-міністром Канади був ліберал Пер Трюдо. Трюдо не примушував громадян до двомовності. Вчитися двомовності мали лише чиновники федерального уряду. Та й якось не всі – тільки ті, хто працював у «двомовних» регіонах: Оттаві, Монреалі, Нью-Брансвіку. Одним з етапів політики канадської ідентичності стала політика мультикультуралізму. ЇЇ офіційно ініціював канадський уряд з метою залучення різних етнічних груп до суспільного життя. Уряд прем'єр-міністра П. Трюдо оголосив цілі такої політики, як сприяння: етноконфесійним групам у збереженні їх самобутності; етнокультурним групам у подоланні перешкод на шляху до їхньої повноцінної участі в усіх сферах суспільного життя; творчому культурному обміну між усіма етнокультурними групами; лінгвістичній інтеграції іммігрантів, що повинно проявитися в організації їхнього навчання офіційним мовам (англійська та французька). Канадська модель мультикультуралізму співпраці уряду, регіональної влади та неурядових організацій передбачає механізми , що спрямовані на підтримку культур, які є складовими загальної канадської культури, і формують спільну канадську ідентичність. Уряд Канади розглядає культурну мозаїку (різноманіття канадців за етнічним походженням, кольором шкіри, релігійним переконанням) як основну національну рису канадського суспільства. 1972 Канадським урядом було засновано Директорат мультикультуралізму (Multicultural Directorate). Це – інституція контролювала виконання ініціатив уряду, що належать до сфери багатокультурності. Усім громадянам Канади було гарантовано рівність перед законом та можливість збереження власної мови та культури. Канадські закони і політика спрямовані на підтримку різноманіття рас, культурної спадщини, етносів, релігій, гарантують рівність чоловіків і жінок. Урядові програми спрямовані на усунення перешкод для соціальної адаптації національних меншин та закріплені законодавчо Конституцією Канади (1982 р.), Законом «Про права людини в Канаді» (1977 р.), Законом «Про канадську багатокультурність» (1988р.), а також низкою місцевих законів та міжнародних угод [15].

Отже, зараз ми більш детально розглянемо деякі урядові законодавчі акти, які регулювали мовну політику Канади. З моменту проведення Королівської Комісії з білінгвізму та мультикультурності федеральний уряд вів мовну політику, згідно з якою французька і англійська мова мали рівні права, і мав на меті підтримку білінгвальної спільноти. Ця політика вилилася в

декілька урядових ініціатив, які були спрямовані на підтримку французько-англійського білінгвізму в Канаді і захисту мовних меншин по всій території країни. Таким чином, ми можемо виділити деякі основні федеральні стратегії у вирішенні вищезазначених питань. Отже, як вже вказувалося раніше, головним наслідком Королівської Комісії з білінгвізму та мультикультуралізму було прийняття Акту Офіційних мов 1969 року. Це законодавство проголосило французьку і англійську офіційними мовами Канади і вимагало від всіх федеральних установ (урядових відомств, представництв та державних корпорацій) забезпечувати обслуговування французькою чи англійською мовами, залежно від побажань клієнта. Цим Актом також було створено посаду Уповноваженого з офіційних мов, щоб контролювати виконання всіх мовних законів. Протягом років Акт зазнавав доповнень і змін. В 1988 році федеральний уряд реформував Акт в наступних питаннях: поширити вимоги до використання обох офіційних мов в урядових установах. Чітко сформувати уповноваженого офіційних мов, держсекретаря (який зараз має посаду Міністра з питань канадської спадщини) та Державного казначейства у виконанні Акту. Підпорядкувати основні положення виконавчій владі, щоб таким чином дати можливість індивіду чи уповноваженому з офіційних мов позиватися до суду в разі невиконання цих положень. Вимагати від федерального уряду забезпечення державних служб обома мовами в Оттаві та інших регіонах зі значною потребою. У 1991 році уряд прийняв серію офіційних мовних регламентів, де викладалися умови, при яких визнавалися «значна потреба». Впровадження рівних можливостей в сфері працевлаштування в урядових закладах для англомовних і франкомовних канадців. Вести політику підтримки та розвитку громад та представників меншості офіційних мов і сприяти використанню обох мов в канадському суспільстві. Гарантувати державним працівникам право працювати на обраній ними мові в зазначених регіонах (розташованих в Онтаріо, Нью-Брансвіку та Квебеку). Внесення змін до кримінального кодексу Канади та дозвіл на використання будь-якої з офіційних мов в розгляді кримінальних справ [15].

В 2005 році уряд вніс зміни до Частини VII Акту офіційних мов, щоб посилити зобов'язання федерального уряду. Ці зміни зобов’язують уряд прийняти «позитивні заходи» щодо сприяння введення двомовності в дію [15]. Працевлаштування до Федеральної Державної служби. В додачу до Акту офіційних мов уряд також здійснив ряд інших ініціатив, направлених на підтримку білінгвальної спільноти в Канаді. В контексті працевлаштування до державних служб уряд прийняв стратегію збільшення франкомовного та

білінгвального персоналу. Для цього було дві ключові підстави: 1) впевнитися, що канадці отримують належне обслуговування на своїй офіційній мові; 2) поліпшити умови працевлаштування для франкомовних канадців [21, с. 116-117].

До прийняття змін в політиці франкомовні канадці знаходилися в дуже невигідному становищі, оскільки основною мовою в діловій та державній сферах була англійська. Франкомовні канадці, які хотіли влаштуватися на державну службу, мали володіти обома мовами і, крім того, повинні були бути готовими працювати майже виключно на своїй другій мові. Не дивно, що на державній службі вони буди представлені в дуже обмеженій кількості, особливо на керівних посадах [21, с. 118-119].

Отже, щорічний звіт канадської урядової установи Human Resources Management Agency за 2004 рік встановив наступну статистику вимоги використання офіційних мов в державних службах з 1978по 2004 роки [19, с. 36]. Уряд також запровадив Програму офіційних мов в освіті. Ця програма забезпечує фінансування провінцій і територій для навчання другої мови і мов меншості на обох офіційних мовах. Крім освіти на другій мові федеральний та провінційні/територіальні уряди підтримують освіту цілковито французькою, або французьку імерсію. Французька імерсія – це програма, за допомогою якої студенти отримують переважну кількість навчальних завдань французькою. Дві найбільш поширені форми цієї імерсії є рання імерсія (для дітей в дитсадках та першокласників) та пізня імерсія (для учнів починаючи з середньої старшої школи). Зазвичай студенти цієї програми є англомовними, однак її використовують і франкофони [21, с. 122]. Хартія прав та свобод 1982 року конституційно зберігає декілька ключових мовних законів. Розділ 16 Хартії визнає французьку та англійську офіційними мовами в Канаді і Нью-Брансвіку. Звісно, найбільш суперечливим питанням мовної політики Канади була і залишається ситуація в Квебеку (не менш від 80%).

ВИСНОВКИ

Звісно, саме ця ситуація підлягає більш детальному розгляду та аналізу. Взагалі, попереднє дослідження основних характеристик білінгвізму, а саме його типів, етапів розвитку, умов функціонування дає привід для більш глибшого дослідження двомовності в Канаді, зокрема ролі двомовності в політичному дискурсі Канади та інших країн з подібною ситуацією.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Беликов, В.И. (1995). Самосознание и этнические конфликты. *Этническое и языковое самопознание.* М., 107-111.
[2] Беликов, В.И. (2001). Социолингвистика. – М., 68.
[3] Вайнрайх, У. (1979). Языковые контакты. Состояния и проблемы исследования. Киев,127с
[4] Гак, В.Г. (2002). Французский язык в современном мире. *Российская франкофония. Вып. 2.* М.,73-78.
[5] Герд, А.С.(2001). Введение в этнолингвистику. Курс лекций и хрестоматия. Спт., 21-22.
[6] Канадский билингвизм – может ли Украине пригодиться языковой опыт Страны Кленового Листа. Retrieved from URL: http://www.day.kiev.ua/ru/article/mirovye-diskussii/kanadskiy-bilingvizm
[7] Коновалова, Е. А. (2011). Проблема определения билингвизма. *Ученые записки Таврического національного университета им. В. И Вернадского. Серия «Филология.Социальные коммуникации»*, 263-271.
[8] Крицберг, Р. Я. (2000). Дивергенция и конвергенция региональных вариантов современного английского языка. К., 47.
[9] Маслов, В. А. (2008). Политический дискус: языковые игры или игры в слова. *Политическая лингвистика. Вып. 1 (24).* –Екатеринбург, 43-48.
[10] Мечковская, Н. Б. (2001). Общее языкознание: Структурная и социальная типология языков: Учебное пособие для студентов филологических и лингвистических специальностей. М.:Флинт: Наука, 312.
[11] Нохрин, И.М. (2012). Общественно – политическая мысль Канады и становление национального самосознания. Ottawa: Altaspera Publising & LiteraryAagency Inc., 167.
[12] Потебня, А.А. (1976). Эстетика и поэтика. М., 614.
[13] Соков, И. А. История изучаемого региона стран Северной Америки. Канада. Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 296.
[14] Филин, Ф. П. (1972). Современное общественное развитие и проблемы двуязычия. *Проблема двуязычия и многоязычия.* М.: Наука, 13-25.
[15] Формування національної ідентичності засобами державної культурної політики : досвід Канади. Retrieved from URL: http://old.niss.gov.ua/Monitor/May2009/10.htm
[16] Хауген, Э. (1972). Языковой контакт. *Новое в лингвистике: языковые контакты. Вып. VI.* М.: Прогресс, 61 – 80.
[17] Чередничено, О.І. (2001) Мови і переклад у сучасному світі. *Мовні і концептуальні картини світу. Спец. Вип.* К., 3.
[18] Щерба, Л.В. (1958). Избранные труды по языкознанию и фонетике. Т.1. Л., 154.
[19] Appreciation and Perception. Canada's Two Official Languages (2012). Department of Canadian Heritage. Ottawa: TNS.
[20] Bearsdmore, H. B. (2005). Muitilingualism Cognition and Creativity. *International CLIL Research Journal. – Iss. I.* University of Jyvaskla Group, 58.
[21] Billingualism and Multilingualism. Retrieved from URL: http://www.oxfordbibliographies/com/view/document/obo-978019972810/obo-978019977810-0056.xml
[22] Edwards, J. (2004). Language in Canada. Cambridge: University Press.
[23] Edwards, V. (2004). Multilingualism in the English – speaking world: pedigree of nations. Oxford: Blackwell, 93.
[24] Jamson, S. (2005). Evaluating theeffects of bilingual traffic signs on driver performance and safety. Leeds: University Press, 147.
[25] Mackey, W.F. (1972). The description of bilingualism. London: Fishman, 554-584.
[26] Muyskin, P. (1987). Language Contact and Billingualism. London: Arnold, 228.

REFERENCES

[1] Belikov, V.I. (1995). Samosoznanie i etnicheskie konfliktyi. Etnicheskoe i yazyikovoe samopoznanie. M., 107-111.
[2] Belikov, V.I. (2001). Sotsiolingvistika. – M., 68.
[3] Vaynrayh, U. (1979). Yazyikovyie kontaktyi. Sostoyaniya i problemyi issledovaniya. Kiev,127.
[4] Gak, V.G. (2002). Frantsuzskiy yazyik v sovremennom mire. Rossiyskaya frankofoniya. Vyip. 2. M.,73-78.

[5] Gerd, A.S. (2001). Vvedenie v etnolingvistiku. Kurs lektsiy i hrestomatiya. Spt., 21-22.
[6] Kanadskiy bilingvizm – mozhet li Ukraine prigoditsya yazyikovoy opyit Stranyi Klenovogo Lista. Retrieved from URL: http://www.day.kiev.ua/ru/article/mirovye-diskussii/kanadskiy-bilingvizm
[7] Konovalova, E. A. (2011). Problema opredeleniya bilingvizma. Uchenyie zapiski Tavricheskogo natsIonalnogo universiteta im. V. I Vernadskogo. Seriya «FiIologiya.Sotsialnyie kommunikatsii», 263-271
[8] Kritsberg, R. Ya. (2000). Divergentsiya i konvergentsiya regionalnyih variantov sovremennogo angliyskogo yazyika. K., 47.
[9] Maslov, V. A. (2008). Politicheskiy diskus: yazyikovyie igryi ili igryi v slova. Politicheskaya lingvistika. Vyip. 1 (24). –Ekaterinburg, 43-48.
[10] Mechkovskaya, N. B. (2001). Obschee yazyikoznanie : Strukturnaya i sotsialnaya tipologiya yazyikov: Uchebnoe posobie dlya studentov filologicheskih i lingvisticheskih spetsialnostey. M.:Flint: Nauka, 312.
[11] Nohrin, I.M. (2012). Obschestvenno – politicheskaya myisl Kanadyi i stanovlenie natsionalnogo samosoznaniya. Ottawa: Altaspera Publising & LiteraryAagency Inc., 167.
[12] Potebnya, A.A. (1976). Estetika i poetika. M., 614.
[13] Sokov, I. A. Istoriya izuchaemogo regiona stran Severnoy Ameriki. Kanada. Volgograd: Izdatelstvo Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta, 296.
[14] Filin, F. P. (1972). Sovremennoe obschestvennoe razvitie i problemyi dvuyazyichiya. Problema dvuyazyichiya i mnogoyazyichiya. M.: Nauka, 13-25.
[15] Formuvannya natsIonalnoYi IdentichnostI zasobami derzhavnoYi kulturnoYi polltiki : dosvld Kanadi. Retrieved from URL: http://old.niss.gov.ua/Monitor/May2009/10.htm
[16] Haugen, E. (1972). Yazyikovoy kontakt. Novoe v lingvistike: yazyikovyie kontaktyi. Vyip. VI. M.: Progress, 61 – 80.
[17] Cherednicheno, O.I. (2001) Movi I pereklad u suchasnomu svltI. MovnI I kontseptualnI kartini svltu. Spets. Vip. K., 3.
[18] Scherba, L.V. (1958). Izbrannyie trudyi po yazyikoznaniyu i fonetike. T.1. L., 154.
[19] Appreciation and Perception. Canada's Two Official Languages (2012). Department of Canadian Heritage. Ottawa: TNS.
[20] Bearsdmore, H. B. (2005). Muitilingualism Cognition and Creativity. *International CLIL Research Journal. – Iss. I.* University of Jyvaskla Group, 58.
[21] Billingualism and Multilingualism. Retrieved from URL: http://www.oxfordbibliographies/com/ view/document/obo-978019972810/obo-978019977810-0056.xml
[22] Edwards, J. (2004). Language in Canada. Cambridge: University Press.
[23] Edwards, V. (2004). Multilingualism in the English – speaking world: pedigree of nations. Oxford: Blackwell, 93.
[24] Jamson, S. (2005). Evaluating theeffects of bilingual traffic signs on driver performance and safety. Leeds: University Press, 147.
[25] Mackey, W.F. (1972). The description of bilingualism. London: Fishman, 554-584.
[26] Muyskin, P. (1987). Language Contact and Billingualism. London: Arnold, 228.

СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ ТА ОСНОВНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМАТИКИ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ

Оксана Бовкунова
викладач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

SEMANTIC FEATURES OF LEXICAL UNITS AND THE MAIN ASPECTS OF THEIR TRANSLATION PROBLEMS

Author: Oksana Bovkunova

Abstract.

The article examines the linguistic and non-linguistic aspects of translation, certain components of translation activity and their relationship. It specified features of the translation process, taking into account its linguistic and non-linguistic aspects. Particular attention is paid to the role of background knowledge and the correct understanding of the subject situation in the translation process, the stylistic components of modeling text translation systems are emphasized. The article highlights the interpretation of a number of concepts of modern cognitive semantics. The semantic characteristics of metaphorical and phraseological units are investigated.

The article discusses the specificity of translation of certain categories of vocabulary, the compatibility of words in the translation process, the features of translation of stable phrases, methods of reproduction of phraseological units, translation of figurative phraseological units, metaphors. Special attention is paid to the expressive transformation of phraseological units and their reflection in translation.

Formal-meaningful transformations with a pragmatic component as a change in the form and content of units in the text, text fragments in order to balance the pragmatic impact of translation on its reader (phraseological, figurative, conceptual, axiological, metatextual) play an essential role in modern translation studies.

The concept of the communicative purpose of the text, the transfer of the stylistic coloring of words, expressive concretization while translating into the native language, pragmatic adaptation of the text are investigated. Special attention is paid to words expressing specific concepts and to their translation into the native language; historical and extralinguistic factors in the selection of the means of their translation are also stressed in the article.

ВСТУП

Перекладачі з давніх часів виступають в ролі посередників при спілкуванні представників різних мовних громад. Завдання перекладача - передати засобами мови точний зміст тексту оригіналу, зберігши єдність форми і змісту. В наш час велике значення для побудови лінгвістичної теорії перекладу мають дослідження в області порівняльного вивчення мов. По ряду причин при перекладі відбувається безліч перетворень, причина яких найчастіше криється в притаманному мові та її носіям баченні світу. Описуючи однакову предметну ситуацію, носії англійської та української мов можуть вибрати абсолютно різні мовні засоби. Наприклад, для англійської мови характерно переважне використання дієслівних форм. Українській мові, навпаки, властиве більш часте використання іменників. Вибір адекватного варіанту перекладу образних засобів нерідко визначається не тільки відмінностями в соціально-культурному тлі, а й розбіжностями в образній перспективі слова. На думку В. І. Карабана під лінгвістичним чином слід розуміти «створене засобами мови двопланове зображення, засноване на виразі одного предмета через інший» [5, с. 31]. Зміна сенсу, що супроводжує формування образності, найчастіше базується на базі метафори або фразеологізма. Переклад образної лексики містить значні труднощі. Це пояснюється тим, що дані лексичні одиниці є яскравими, емоційно насиченими і дуже часто мають яскраво виражений національний характер. Однак, категорію образності можливо вважати принципово перекладною, так як вона може бути віднесена до розряду міжмовних універсалій. Співвіднесення нового, незнайомого предмета з вже зрозумілим і відомим лежить в основі не тільки образного освоєння світу, а й процесу пізнання взагалі. Образний компонент значення слова може мати відтінки, які досить складно вловити, але мають велике значення в авторській картині світу. Необхідність збереження образних засобів в перекладі у першу чергу залежатиме від характеру тексту, що перекладається, від його належності до того чи іншого функціонального стилю. Художній твір є семантично, структурно і комунікативно завершеною єдністю. Важливість вивчення перекладу образних засобів обумовлена необхідністю адекватної передачі образності твору, а це часто викликає труднощі у перекладачів через національні особливості різних мов. Неточна передача образних засобів або їх нейтралізація при перекладі може привести до спотворення мовної характеристики персонажів, відносин між ними та авторської точки зору на те, що відбувається. Переклад образних лексичних одиниць повинен враховувати наступні фактори: чітке та відповідне значення слова або

сталого виразу, що досить актуально при перекладі художнього твору; частотність вживання виразів в вихідній мові і мові перекладу; сполучуваність в мові перекладу – лексичні та граматичні особливості мови перекладу; індивідуальні особливості стилю автора.

Правильний вибір слова для повної передачі значення слова в перекладному тексті є одним з основних й найбільш складних аспектів перекладу. Труднощі цього завдання обумовлюється складною природою слова, його багатогранністю і семантичним багатством. Схожими проблемами характеризується переклад з англійської мови на українську.

Слово як лексична одиниця в англійській і українській мовах не завжди збігається. Часто одному слову в українській мові відповідає складене слово або ціле словосполучення в англійській (наприклад, «карусель» – merry-go-round; «нероба» – never-do-well) і навпаки: to stare – «пильно дивитися».

Як відомо, слово виражає поняття про предмет або явище дійсності сукупністю своїх форм і значень. Під значенням слова мається на увазі предметно-логічне значення слова, називне значення та емоційне значення. Предметно-логічне значення слова, яке також називається речовим, основним або прямим, - це передача словом загального поняття про предмет або явище за допомогою ознак. Називним значення слова виступає одиничний предмет – особа або географічне поняття. Емоційне значення слова висловлює емоції і відчуття, викликані предметами, фактами і явищами реальної дійсності, що позначаються даним словом.

Необхідно трохи докладніше зупинитися на різних типах лексичного значення слова, з огляду на те, що це питання має безпосереднє відношення до процесу перекладу. У багатьох випадках правильний вибір слова при перекладі може бути зроблений тільки на основі правильного аналізу лексичного значення слова.

1. Слова як лексичні одиниці при перекладі з іноземної мови

Лексика привертає все більшу увагу лінгвістів і є предметом численних науково-дослідних робіт. Зростаючий інтерес до лексики дав початок жвавим дебатам про природу і структурі семантичної одиниці. Німецький лінгвіст В. Тойберт розглядає слова як «особливий вид єдності» [8]. Вищезгаданий інтерес може бути дозволений в тій мірі, наскільки ми визнаємо, що існує чітка межа між «лексичним» і «фразеологічним» принципами. В останньому відсутня суперечність між ідеєю лексикалізма і традиційними модульними підходами до структури мови. Таким чином, поняття лексикалізма допускає функціонування слів в якості самостійних лексичних одиниць, і, в свою чергу,

підтримує наївну концепцію мови як конструкції з елементами, що діють у вигляді «будівельних блоків» лінгвістичної системи. Така система складається з окремих елементів, що поєднуються один з одним для побудови речень і генерування дискурсу. В межах даної перспективи слово набуває високу ступінь самостійності і має тенденцію вважатися одиницею, якою можна легко маніпулювати і яка може стати елементом дослідження та аналізу. Таким чином, це не лексичний, а більш специфічний, фразеологічний ухил, який діаметрально протилежний граматичному.

Прихильники фразеологічного підходу до мови стверджують, що поняття слова як лексичної одиниці пов'язано, скоріше, з орфографією, ніж з семантикою. Той факт, що слова представлені як окремі одиниці в письмовій мові, об'єднав ідею про їх функціонування в дискурсі в якості самостійних одиниць. Однак у орфографії з мовною структурою склалися вельми складні відносини. Необхідно відзначити, що інтервал між буквами не обов'язково є демаркацією семантичної одиниці. Орфографічне визначення лексичної одиниці є невід’ємним від труднощів при спробі пояснити складні слова, формально представлені у вигляді різних одиниць, написаних через дефіс або без нього (*the White House*; *lower-case letter*).

Структура (лексичного) значення одиниці гетероморфна не тільки по відношенню до орфографії, але також і до морфології. Морфологічні одиниці не завжди є простими конструкціями (*shopkeeper*), і досить часто група морфологічних одиниць, наприклад, фраза, використовується для визначення єдиного поняття (*as a matter of fact*). Також кордони фразеологічних моделей не обов'язково збігаються з межами синтаксичних одиниць. На думку Д. Бібера (США), «лексичні зв'язки» можуть частково збігатися з елементарними пропозиціями або фразами (наприклад, *If you look at* ...), не обов'язково утворюючи граматично (синтаксично) повні одиниці [3].

Варто визнати, що самостійне вживання слів в комунікативному епізоді більш ніж сумнівно, таким чином сила їх значення повною мірою проявляється тільки в дискурсі. Наприклад, аналізуючи окреме слово «*strong*» ми не можемо сказати, чи описує воно фізичну або психологічну якість (порівняйте: *strong coffee* і *strong personality*).

Однак, з іншого боку, в літературі існують також вагомі аргументи на користь основної структури словникового значення. Таких аргументів достатньо і виходять вони від прихильників мінімалізму і максималізму в лексичній семантиці. Деякі з них проаналізовані іспанським лінгвістом М. Алмело [2; с. 28-29]. По-перше, багато авторів доводили існування

дефолтних значень слова, тобто тих, які можуть бути активізованими при відсутності певної фразеологічної моделі або лексико-граматичної одиниці. Телеграфна мова, де слова зі стабільним лексичним значенням поєднуються без висвітлювання будь-якої верхньо-рівневої структурної (мовної) одиниці, забезпечує початківцям у вивченні іноземної мови ефективну комунікативну стратегію і є одним з початкових кроків у розвитку лінгвістичної компетентності. Окремі слова здатні фіксувати референт в актуальних контекстах, і особливо це стосується іменників, наприклад, вивіска «*hospital*» на будівлі або знак зі стрілкою вхід поруч зі словом «*exit*».

Також слово має семантичні ознаки, які залишаються незмінними при зміні контексту. Так, інтенсифікуюча ознака залишається незмінною у прикметнику «*strong*». Вищезазначена властивість не варіюється в залежності від різних лінгвістичних оточень, в яких вживається *strong*, наприклад, з іменниками *personality, man, coffee, tea, argument*. Отже, по-видимому, «інтенсифікація» є частиною самостійного словникового значення даного прикметника. Прихильники мінімалістського підходу в лінгвістиці стверджували, що смислові варіації - справа прагматиків, а не семантики [7]. У структурній лексикології дане зауваження виправдовувало відмінність між поняттям «значення» з одного боку, і «сенс» або актуальне розуміння з іншого [1; с. 28]. Таким чином, значення «інтенсифікація» реалізується у численних сенсах прикметника «*strong*». Різна інтерпретація даного слова в таких словосполученнях як *strong argument, strong personality, strong coffee* може бути пояснена актуалізацією єдиної ознаки в різноманітних контекстах. Варіації локалізуються на рівні актуального вживання, а не лексичної структури.

По-третє, аналогії існують на рівні певних актуальних сенсів. Наприклад, відомо, що «комп'ютерний» сенс «mouse» походить від візуального порівняння з референтами «тваринного» сенсу миші. Дослідження в області полісемії показали існування регулярних, отже, передбачуваних механізмів розширення сенсу або концептуальних зрушень, що визначило поняття систематичної багатозначності, яке головним чином було розвинене в когнітивній лінгвістиці.

По-четверте, певні слова здатні ініціювати більш-менш когерентні і структуровані репрезентації або категорії. Слово «*bird*» може вживатися по-різному в залежності від ситуації. Тварина може мати або не мати пір'я, вміти або не вміти літати (наприклад, денотат від *penguin*). Однак, незважаючи на цю варіабельність, немає сумнівів, що практично все мовне співтовариство погодиться з тим, що *sparrow* – приклад категорії, визначеної іменником

«*bird*». Таким чином, семантичний потенціал слова має відносну стабільність.

Однак стосовно перерахованих вище аргументів на користь словникового значення слід акцентувати деякі зауваження. По-перше, у основних словникових значеннях валідність вельми обмежена. Деякі слова нелегко піддаються ієрархії смислової активізації. Наприклад, для визначення початкового значення слова «*basin*» об'єктивні ознаки відсутні. Без звернення до етимології важко встановити, які смисли даного слова концептуально походять від інших смислів. Крім того, у випадку зі словами, у яких може бути визначено основне значення, слід зазначити, що дефолтне значення є ефективним тільки в конкретних ситуаціях і в будь-який момент може бути анульовано моделлю, яка активізує неосновний сенс.

Отже, сенс «*door*» у іменника *exit* може бути розцінений як дефолтне значення, в якому не потрібно ніякого лексико-граматичного середовища для його активізації. Однак дана незалежність слова *exit* (= «*door*») від будь-якого синтагматичного контексту збалансується сильною залежністю від екстралінгвістичного контексту або ситуації. Сенс «*door*» у іменника exit не вимагає будь-якого особливого лексико-фразеологічного середовища для його активізації, але для зіставлення необхідне додаткове текстуальне середовище.

По-друге, наявність незмінних семантичних (лексемних) ознак в слові визнається моделлю лексичної одиниці з розширеним значенням. Різниця між значенням або змістом, з одного боку, і значенням-компонентом або семою, з іншого, є вирішальним для адекватного опису лексичного значення. Інтенсифікуюча ознака є практично незмінною в прикметнику «strong», але виражене значення має завжди більше рівнів значення. Таким чином, коллокаціонная модель *numeral – strong crowd/mob* висловлює підрахунок кількості людей в групі. Актуальний сенс слова в додатковому текстовому середовищі часто містить в собі семантичні ознаки, які привносяться не словом, а вживанням моделі. Отже, спеціалізовані ознаки зберігаються словом, але активізуються словосполученнями, отже, вони є змінними.

Така різноманітність семантичних рівнів применшує важливість незалежних семантичних ознак слова. Дані ознаки існують, але їх роль в комунікації обмежена. Актуальне значення прикметника «strong» визначається не стільки лексемною інтенсифікуючою ознакою, скільки його семантичними особливостями.

Знання самостійного значення слова (лексемної ознаки) має незначний вплив на розвиток комунікативної компетентності. Щоб використовувати слово належним чином в комунікації або щоб присвоїти йому правильний

сенс, необхідно виявити семантичні ознаки, які притаманні словосполученню, а не слову. Комбінація словникових значень формує тільки частину лексичного значення, повідомленого за допомогою вживання слова. Слова містять деякі власні семантичні ознаки, але їх актуальні смисли рідко незалежні від дистрибутивних моделей.

По-третє, у різних смислах слова існують концептуальні аналогії, але їх значимість по відношенню до мовної функції знаходиться під питанням. Слід визнати, що кожне розширення словникового сенсу історично і, так би мовити, «філогенетично» залежить від первинного сенсу слова, але роль таких відносин у здійсненні ефективної комунікації сумнівна. Можливо, знання концептуальних аналогій між смислами слова важливіше для імітації вихідного енциклопедичного знання, ніж для ефективного вживання вихідної мови.

По-четверте, вірно, що багато слів здатні передати більш-менш стійкі семантичні категорії, але не менш вірно, що актуальний зміст словосполучення схильний до менших змін, ніж тлумачення кожного поєднання, тобто складних слів. Наприклад, повтор слова «*difference*» сам по собі не вказує нам, чи є його денотат якісною або кількісною відмінністю між двома предметами, або конфліктом між двома людьми або установами, і т.д. Однак якщо ми випадково стикаємося з коллокаціонною моделлю *resolve (settle) their differences*, то нам відомо, що воно майже незмінно позначає «strife». Якщо ми зустрічаємо вираз *split the difference*, то ми знаємо, що він передає «(кількісну) різницю між двома цінами або грошовою сумою». Отже, актуальна інтерпретація колокації схильна до значно менших змін, ніж актуальні смисли кожного з складових слів, взятих окремо.

Таким чином, безсумнівно, розуміння слова як лексичної одиниці вимагає досить складної аргументації. Питання про те, що становить семантичну одиницю ще далеке від вирішення, найчастіше існує спрощене розуміння даної проблеми. Більш звично слова розглядаються як лексичні одиниці «as a matter of fact». Таке припущення базується на давній традиції лінгвістичних переконань.

2. Особливості перекладу та метафоричне використання англійського прийменника ON

У розділі ставиться завдання дати узагальнену інтерпретацію ряду понять сучасної когнітивної семантики, необхідних для аналізу метафори. Відповідно до центральних принципів когнітивної семантики, концепти, що зберігаються в мисленні, не є ізольованими, атомарними одиницями. Вони можуть бути

зрозумілі тільки в контексті структур фонових знань. Найбільш загальним терміном для таких структур є домен [3; с. 26]. Домен є зв'язною областю концептуалізації, щодо якої характеризується семантична одиниця. В широкому розумінні доменом може бути будь-який концепт або область досвіду.

Значення мовного виразу зводиться не тільки до активованого їм змістом, важливо і те, як цей зміст інтерпретовано. Феномени, пов'язані з інтерпретацією, це – фокусування (focusing), перспектива (perspective), специфікація (specificity) і висвітлення (prominence) [7]. До висвітлення належать такі когнітивні операції, як профілювання і співвіднесення траєкторії і орієнтиру. Говорячи про профілювання, необхідно визначити концептуальну базу і профіль, які є важливими для розуміння суті значення мовного знака. Концептуальною базою є весь обсяг інформації, що активується знаком. Профілем є та частина бази, яка формує саме значення даного знаку. Мовні відносини профілюють предмети і відносини.

При профілюванні відносин його учасники мають неоднакову ступінь висвітлення. Більш висвітлений учасник є траєкторія, менш висвітлений – орієнтир. Траєкторія є первинним, а орієнтир – вторинним семантичним фокусом. Для розуміння значення мовного знака необхідні обидва. Різниця траєкторії і орієнтира пов'язана з відмінностями у значенні прийменників, які описують стан своїх аргументів по відношенню один до одного, причому траєкторія профілює свій аргумент, а орієнтир грає підлеглу роль аргументу. Наприклад, «книга під зошитом» і «зошит на книзі» описують одну й ту ж ситуацію просторового положення двох речей відносно один одного, але розрізняються тим, яка з двох речей профільована як траєкторія й розміщена у фокусі уваги, а яка – служить орієнтиром для профільованого аргументу просторових відносин.

Представники когнітивної семантики не розглядають метафору як порушення мовцем певних законів мови [6; с.47]. Вони стверджують, що метафора – це механізм повсякденної мовної концептуальної структури, за допомогою якого абстрактні й нематеріальні області досвіду можна уявити в знайомих й конкретних термінах. Суть метафори полягає в «розумінні й вираженні однієї речі за допомогою іншої» [1; с. 24]. Як стверджує американський лінгвіст Джордж Лакоф, метафора означає відносини між двома доменами в концептуальному полі. Базова конструкція, яка була названа Лакофом «метафоричною концепцією» [1; с. 29], може бути інтерпретована як стійка структура в наших концептуальних полях.

Метафора відноситься до сфери мислення, а не мови. Мова простору

найчастіше використовується там, де мова ніякої іншої концептуалізації не пропонує. Свідомість в більшій мірі залежить від мови, ідеї без слів не існують, вони виникають на їх базі, думки ведені метафорами. Жодна метафора не зароджується, якщо немає концепту. Метафора є вторинною концепту; вона слідує за тим, що народилося в голові. Тобто концепт, який зародився, визначає шлях пошуку потрібних слів для вираження думки [1; с. 28].

Лакоф передбачає «можливість того, що багато областей досвіду метафорично структуровані за допомогою досить невеликої кількості образів-схем» [5; с. 271]. Метафори – це відображення концептуальних областей, які встановлюють відповідність між об'єктами у відображеному й вихідному доменах. Система умовно концептуальної метафори є несвідомою, автоматичною й постійно використовується, вона займає центральне місце в нашому розумінні досвіду, одна її частина універсальна, інша – культурно обумовлена. Найбільш важливими метафорами є ті, які інтегровані в мову, таким чином вони систематизують понятійну (когнітивну) систему мовця.

Виходячи з того, що метафоризація, описана Лакофом, заснована на взаємодії двох структур знань – когнітивної структури «джерела» і когнітивної структури «мети», то в процесі метафоризації деякі області мети структуруються за зразком джерела й відбувається «метафорична проєкція» або «когнітивне відображення». Крім того, загальний рівень структури відображення повинен узгоджуватися і зберігати будь-які контекстуальні ефекти, що виникають в тексті, де використовуються метафоричні вирази [9; с. 53].

Різні способи сприйняття простору можуть вносити різні аспекти у створення просторових гештальтів. Вважається, що людина сприймає й осмислює три види просторових образів:

а) Візуальні. Вони являють собою просторові відносини з точки зору поділу, безперервності, кута зору й будь-яких аспектів, пов'язаних з положенням суб'єктів по відношенню один до одного, тобто їх топологічних відносин.

б) Рухові. Цей вид сприйняття обробляє інформацію щодо контролю руху і здатності взаємодіяти з іншими людьми, об'єктами і самим собою.

в) Кінетичні. Ці образи кодують інформацію, необхідну для підрахунку динамічної взаємодії, шляхи, напрямки осей, гравітації, взаємної орієнтації учасників тощо.

Ці аспекти сприйняття простежуються і в людському досвіді. Вони мають долінгвістичний характер і є частиною тілесного досвіду людини. Осмислення відносин траєкторії-орієнтиру є поштовхом для появи нової концептуальної схеми. Концептуальна схема прийменника ON поєднує в собі три види схеми-

образу, що визначають три конфігурації: топологічну, функціональну і динамічну. Вихідна концептуальна схема буде застосовуватися щодо категоризації нових вражень, частина яких буде не зовсім відповідати всім вимогам, і тому концептуальна схема запропонує основу для нових вражень, перетворюючи вихідну образну схему. Крім того, часткове вирішення схеми буде в основному складатися з виділення або підкреслення різних аспектів сприйманого простору. Концептуальна схема лексичної одиниці ON об'єднує топологічні відносини двох взаємопов'язаних об'єктів, їх функціонування (один з них здійснює контроль над іншою) та їх моделі динамічної взаємодії (як правило, по вертикальному напрямку вгору-вниз). Для концептуальної схеми приводу ON в фізичному домені за основу беруться такі зміни [8; с. 115].

1. Траєктор досягає або здійснює контроль над орієнтиром або самим собою шляхом контакту його вільної частини із зовнішньою стороною орієнтира. Це співвідношення називається основа.

2. Відповідно до топологічної конфігурації, траєктор і орієнтир знаходяться в контакті, або, як правило, прагнуть до цього.

3. Відповідно до функціональної конфігурації, взаємодія між траєктором і орієнтиром, де траєктор має контроль над ситуацією, є очікуваною.

4. Відповідно до динамічної конфігурації, траєктор і орієнтир визначають загальну вісь, згідно якій їх відносини приймають певну спрямованість. Ця вісь прототипічна вертикальної осі, аналогічної канонічній позиції людини стояти на місці, коли вільна частина визначається підошвами ніг. Сила траєктора прототипічна тиску вниз.

Концептуальна схема визначає відносини основи. З точки зору орієнтира траєктор є тягарем, а з точки зору траєктора орієнтир підтримує об'єкт. Наприклад: «*He preferred sleeping in bed with his head on a pillow*».

Метафоричне використання прийменника ON

У наступних метафорах орієнтир відображається на підтримуваний об'єкт:

1. Причини (для прийняття рішення, результату, дії і т.д.): дієслова *blame on, on impulse, on charge*;

2. допомога (отримується або пропонована допомога є основою для дій, розвитку і т.д.): *learn on, count on, rely on, depend on, back on, hang on, hinge on, be based on*;

3. засоби, ресурси: *draw on, live on, feed on, leech on, bet on, trade on, sustain somebody on, nourish on, capitalize on, profit on, dine on, fatten on, gorge on*;

4. аргументація: *base on*;

5. мотиви (для прийняття рішення, ведення певної політики, дій, відносин): *congratulate on*;

6. теорії (ця метафора часто використовується в мові для опису наукових та інших теорій, для вираження їх конструктивного характеру, де аксіоми або принципи є основою для подальших теорем): *rest on the thesis*.

У метафорах зобов'язання (*the responsibility laid by ... on*), витрати (*tax on*), штрафи, покарання (*lift on*) траєктор відображається як тягар.

Метафори, засновані на кінетичних (рухових) образах. Привід ON в контексті узгоджується з лексичними одиницями, що виражають рух. Спостерігаються наступні закономірності:

1) рух, який закінчується в об'єкті, який підтримує: *lounge, deposit, set up, learn, recline, put down, land, lay, put, hang, settle*;

2) рух, який закінчується контактом з орієнтиром і контролем над ним: *tread, push, press, pressure, impinge, prey, grasp, step*;

3) рух, який закінчується контактом: *fall, sink, throw, cast, hurl, fling, dash, spit, shed, drip, drop*. Зв'язок траєктора з орієнтиром можуть встановлювати такі дієслова як *beat, strike, smite, punch, hit, bump, bang, thump, tap, slap, pat, clap, rap, knock, kick, hammer, drum, blow, jump, splash, smash down, plunk down, thwack, hurtle*;

4) рух, що прагне до контакту і контролю над орієнтиром: *attack, be, march, advance, turn*;

5) траєктор стає частиною орієнтира шляхом контакту з ним: *add on, attach on, build on, take on*.

Дані образи забезпечують структуру вихідного домену наступних метафор:

1. світло – флюїд (іменники – *shadow, shade, colour, brightness*, дієслова – *shine, cast, beam, reflect, blaze*);

2. дії – рухи (*smile, frown, scowl, laugh, grin, wink*);

3. інвестиції – вливання (*waste, spend, disburse, lavish*);

4. погляд – дотик (*look, glance, peep, stare, gaze, glare, pore, peer, set eyes on, fix one's eyes on*);

5. фізичні явища – призвідники конфлікту (*fall, descend, creep, touch*).

Метафори, засновані на топологічних образах (контакті):

1) контакт (часткове схвалення концептуальної схеми тут призводить до контакту траєктора із зовнішніми кордонами орієнтира): *hands on the cup*;

2) прихильність (частина траєкторії прив'язана до орієнтиру): дієслова *engrave, stamp, paint, print, write*;

3) траєктор як частина орієнтира (траєктор розуміється як частина

зовнішньої сторони чого-небудь): *nose on face, expression on face, ears on head, peaks on mountain*; або як частина, прив'язана до цілого: *heels on shoes*;

4) чітко виражений контакт (точна вказівка положення траєктора й орієнтира): вираження *on the one hand ... on the other hand, on the contrary, on the part of, on behalf of, on the edge*;

5) контакт з чіткими кордонами: *street, square, park, lake, road, river, sea, bay, way, track, coast, shore, beach, bank*.

Ці образи є вихідним доменом для наступних метафор:

1. присутність – контакт (*on exhibit, on display, on view*);

2. група як ціле (*team, staff, committee, board, commission*).

Метафори, засновані на функціональних образах (контролі). Образна схема контролю ґрунтується на частковому обмеженні концептуальної схеми. Як приклад відносин контролю можна навести такі шаблони:

1) місця, де живуть люди (держави, штати, ферми): *live on a farm*;

2) людський контроль артефактів, машин, інструментів або обставин в цілому: *work on, decide / decision on, focus on, policy on, act / action on, influence on, check on, play on*;

3) вирази, що визначають певний контроль людей за їх діяльністю або іншими людьми: *be on sb., call on sb., shut the door on sb, on guard, on schedule, on alert, on duty, on the lookout, on call, on hand*.

Схема контролю є вихідним доменом для наступних метафор:

1. бачити – значить контролювати (*look on, focus on, give on, face on, spy on, keep an eye on*);

2. почуття - контролери (*A good feeling prevailed on*);

3. норми – це контроль (*prohibition on*).

Отже, образне використання прийменника ON не хаотично. Мотивація може бути простежена на образних схемах цього прийменника. Концептуалізація заснована на мовних даних, а також на тілесному і соціальному досвіді. Більшість відображень проєктують всю концептуальну схему на абстрактні домени, інші відображення проєктують одну з образно-схематичних структур в рамках концептуальної схеми (топологічні, функціональні або динамічні образи). Принцип інваріантності визначає, які абстрактні області доступні в якості цільових доменів. Таким чином, показано, що ідіоми і словосполучення з прийменником ON семантично мотивовані метафоричним відображенням, чий вихідний домен є концептуальною схемою, яка виникає у вигляді комбінації трьох вимірів: топологія (контакт), функція (контроль), і динамічна взаємодія.

3. Проблема класифікації та семантична характеристика фразеологічних одиниць

Досліджуючи роботи з фразеології В. С. Виноградова, слід зазначити, що особлива увага приділяється класифікації, в якій розрізняються три групи фразеологічних одиниць (далі ФО).

1. Фразеологічні одиниці, які мають класифікуючий характер. До них відносяться обороти, які позначають більш приватні, видові поняття по відношенню до понять, що позначаються іменниками (другими компонентами) поза фразеологічної одиниці (Ex. *Hard money – металеві гроші*);

2. фразеологічні єдності (Ex. *Blind alley*);

3. фразеологічні зрощення (Ex. *Hot air – балаканина*, *brown study – глибокі роздуми, похмурий настрій*).

В. С. Виноградов зазначає, що «при даній класифікації одна виділена група не виключається, а як би накладається на іншу» [1; с. 84]. У схожій класифікації, представленої А. В. Кумачевою, виділено не три, а дві групи ФО. Автор аргументує це тим, що класифікація за трьома типами фразеологічних поєднань не може бути визнана вичерпною, так як, по-перше, спостерігається багато перехідних випадків, віднесення яких до тієї чи іншої групи викликає сумнів, підхід до визначення того чи іншого типу сполучень недостатньо мотивований і несе суб'єктивний характер. Виходячи з цієї аргументації, виділяємо фразеологічні вирази (фразеологічні зрощення і фразеологічні єдності), а також фразеологічні сполучення.

Також у дослідженнях В. І. Карабана представлені наступні класифікації, які привертають особливу увагу до категорії ідіоматичності:

1. Фразеологічні об'єднання (phraseological fusions) є повністю невмотивованими групами: *to kick the bucket – померти* та інші. Ідіоматичність, як правило, пов'язана з абсолютною стабільністю лексичних компонентів та з граматичною структурою об'єднання.

2. Фразеологічні єдності (phraseological unities) є частково невмотивованими, тому що їх значення зазвичай сприймається за допомогою переносного, метафоричного значення цілої ФО. Наприклад: «*to show one's teeth*» – «*проявити характер*» якщо дати семантичну мотивацію за допомогою об'єднаного лексичного значення, то дані ФО можуть бути сприйняті в їхньому літературному значенні.

3. Фразеологічні словосполучення (phraseological collocations) мотивовані, але складаються з слів, які мають особливу лексичну валентність, яка пояснюється високим ступенем стабільності сполучень такого роду. У

фразеологічних словосполученнях різноманітність вживаних слів строго обмежена. Наприклад: *bear a grudge* може бути змінено в «*bear malice*», але ніколи в «*bear a fancy / liking*» [4; с. 75].

Питанням вивчення проблем фразеології лінгвісти займаються досить довго. Найважливішим моментом є систематизація фразеологічного матеріалу, викликана необхідністю глибше проникнути в семантичну систематику самих фразеологічних типів. Відповідно до теорії М. М. Амосової, фразеологічна одиниця – це одиниця, що вживається в постійному, незмінному контексті. Це постійна комбінація слів, в якій хоча б один компонент містить фразеологічно обмежене значення. Наприклад фразема: «*a white lie*» – *безневинна брехня*; «*husband's tea*» – *рідкий чай*; або значення кожного компонента фразеологічної групи слабшає, або повністю втрачає своє денотативне значення - це відбувається в ідіомі: *red tape – бюрократія*; *mare's nest – абсурд* [1; с. 5].

У класифікації ФО М. М. Амосової фразеологізми діляться на ідіоми і фраземи. Але і ця класифікація має серйозні недоліки. Перш за все, не витриманий єдиний класифікаційний принцип: ідіоми виділяються за принципом наявності цілісності значення, заснованого на ослабленні лексичного значення компонентів, а фраземи - за принципом наявності фразеологічно пов'язаного значення, обумовленої одиничною сполучуваністю одного з компонентів. Таким чином, одна група виділяється на основі семантичного принципу, а інша – на основі структурно-семантичного принципу. Виділення першої групи тільки на основі семантичного критерію неправомірно. Семантичний критерій поза зв'язком зі структурою словесної освіти не піддається точному виміру і обліку і неминуче призводить до суб'єктивних оцінок.

Торкаючись такого фундаментального питання, як співвідношення ФО і слова, неправомірно говорити про еквівалентність фразеологізма слову в силу ряду причин: ФО зазвичай стилістично забарвлене, а слово, яке може виступати в ролі її ідентифікатора, стилістично нейтрально.

Простежуючи концепцію певної сталості фразеологічного рівня, доцільно зауважити, що ФО характеризується певною мінімальною незмінністю. Слід розмежовувати поняття постійного використання, структурну і семантичну сталість значення і лексичних складових, морфологічну сталість і синтаксичну сталість. Їх ступінь може варіювати і утворювати певні межі, але як би ступінь сталості не чинила впливу, саме ідіоматичне значення є характерною рисою ФО. Фразеологічні одиниці систематизуються у семантичні групи: синоніми, антоніми, омоніми, полісемантичні фразеологізми, найбільш вживані в

англійській та американській літературі.

Проблема семантичних категорій у фразеології як аспект дослідження семантичних зв'язків всередині системних відносин мовних одиниць є однією з важливих проблем семантики. Як показали спостереження, фразеологічний фонд англійської мови, незважаючи на всю різноманітність структурних і семантичних особливостей, характеризується низкою системних властивостей, одним з яких є наявність синонімічних і антонімічних зіставлень фразеологічних одиниць. Такі пари фразеологічних одиниць, як *with a good grace (охоче) – with a bad grace (неохоче)*, *as dull as ditch-water (сумний) – as cheerful as a lark*, *gay as a lark (дуже веселий)*, утворюють в системі фразеології протиставлення за значенням. Здатність таких одиниць, як *be in smooth water (s)*, *be out of the wood (s)*, *turn the corner* (*вибиратися з критичного становища, труднощі*) збігатися за своїм значенням прийнято розглянути як синоніми фразеологічних одиниць. Такі пари фразеологічних одиниць, як *with a good grace (охоче) – with a bad grace (неохоче)*, *as dull as ditch-water (сумний) – as cheerful as a lark*, *gay as a lark (дуже веселий)*, утворюють в системі фразеології протиставлення за значенням. Говорячи про синоніми ФО, необхідно враховувати конотативні характеристики, закріплені за мовною одиницею. Розглядаючи фразеологічні синоніми, дослідники завжди звертають увагу на складну, тонку систему відмінностей в кількості і номенклатурі компонентів, що входять в конотативний аспект значення ФО - синонімів. Так само хотілося б зауважити, що фразеологічні синоніми можуть відрізнятися за такими компонентами конотативного аспекту значення як образність, інтенсивність, емотивно-оцінний компонент і функціонально-стилістична приналежність.

Наприклад, в синонімічному ряду із загальним значенням "*to reprimand smb.*" багато фразеологічних синонімів мають неадекватну образну основу і володіють, до того ж, диференційованим критерієм як емотивно-оцінний компонент.

Ex. 1. *to tear smb. off a strip - to reprimand smb. angrily (Brewer)*

From the idea of striking smb. with a whip and taking off a piece of his skin as a result. (Brewer).

2. *to bite (snap) smb's head off - to show ill temper towards smb.*

Snarling dogs snap at each other's noses. (Brewer)

ФО-синоніми можуть відрізнятися наявністю / відсутністю такого компонента семантичної структури, як інтенсивність. Компонент інтенсивності характерний для наступних ФО - членів ряду:

1. *to give it to smb. hot and strong; to punish smb. severely either physically or verlally;*

2. *to give smb. a dressing down; to reprimand smb. severely.*

Багато ФО-синонімів – членів семантичного ряду зі значенням *to reprimand smb.* – мають різне функціонально-стилістичне вживання:

1. *to call (have) smb. on the carpet (coll.);*

2. *to come down upon smb. like a ton of bricks (coll.);*

3. *to tell smb. where to get off (coll.).*

Найважливішою особливістю фразеологічних одиниць є повністю або частково переосмислене значення. Переосмислений характер значення фразеологічної одиниці встановлюється шляхом її накладення на змінне поєднання слів (словосполучення чи речення), яке лягло в її основу. Під переосмисленням розуміється будь-який відхід від буквального значення. Повне або часткове переосмислення значення властиво також змінним сполученням слів і зокрема авторським утворенням, проте характер подібного переосмислення принципово відрізняється від переосмислення значення ФО. Фразеологічне значення є фактором мови, а не мовлення. Воно властиво утворенням, для яких характерна фразеологічна стійкість. Стійкість фразеологічного значення тісно пов'язана зі стійкістю лексичного складу фразеологічної одиниці.

4. Деякі труднощі перекладу неологізмів (на матеріалі економічної та політичної лексики)

Також в епоху масової комунікації існують дійсно безпрецедентні можливості для розвитку і поширення неологізмів. Яскравим доказом цього є мова преси нашого часу. Мова американської преси мало не щодня збагачується неологізмами. Багато з них, правда, так і залишаються "неологізмами-одноденками", тоді як інші "слова-експромти" все ж поступово переходять в основний словниковий фонд. Це, зокрема, такі (тепер уже широко відомі) слова і словосполучення, як:

sweat shop – підприємство, на якому існує потогінна система;

trouble shooter – уповноважений по залагодженню конфліктів,

dark horse – темна конячка, тобто кандидат, несподівано висунутий на якийсь пост в розпал передвиборчої кампанії;

favorite son – кандидат, висунутий в президенти делегацією свого штату (на передвиборному з'їзді партії);

boondoggling – слово, колись входило в розряд сленгу, тепер уже широко

відомо в політичному лексиконі в значенні "займатися порожніми справами";

термін «*hooverize*» буквально означає «*жити по Гуверові*», тобто «*економити на їжі*», «*недоїдати*».

Вираз «*pork barrel*» колись входив в американський сленг. Однак зараз це загальновизнаний політичний термін, який означає «*бочка з салом*», «*годівниця*», «*казенний пиріг*», тобто спеціально проводяться урядом заходи з метою завоювання популярності серед широких мас.

Тепер вже цілком «благопристойний» політичний термін «*lame duck*» колись був відомий тільки як політичний сленгізм. Зараз термін «*lame duck*» вживається в значенні «*політик-невдаха*», «*людина, якій не щастить*».

Цікаво простежити появу неологізму «*sky marshal*». Дане слово виникло в період розквіту практики викрадення літаків викрадачами-грабіжниками (*highjackers*). Хвиля насильницького захоплення і викрадення літаків в США викликала до життя спеціальну науку по розпізнаванню «профілю потенційного викрадача» (*highjacker profile determination*). З'явилося відповідно і безліч нових слів і понять, пов'язаних з цією областю.

Неологізми «*lunatic fringe*» і «*little old lady in tennis shoes*» представляють собою емоційно забарвлені грубувато-експресивні фразеологічні одиниці. Ці слова мають однакове значення, що і традиційний політичний термін «*extremist*» – *екстреміст*.

До цієї ж групи слів слід віднести такі «крилаті» неологізми, як:

nuts and cooks – махрові реакціонери;

diehards – твердолобі;

dinosaur wing – (букв.) «крило динозавра», тобто група людей із застарілими поглядами;

hidebounds – особи з вузьким політичним кругозором;

moss-backs – ультраконсерватори;

old fogies – старі консерватори.

Торкаючись історії політичних неологізмів, цікаво було б простежити, наприклад, розвиток ряду політичних термінів. В американському політичному лексиконі давно затвердилися слова-поняття типу *political hireling* – політичний наймит; *political drudge* – роботяга (про працелюбного працівника); *stooge* – політична маріонетка, виникають все нові і нові.

Wardheeler – це політичний термін, із зневажливим забарвленням. Українською мовою його значення можна передати шляхом таких відповідностей, як *невеликий політикан, дармоїд (при босі)*; термін *wheelhorse* також вживається в усному мовленні, з огляду на те визначення,

яке дається цьому терміну в розумних американських словниках, еквівалентне українським лексичним одиницям: *роботяга, людина, яка везе на собі весь віз*. Отже, терміни *drudge*, *wheelhorse* дуже близькі за значенням. *Party hack* – політичний наймит. *Hanger-on* перевести неважко, так як сенс досить ясно передається вже самим, словом (*to hang-on* – чіплятися): поплічник, підлабузник. *Hang-dog politician* варто перевести як *дармоїд, кар'єрист*. Слово *hatchet-man* з'явилося в американській політичній лексиці зовсім недавно. Воно має явно розмовний відтінок і перекладається як *політичний поплічник*. Іноді необхідно дати більш широке тлумачення: «людина, що стежить (за дорученням боса) за дотриманням іншими членами партійної дисципліни і виконанням основних партійних рішень».

З точки зору психолінгвістичного аналізу вельми цікавий ряд політичних синонімів складають неологізми, що позначають символічну силу або уявну владу: *straw man, paper tiger, stalking horse, satellite*.

Загальнолітературний фразеологізм *puppet government - маріонетковий уряд* відомий всім. У той же час новітні неологізми в згаданому синонімічному ряду можуть спантеличити навіть дуже досвідченого перекладача. Справді, як перевести такий політичний неологізм, як *straw man (або man of straw)*? Буквальне значення його – *«солом'яна людина».* Ясно, що це метафора, і, отже, треба передати цей метафоричний елемент українською мовою. Мабуть, вдалим можна визнати такі варіанти, як «*солом'яне опудало*», тобто «*ненадійна людина*». Однак переосмислення неологізму пішло ще далі. *Straw man* в сучасній політичній мові означає: «підставний (фіктивний) кандидат, що висувається з метою відвернути увагу виборців від іншого кандидата». Неологізм *paper tiger*, як відомо, увійшов в українську мову вже давно. Він перекладається шляхом калькування – паперовий тигр, тобто вживається в значенні «*безпечний противник*».

Варто зазначити, що існує багато способів перекладу неологізмів економічної тематики з англійської мови на українську. Перекладач може калькувати «внутрішню форму» неологізму з великою обережністю і лише в тих випадках, коли є повна впевненість в адекватності отриманого перекладу. Разом з тим, аналіз цільової «внутрішньої форми» є, як правило, неодмінним етапом в перекладі таких неологізмів. Для досягнення адекватності при перекладі тексту з однієї мови (ВМ) на іншу (ПМ) перекладач повинен використовувати еквівалентні відповідності в мові, якою робиться переклад. Серед наявних мовних засобів потрібно знайти еквіваленти, які будуть адекватними оригіналу.

5. Перекладацькі помилки при передаванні редуплікативних утворень (на матеріалі англійської мови)

Як відомо, вчинені, ідеальні переклади трапляються вкрай рідко. Вважається, що хороший переклад (крім повної передачі всіх особливостей сенсу, структури і стилю оригіналу) повинен володіти бездоганністю мови і служити повноцінною заміною оригіналу, створюючи у читача повну ілюзію того, що текст спочатку створювався мовою перекладу.

На сьогоднішній день проблема якості перекладу має всеосяжний характер. Вона розглядається перекладачами і фахівцями в області перекладознавства всіх країн світу. Проте, майже кожен переклад містить будь-які похибки, помилки, недоліки.

Стосовно всіх явищ навколишньої нас дійсності, помилка визначається як невідповідність між об'єктом або явищем, прийнятим за еталон, і об'єктом / явищем, зіставленому першому.

Ми будемо розглядати помилку як необґрунтований відступ від нормативної вимоги еквівалентності, що приводить до невідповідності змісту перекладу оригіналу, беручи до уваги всі недоліки, похибки і шорсткості, допущені перекладачем при передачі редуплікативних утворень з однієї мови на іншу.

Всі представлені перекладацькі помилки були виведені на основі зіставлення оригіналів художніх текстів з текстами перекладів, виконаних протягом останніх двох десятиліть, коли вимоги видавництв до якості перекладної літератури помітно знизилися.

Під редуплікативними утвореннями (від лат. *reduplicatio* – «подвоєння») ми розуміємо слова, які мають певну фонетичну і словотворчу структуру. Слідом за зарубіжними лінгвістами (Н. Таном, Х. Марчандом, К. Хансеном) ми виділяємо три типи редуплікатівних утворень: 1) повні редуплікативи – включають в свій склад компоненти без фонетичних змін (укр. *тю-тю*; англ. *tick-tick*); 2) аблаутивні – складаються з компонентів, що чергуються гласною в корені (укр. *піф-паф*; англ. *zig-zag*); 3) римовані – складаються з компонентів, що чергуються початковими приголосними (укр. *теревені*; англ. *nimsy-mimsy*).

Проведене нами дослідження показує, що серед редуплікативних утворень, що трапляються на сторінках художніх творів, основна частина являє собою емоційно-оціночні найменування предметів повсякденного побуту, а саме стильові синоніми, наявні в мові нейтральні позначення цих предметів (в укр. *шури-мури і любов, роман, інтрижка*; в англ. *hanky-panky* і *love, affair, flirtation*). Основним же призначенням більшості редуплікативів

обох мов є вираження негативної оцінки.

Таким чином, при аналізі перекладів редуплікативних утворень ми усвідомлюємо, що завданням перекладача є не тільки забезпечення опосередкованої двомовної комунікації, а й вираз комунікативної інтенції автора тексту, що перекладається і надання емоційного впливу, максимально наближеного за своїм характером до того, на яке розраховує автор оригіналу.

При передачі редуплікативних утворень англійської мови на українську нами були виявлені наступні перекладацькі помилки в цілому, поява перекладацьких помилок обумовлена двома факторами: компетенцією перекладача і складністю тексту, що перекладається.

1) Буквальний переклад редуплікативних утворень:

«10:30 a.m. Jude just called and we spent twenty minutes growling, «Fawaw, that Mr. Darcy». I love the way he talks, sort of as if he can not be bothered. ***Ding-dong****! Then we had a long discussion about the comparative merits of Mr. Darcy and Mark Darcy, both agreeing that Mr. Darcy was more attractive because he was ruder but that being imaginary was a disadvantage that could not be overlooked»* (H. Fielding «Bridget Jones's Diary»).

«10:30. Тільки що дзвонила Джуд і ми двадцять хвилин поспіль навперебій муркотіли: «Ох, який же він красень, цей Містер Дарсі!» Я обожнюю його манеру розмовляти, немов його нічого не колиша. Дінг-донг! Потім ми довго порівнювали гідності Містера Дарсі і Марка Дарсі і прийшли до висновку, що Містер Дарсі, все ж таки, більш привабливий, але недійсність його образу дає Марку Дарсі певну перевагу» (Х. Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс»). До того ж *ding-dong* є алюзією на весільні дзвони, тобто при думці про потенційного нареченого у дівчини в голові звучить марш Мендельсона. Звідси і можливий варіант перекладу: «*Аж заміж захотілося*».

2) Неправомірне опущення редуплікативних утворень:

«It must have been a game day, because she had on her cheerleader uniform, a green-and-white pleated miniskirt and a tight white sweater with a giant A across the front of it. I think she stuffs her ***pom-poms*** *down her bra when she is not using them. Otherwise, I do not see how her chest could stick out so much. / «Nice hair, Amelia» she said in her snotty voice. / «Who are you supposed to be, Tank Girl?»* (M. Cabot «The Princess Diaries»).

«Напевно, в цей день була гра, тому що Лана була в формі вболівальниці – в міні-спідниці в зелену і білу клітинку і обтягуючому білому светрі з величезною літерою А на грудях. / – Милі волоссячко, Амелія, – сказала вона

своїм противним голосом, – кого ти хочеш зобразити, дівчинку Танкістку?» (М. Кебот «Щоденники принцеси». Пер. Е. К. Денякіної).

Цей прикладу демонструє опущення перекладачем повного редупліката, *pom-poms*, що спотворює комунікативні наміри автора, зміст, вкладений автором в текст як в інструмент впливу на одержувача. Можна запропонувати наступний варіант перекладу даної пропозиції: «Підозрюю, що коли вона не користується своїми помпонами, вона запихає їх на зберігання в ліфчик. Інакше, з чого б її грудям так випирати». Крім цього, бачиться невдалим використання перекладачем буквального перекладу фрази «Tank Girl» (дівчинка Танкистка). Tank girl – вигадана героїня британських коміксів з характерною панківською зачіскою. Лана говорить про волосся, значить, порівнюючи Амелію з Tank girl, вона просто хоче сказати, що у тій на голові скуйовджене, брудне, злипле волосся. Звідси і можливий варіант перекладу: «*Краса–то яка на голові!*» – *сказала вона своїм гугнявим голосом. – Невже це зачіска а-ля «я у мами замість швабри»?*

В цілому, стосовно цього прикладу є доречним наступне зауваження: коли перекладач стикається з тим, що йому не до кінця зрозуміло, він або переводить це дослівно (що при виникненні претензій дозволить йому незворушно відповісти, що «так написано в оригіналі»), або генералізує або зовсім пропускає незрозумілу фразу замість того, щоб спробувати відновити сенс на підставі логіки контексту і дати читачеві повноцінний переклад.

3) Неправильний вибір конкретного значення редуплікатива-полісеманта:

«*I was just standing in the shop trying to keep all the change separate with the shopkeeper when this bloke walked in obviously in a real hurry and said. 'Could you let me have a box of Quality Street?' as if I was not there. The poor shopkeeper looked at me as if not sure what to do. / «Excuse me, does the word «queue» mean anything to you?» I said in a* ***hoity-toity*** *voice, turning around to look at him. I made a weird noise. It was Mark Darcy all dressed up in his barrister outfit*» (H. Fielding «Bridget Jones's Diary»).

«У магазині я тільки хотіла попросити продавщицю не змішувати всю здачу в одну купку, як двері відчинилися і якийсь високий мужик стрімко ступив до прилавка. Не звертаючи уваги на те, що продавщиця зайнята зі мною, він зажадав: / – Пачку «Столичної Вулиці», – продавщиця безпорадно дивилася на мене. / – Вибачте, ви знаєте, що таке черга ? – велично промовила я, обернулася і тут же приглушено пискнула. Переді мною стояв Марк Дарсі, неймовірно представницький в своїй адвокатській мантії» (Х. Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс»).

Римований редуплікат *hoity-toity* в електронному словнику Мультіран перекладається як гордовитий; зарозумілий; образливий; дратівливий; вітряний; грайливий; легковажний; зневажливий; снобістський. З контексту видно, що героїня явно обурена і роздратована нетактовним покупцем. Тому, варіант «*Вибачте, ви знаєте, що таке черга? – обурилася я і обернулася*» представляється нам в даному контексті більш прийнятним. До того ж в даному уривку перекладач допустив грубу смислову помилку: *a box of Quality Street* – це не пачка сигарет (навіть якби це і була назва сигарет, то слід було передати її за допомогою транскрипції.

Таким чином, вдалим перекладом редуплікативних утворень, на наш погляд, є такий, в якому збережені форма, семантика вихідного слова, а також всі його функції, що є подібними складними одиницями в тексті.

ВИСНОВКИ

Знання самостійного значення слова (лексемної ознаки) має незначний вплив на розвиток комунікативної компетентності. Щоб використовувати слово належним чином в комунікації або щоб присвоїти йому правильний сенс, необхідно висловити семантичні ознаки, які притаманні словосполученню, а не слову. Комбінація словникових значень формує тільки частину лексичного значення, повідомленого за допомогою вживання слова. Слова містять деякі власні семантичні ознаки, але їх актуальні смисли рідко незалежні від дистрибутивних моделей. Така різноманітність семантичних рівнів применшує важливість незалежних семантичних ознак слова. Дані ознаки існують, але їх роль в комунікації обмежена.

У висновку слід зазначити, що критичний розбір чужих помилок є вкрай ефективним засобом навчання перекладу і підвищення його якості. Безперечно, краще вчитися на чужих помилках, допускаючи менше своїх. Адже «основне завдання – навчити перекладачів не як перекладати, а як НЕ перекладати» [9; с. 76].

Безсумнівно, поряд з розкриттям семантичного компонента в процесі міжмовної трансляції необхідно домагатися подібного емотивного й прагматичного ефекту в мові перекладу, а також по можливості зберігати форму вихідної одиниці. Правильне прочитання оригіналу, вільне володіння всім багатством мовних засобів мови перекладу, їх вміле використання забезпечать адекватність і еквівалентність перекладу.

В результаті проведеного порівняльного аналізу текстів оригіналів та їх перекладів на наявність смислових помилок, невмотивованих опущень й

стилістичних недоліків, ми виділяємо дві основні причини появи помилок при передачі редуплікатівних утворень:

1) прогалини в знаннях (недостатнє володіння іноземною мовою, нестача екстралінгвістичних знань);
2) недбале ставлення до процесу і результату перекладацької діяльності.

Однак, з іншого боку, в літературі існують також вагомі аргументи на користь основної структури словникового значення. Таких аргументів достатньо і виходять вони від прихильників мінімалізму і максималізму в лексичній семантиці. Без сумніву, великі фонові знання – гарант найбільш адекватного, повного перекладу, відповідного прагматичній спрямованості вихідного матеріалу (крім того, на сьогоднішній день на допомогу перекладачеві приходять різного виду пошукові системи всесвітньої мережі Інтернет).

ЛІТЕРАТУРА

[1] Виноградов, В. С. (1997). *Переклад: загальні й лексичні проблеми*: Навчальний посібник. 3-е вид., перероб. М. : КДУ, с. 5 – 87.

[2] Зорівчак, Р. П. (1989). *Реалія і переклад : на матеріалі англомовних перекладів української прози. Львів* : Видавництво при Львівському державному університеті, с. 134 – 167. Retrieved from URL: http://old.library.lnu.edu.ua/bibl/images/Vudanna_WEB_pdf/3Ukrajinska_biobibliografija/30_Zorivchak.pdf

[3] Карабан, В. І., Дж. Мейс, Дж. (2003). *Переклад з української мови на англійську мову:* навчальний посібник. Вінниця: Нова книга, с. 205 – 243. URL Retrieved from: https://chtyvo.org.ua/authors/James_Mace/Pereklad_z_ukrainskoi_movy_na_anhliisku_movu/

[4] Карабан, В. І. (2004). *Переклад англійської наукової і технічної літератури:* навчальний посібник; Вінниця: Нова книга, 308 - 351 с. Retrieved from URL: http://pdf.lib.vntu.edu.ua/ books/Karaban_2004_576.pdf

[5] Кияк, Т. Р., Науменко, А. М., Огуй, О. Д. (2006). *Теорія і практика перекладу німецької мови:* Вінниця: Нова книга, с. 116 – 144. Retrieved from URL: https://nk.in.ua/pdf/127.pdf

[6] Коптілов, В. В. (2003). *Теорія і практика перекладу*: навчальний посібник: Київ : Юніверс, с. 83 – 97.

[7] Корунець, І. В. (2008). *Вступ до перекладознавства*: Вінниця : Нова книга, с.347.

[8] Нестеренко, Н. М., Лисенко, К. В. (2004). *A Course in Interpreting and Translation:* Посібник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів; Вінниця : Нова книга, с 240 – 249. Retrieved from URL: https://issuu.com/novaknyha/docs/issuu

[9] Нямцу, А. С. (2008). *Типологія перекладу*: навчальний посібник; Чернівці: Рута, с. 96 – 99.

[10] Селіванова, О. О. (2012). *Світ свідомості в мові:* Монографічне видання: Черкаси : Ю. Чабаненко, с. 488.

[11] Baker, M., Saldanha, G. (2019). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies:* London and New York: Routledge, p. 341 – 354. Retrieved from URL: https://www.routledge.com/Routledge-Encyclopedia-of-Translation-Studies/Baker-Saldanha/p/book/9781138933330

[12] Gentzler, E. C. (2001). *Contemporary Translation Theories*: London: Routledge, p. 232. Retrieved from URL: https://pereklad.nmu.org.ua/ua/Pracrtice_translation-problems.pdf

[13] Holmes, J. S. (1998). *The Name and Nature of Translation Studies. Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies*: Amsterdam, Rodopi, p. 66 – 80.

[14] Munday, J. (2008). *Introducing translation studies: theories and applications*: London and New York: Routledge, p. 240 - 248.

[15] Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*: London and New York: Routledge, p 201 - 206.

[16] Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*: Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, p. 311 - 314

REFERENCES

[1] Vinogradov, V. S. (1997). *Translation: General and Lexical Problems*: A Textbook. 3rd ed., Reworked. M .: KSU, p. 5 - 87.

[2] Zorivchak, R. P. (1989). *Reality and translation: on the material of English translations of Ukrainian prose*; Lviv: Lviv State University Publishing House, p. 134 - 167. Retrieved from URL: http://old.library.lnu.edu.ua/bibl/images/Vudanna_WEB_pdf/3Ukrainian_biobibliography/30_Zorivchak.pdf

[3] Karaban, V. I., J. Mace, J. (2003). *Translation from Ukrainian into English*: a textbook. Vinnytsia: New book, p. 205 - 243. Retrieved from URL: https://chtyvo.org.ua/authors/James_Mace/Pereklad_z_ukrainskoi_ movy_na_anhliisku_movu/

[4] Karaban, V. I. (2004). *Translation of English scientific and technical literature*: a textbook; Vinnytsia: New book, 308 - 351 p. Retrieved from URL: http://pdf.lib.vntu.edu.ua/books/Karaban_2004_576.pdf

[5] Kiyak, T. R., Naumenko, AM, Ogui, OD (2006). *Theory and practice of German translation:* Vinnytsia: New book, p. 116 - 144. Retrieved from URL: https://nk.in.ua/pdf/127.pdf

[6] Koptilov, V. V. (2003). *Theory and practice of translation*: textbook: Kyiv: University, p. 83 - 97.

[7] Korunets, I. V. (2008). Introduction to translation studies: Vinnytsia: New book, p.347.

[8] Nesterenko, N. M., Lysenko, K. V. (2004). *A Course in Interpreting and Translation:* A Handbook for Students and Teachers of Higher Education; Vinnytsia: New book, from 240 – 249. Retrieved from URL:

https://issuu.com/novaknyha/docs/issuu
[9] Nemtsu, A. S. (2008). *Typology of translation*: a textbook; Chernivtsi: Ruta, village 96 - 99.
[10] Selivanova, O. O. (2012). *The world of consciousness in language*: Monographic edition: Cherkasy: Yu. Chabanenko, p. 488.
[11] Baker, M., Saldanha, G. (2019). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*: London and New York: Routledge, p. 341 - 354. Retrieved from URL: https://www.routledge.com/Routledge-Encyclopedia-of-Translation-Studies/Baker-Saldanha/p/book/9781138933330
[12] Gentzler, E. C. (2001). *Contemporary Translation Theories*: London: Routledge, p. 232. Retrieved from URL: https://pereklad.nmu.org.ua/en/Pracrtice_translation-problems.pdf
[13] Holmes, J. S. (1998). *The Name and Nature of Translation Studies. Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies*: Amsterdam, Rodopi, p. 66 - 80.
[14] Munday, J. (2008). *Introducing translation studies*: theories and applications: London and New York: Routledge, p 240 - 248.
[15] Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*: London and New York: Routledge, p 201 - 206.
[16] Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*: Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, p. 311 – 314.

КОРОТКИЙ ОГЛЯД ЕВОЛЮЦІЇ РОСІЙСЬКОГО КАЗКОЗНАВСТВА. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ КАЗКОВИХ ПАРАДИГМ У ТВОРЧОСТІ О. ПУШКІНА

Тетяна Ворова
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

THE BRIEF SURVEY OF EVOLUTION OF THE RUSSIAN STUDY OF TALES. THE REPRESENTATION OF HERMENEUTICS OF FABULOUS PARADIGMS IN THE CREATIVE WORKS OF A. PUSHKIN

Author: Tetyana Vorova

Abstract.

The history of study of the Russian literary tales is set out in writing as emergence of tendencies or existence of different schools and their representatives. Every epoch, trend and certain scientists advanced the new ideas carried on by other experts in the process of further development of science. Therefore, the description of the history of study of tales corresponds to the description of evolution of this scientific branch according to some tendencies demonstrating and concentrating certain issues.

The study of the literary tales is asserted to be closely associated with the history of the country and the ways of reflection of people's self-consciousness. The public, literary and scientific interest in the tales came into existence as far back as the XVIII-th c., went through the period of astounding growth in the XIX-th c., the decline in the first half and the renaissance in the second half of the XX-th c. The stable attention to tales is paid at the turn of the XXI-st century.

Scientists persistently searched a platform for the systematization of tales, examined the peculiarities of this genre – its main features, characteristics, definitions – in order to distinguish tales from other genres. Both a form of a tale and its content – with the prospective morals – were carefully analysed. The form and the content (or the idea) either were separated

or opposed till the scientists came to the brilliant thought of their unity as the form represented a shell in which an idea or a world-view found their expression.

A great Russian scientist A. Veselovskiy insisted on the necessity of creating morphology of tales, later this task was performed by the other famous Russian researcher V. Propp. V. Propp did not fix the separate features in poetics of tales but he focused on their structure and composition as a whole. Also, the relation of constant, invariable elements of tales to changeable, variable elements was gradually studied and defined.

The modern scientific views are based on the thought that the essence of literary tales as the phenomenon of spiritual culture is likely to be expanded in the process of studying the origin, the development, the interpretation of tales and exceeding the limits of the genre. In the present article the point of view is illustrated that the history of tales is so complex and their study is so difficult that they can hardly ever be kept within the definite bounds.

The fairy tales of A. Pushkin have the peculiar attractiveness because they bear the stamp of genius of their creator. The present research in hermeneutics of the Russian literary tales is based on the tales by A. Pushkin as the most capacious hermeneutical paradigms. It should be noted that for the first time an attempt to reveal and interpret their hidden, inherent meanings has been made on the basis of hermeneutics of the works of art.

ВСТУП

Частота звернення дослідників до одного із найскладніших жанрів свідчить про неослабну увагу до російської літературної казки. Показником такої уваги можуть слугувати багаточисленні праці (монографії, дисертаційні дослідження, статті) літературознавців другої половини XX ст. – початку XXI ст., присвячені розгляду розмаїття аспектів самого казкового жанру та специфіки їх інтерпретації у творчості окремих письменників.

Авангардизація вченими плідних узагальнюючих концептів і теорій стосовно літературної казки невідступно сконцентровує на собі увагу та підлягає особливому відзначенню. Сучасні літературознавчі розвідки фокусуються на загальних і часткових проблемах функціонування літературної казки, пов'язаних із дискусійністю щодо датування її виникнення, становленням казкового жанру, особливостями еволюціонування, широтою функціонального діапазону казкових творів, плинністю казкових меж, здатністю до різноманітного модифікування і т. ін. Ці та інші процеси казкових трансформацій докладно розглядаються та піддаються копіткому вивченню.

Вартий поваги науковий внесок кожного літературознавця під час аналізу філософсько-світоглядної основи казок та їх необмеженої поліморфності, оскільки це сприяє формуванню теоретичної платформи, яка визначає вектори вивчення розвитку казки як незалежного жанру, її внутрішньожанрової типології та синтезу, уніфікованого казкового алгоритму, а також розумінню специфіки казкової поетики, зміцнення зв'язку літературної казки із казкою фольклорною і, відповідно, із фольклорними традиціями.

Літературні критики заохочують своєю прискіпливою увагою літературні казки, приналежні до першої половини XIX ст., відомого як золота епоха казкового жанру: це зумовлено наполегливим прагненням віднайти ключі для усвідомлення та розуміння закономірностей розвитку літератури того часу, відзначеної витворами кращих віршованих і прозових казкових творів.

Можливо, це пов'язано із тим, що саме протягом означеного періоду часу спостерігається щільний та інтенсивний процес становлення казкового канону у вигляді солідного базису і своєрідного скеровуючого орієнтиру для креативних пошукувань наступних поколінь письменників-казкарів. У відповідності до своєї світоглядної платформи вони прагнули інтерпретувати через казковий наратив дорогоцінний досвід народної мудрості, уроки розрізнення категорій добра і зла, навчаючи практики взаєморозуміння і т. ін.

– У нашій праці ми вдалися до спроби представити основні досягнення

казкознавства у відповідності до його періодів розвитку і показати результати нашого дослідження казкового надбання О. Пушкіна, чиї твори сьогодні за правом вважаються втіленням класичного казкового канону.

1. Початковий етап вивчення казки

Появі у першій половині XIX ст. російської літературної казки як жанру передувало первинне накопичення досвіду збирання уснопоетичних казкових сюжетів, широко розповсюджених у народному середовищі: це стимулювало посилення зацікавлення літераторів народними казками як джерелом натхнення, виникнення у спеціалістів прагнення до вивчення казкового жанру і дослідження можливих шляхів його подальшого розвитку. Однією з перших робіт, що поклала початок літературознавчим пошукам у царині російського казкознавства, за правом вважається «Епістола про віршотворство» (1748) О. Сумарокова. Пізніше, вже у XIX ст. досить компактно у хронологічному плані створюються і публікуються роботи загальнотеоретичного характеру, що відповідали духові свого часу і відображали погляди їх авторів стосовно казок, О. Нікольського (1807), Д. Хвостова (1807), І. Рижського (1811), М. Остолопова (1812; 1822), Г. Сокольського (1816), М. Цертелєва (1820), А. Мерзлякова (1822), Н. Греча (1830), М. Макарова (1830; 1833), М. Тимаєва (1832), О. Глаголєва (1834), І. Срезневського (1834), Д. Шеппінга (1849; 1862), О. Пипіна (1857; 1914), К. Аксакова (1861), О. Котляревського (1861; 1889), І. Снегірьова (1861), Ф. Буслаєва (1859–1860; 1861), О. Афанасьєва (1865; 1869), О. Міллера (1865), А. Галахова (1880), В. Максимова (1887), В. Міллера (1894), М. Халанського (1908), С. Савченко (1912), О. Смирнова (1911–1915), М. Сперанського та ін.

Варто зазначити, що першопочатково у теоретичних роботах XIX ст. казка не відділяється від притчі, байки, новели, билини, повісті у І. Рижського («Наука віршотворства»), Г. Сокольського («Правила віршотворства, надбані з феорії Ешенбурга»), Д. Хвостова («Притчі»), хоча трактування роману у О. Нікольського («Засади російської словесності») дуже нагадує визначення казки. Спробу відділити казку від інших жанрів вперше робить Н. Остолопов, і саме він вперше виділяє шість моделей казок – філософські, моральні, епіграматичні, анакреонтичні, алегоричні, чарівні («Про казку», «Словник давньої і нової поезії»), проте в його роботі відсутній сам термін *літературна казка*. У праці О. Мерзлякова («Коротке окреслення теорії вишуканої словесності») основна увага приділяється байкам, притчам та їх періодизації

(малося на увазі додавання до їх переліку і казок з новелістичними характеристиками).

Поява казок, які тяжіють до фольклорних витоків, але таких, що піддавалися літературній авторській обробці, знаменувала додавання до кола зацікавлення письменників багатого фольклорного матеріалу і його подальшу популяризацію через казку – таке навернення до минувшини, історії і історичного фольклору знайшло відображення у теоретичних розвідках К. Аксакова («Про розбіжності між казками і піснями російськими»), О. Міллера («Досвід історичного огляду російської словесності»), С. Савченка («Російська народна казка, історія збирання і вивчення»), О. Смирнова («Систематичний покажчик тем і варіантів російських народних казок»), М. Сперанського («Російська народна словесність»), І. Срезневського («Погляд на пам'ятки української народної словесності»), Н. Цертелєва («Погляд на старовинні російські казки і пісні») та ін.

Представники міфологічної школи – О. Афанасьєв («Поетичні погляди слов'ян на природу»), О. Котляревський («Старовина і народність», «До питання про опрацювання слов'янської міфології: розгляд творів п. О. Афанасьєва»), А. Пипін («Нарис літературної історії старовинних повістей і казок російських»), Д. Шеппінг («Міфи слов'янського язичництва») та ін. використовували міфологічну екзегезу у трактуванні казки.

Ф. Буслаєв («Історичні нариси російської народної словесності та мистецтва»), М. Макаров («Здогадки про історію російських казок») та ін. дотримувались принципів вже функціонуючої символістської школи, що сприймала казку як концентрацію мудрості на символічному рівні. О. Міллер, як прибічник міфологічної школи, пропонував свою класифікацію казок (казки міфічні, морально-міфічні, морально-описові, про тварин, на основі билинних сюжетів та ті, що виникли під впливом книжкових сюжетів), якої дотримувались А. Галахов, Ф. Міллер, М. Сперанський, але М. Халанський був категоричним супротивником такого градуювання казок. О. Смирнов висунув власну тематичну систематизацію казок (про боротьбу з нечистю, про людину і тварин, просто про тварин).

Цінними є спроби дати визначення казки як жанру, з відповідними для неї характеристиками, що представлені у аналітичних працях Н. Остолопова («Казка є повідь вимишленої події» [57, с. 289]), Н. Греча («Казка є вимишлена повість, в якій природні події змішані з чудесними» [20, с. 326]), М. Тимаєва («Казка – це розповідь події, що являє собою суміш природного і надприродного» [67, с. 421]), А. Глаголєва («Казка є повідь, яка заснована на народних розповідях і неможливих чарівностях» [19, с. 384]). Хоча,

процитовані визначення неясні і не мають абсолютного чіткого виокреслення за своїми характеристиками, внаслідок розмитості термінології, вони, безумовно, відзначені цілеспрямованістю дослідників у вивченні цього питання.

Із відомих праць закордонних вчених досліджуваного періоду варто виділити формалістичні роботи Ж. Бедьє (1893) («Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge») у вивченні поетики казки і Р. Басе (1918) («Les formules dans les contes») про сталі казкові формули. Роботи про історичні відповідності Д. Данлопа (1814) («History of Fiction»), А. Саci (1816) («Calila et Dirnna ou fables de Bidpay en arabe»), Т. Бенфея (1859) («Pantschatantra»), Е. Коскена (1887) («Contes populaire de Lorraine, comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires europeens») залишались актуальними ще тривалий час, поки не змінився підхід вчених до вивчення казок як явища етнографічного порядку, яке варто розглядати в рамках людської психіки. Ці нові прийоми знайшли відображення у працях Е. Тайлора (1871) («Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom»), А. Ленга (1897) («Modern mythology») і особливо у Дж. Фрезера (1911–1915) («The golden bough») – вчений надав колосальний розлогий матеріал, що ілюструє зв'язок фольклору із соціальними, релігійними, суспільними і владними інститутами.

На більш пізніх етапах дослідження казкового жанру за умов досить широкого охоплення накопиченої інформації саме казка стає об'єктом прискіпливих, цілеспрямованих пошукувань вчених. Важливу роль у вивченні казкової структури відіграли праці академіка О. Веселовського «Статті про казку, 1868–1890», «Поетика сюжетів», «Історична поетика», видані посмертно його послідовниками протягом 1908–1940 рр., у яких висувається теорія запозичення сюжетів та багатошаровості сюжетної структури.

О. Веселовський наполягає на «схожості рис між казкою та міфом», обґрунтовуючи існування їх типових рис не глибинністю родинних зв'язків, позаяк «казка була б знекровленим міфом», а «єдністю матеріалів і прийомів та схем, лише інакше приурочених. Цей світ образних узагальнень, побутових та міфологічних, виховував та зобов'язував цілі покоління на їх шляху до історії» [13, с. 302]. Запропонований ученим новий підхід до аналізу казкових творів дозволив використати сюжетну класифікацію казок у взаємозв'язку з історичною перспективою їх вивчення.

2. Синтез думок провідних російських експертів XX ст. про казку

Дослідження проблем поетики та сюжетології казкового жанру проводились О. Веселовським у рамках теорії історичної поетики, через призму «поетичних сюжетів та мотивів», що синтезувались на основі «спільності і повторюваності від міфу до епосу, казки, місцевої саги та роману» і їх можливого сюжетного варіювання [13, с. 305].

Вже у другій половині XX ст. з деякими теоретичними поглядами вченого полемізував В. Шкловський («Про теорію прози», [76, с. 24–28]), який наполягав на реалізації положення про повне заміщення старої художньої форми новою, з новим вже художнім змістом, хоч і погоджуючись із необхідністю розмежування сюжету та мотиву [76, с. 24–25, 43–44].

Д. Лихачов вважає («Поетика давньоруської літератури» [42, с. 99–101]), що історично відпрацьовані художні формули є елементами естетичних систем, які безумовно витіснялись новонародженими системами замість вимираючих (О. Веселовський наполягав на їх постійному консервативному збереженні).

Ідея О. Веселовського про неуникність повторюваності чи схематизму як результату «синтезу часу, цього величного спрощувача» [13, с. 301] зацікавила В. Проппа («Морфологія казки» [60]), Ю. Лотмана («Структура художнього тексту» [43]), П. Грінцера («Основні категорії казки» [21]), М. Гаспарова («Історична поетика та порівняльне віршознавство» [16]).

Думки О. Веселовського про мотиви отримали подальший розвиток і в XX ст. у праці О. Фрейденберг («Поетика сюжету та жанру» [70]), у якій продукування мотивів у структури сюжету розглядається як специфічна особливість людської свідомості, хоча при цьому слід враховувати думку Б. Томашевського («Теорія літератури. Поетика» [68]) про існування різниці між казковим мотивом і визначенням мотиву у теоретичній поетиці, а В. Пропп скептично ставився до введеного О. Веселовським розуміння мотиву як первинної, неподільної складової сюжету, висуваючи особисту концепцію про функції дійових осіб як першопочаткового неподільного одночлена сюжету [60].

Ідея про важливість функцій персонажу (головного чи другорядного) як базової константи сюжетної дії казки розвивається і у роботі О. Нікіфорова («Казка і казкар» [55]), який наголошує, що перелік таких функцій незначний, але при цьому їх варіативність і комбінаторика можуть відрізнятися у значних межах, тоді як В. Баєвський вважає головною функцією структуруючий сюжет, психологічний паралелізм О. Веселовського («Проблема

психологічного паралелізму» [6]).

У праці «Морфологія казки» В. Пропп підкреслює, що, незважаючи на кількісну обмеженість функцій дійових осіб у казці, вони мають відому стабільну послідовність при використанні у сюжеті, відзначену однаковими етапами «від шкоди чи нестатку через проміжні функції до весілля чи інших функцій, що використовуються у якості розв'язки» [60, с. 83]. У результаті усі чарівні казки виявляються типовими за своєю структурою, що дозволяє зводити їх композиції до певних узагальнених схем.

Однак, вивчення структури ще не означає автоматичне пізнання генезису казки, котрий досліджується В. Проппом у формі ретроспекції історичної реальності і обрядів давноминулих епох, а саме – ініціаційних обрядів і обрядів посвяти («Історичне коріння чарівної казки» [61], «Фольклор та дійсність» [59]). Історія виникнення казки пунктирно відображена таким чином: під час зміни певного суспільного ладу обряд, що функціонував на основі домінуючого міфу чи серії споріднених міфів, відкріплюється від сакралізованого міфологізованого ритуалу, що має на меті певну десакралізацію дій далекої старовини. У результаті міф деградує до казки, перетворюючись у незвичайну чарівно-художню повідь із власною казковою стилістикою; при цьому нові епохи, безумовно, мають породжувати (відштовхуючись від старовини) і нові казки.

Це певною мірою перегукується із думкою М. Азадовського, що «казка не лише архаїчна, але і глибоко та міцно пов'язана з усіма процесами життя та сучасності» («Статті про літературу та фольклор» [3, с. 73]). Така сама позиція зазначається у В. Халізєва, який стверджує про відображення казкою «буття як єдиного, впорядкованого, гармонійного, такого, що має непохитні константи та смисл, а людину – як сутнісно та органічно приналежної до цього буття, залученої до буття» («Теорія літератури» [71, с. 22]). При цьому, В. Бєлов припускає, що казковий жанр відмирає «разом із багатовіковим національним строєм» («Лад: Нариси про народну естетику») [10, с. 130]).

Усе вищевикладене перегукується із думками О. Киченко («Міфологічні форми у фольклорі та історії російської літератури XIX ст.» [32]), презентуючого існування тріади міф – фольклор (казка) – література як процес проникнення міфологічного мислення через фольклор у якості медіатора-посередника у інтелектуальний процес індивідуальної літературної творчості; відповідно, сліди і відбитки міфопоетичного мислення разом з ідеєю універсальності міфологічної парадигми з «семантичним еквівалентом міфу, міфологічної структури, міфологічної логічної ситуації» можна потенційно виявити у будь-

якому художньому творі, оскільки мистецтво апріорі пов'язане з міфопоетичним мисленням [32, с. 8].

У зв'язку з оглядуваними аспектами казок є цікавим дослідження В. Мацапури («Гоголь: Художній світ крізь призму поетики» [47]), що показує специфіку гоголівського бачення України – а саме: у двох ранніх збірниках «Вечори на хуторі біля Диканьки» і «Миргород» – через уведення її міфопоетичного образу у потужному симбіозі язичництва та християнства і супутніх різносторонніх інтертекстуальних зв'язків; при цьому особливу увагу літературознавець приділяє міфоцентричним рисам «Страшної помсти», архаїці «Ночі перед Різдвом», язичницьким мотивам творів зі збірки «Миргород» з акцентуванням уваги на козацькому міфі у повісті «Тарас Бульба»; відзначені аспекти творчості М. Гоголя є продуктивними та актуальними.

Варто враховувати також думку Д. Медриша про взаємозв'язок фольклору та літератури як про дуальність «поетичної метасистеми» [48, с. 242]; але все ж важко не погодитись з В. Проппом у тому, що «історія казки настільки складна, і вивчення її настільки важке завдання, що не може бути вкладена в жодні найкоротші формули» чи відтворена «у одному визначенні» («Російська казка» [62, с. 108]).

Повністю виправданим є і раціональний підхід до розгляду літературної казки як синтезу фольклорної, билинної традицій і загальнолітературних процесів (природним образом пронизуючих авторську казку внутрішньолітературними зв'язками), оскільки літературна казка об'єктивно з'явилася пізніше фольклорної і стала об'єктом активних наукових досліджень з другої половини XX ст. після детального вивчення праоснови жанру у другій половині XIX ст.; ця позиція відображена у працях Т. Леонової [39], І. Лупанової [45], Л. Овчинникової [58] та ін.

На зв'язок казки з міфом, билинним епосом, фольклором вказували ще засновники російської фольклористики О. Афанасьєв та Ф. Буслаєв (на сучасному етапі ідеї Ф. Буслаєва активно розвиваються у праці О. Топоркова [69]). У цілому, концепція Ф. Буслаєва тісно пов'язана з положеннями міфологічної школи, котрі пізніше були розвиті і значно розширені академіком О. Веселовським на платформі порівняльно-історичної та етнографічної шкіл [13].

Продовжуючи огляд історії та теорії казкознавства, треба відзначити, що у питанні схематизації сюжету з думкою О. Веселовського фактично

солідаризується Ю. Лотман («Походження сюжету у типологічному висвітленні» [44]), проте цей самий пункт є дискусійним з точки зору Є. Мелетинського («“Історична поетика” О. Веселовського і проблема походження повідної літератури» [49]) і В. Шкловського («Про теорію прози» [76]), які не визнавали запозичення мотивів і сюжетів вагомим і суттєвим сюжетоформуючим фактором.

Науковці Є. Мелетинський [49] і В. Пропп [60; 61] ґрунтують власну позицію і активно розробляють тезу про важливість співвіднесення казки і міфу, а питання про сюжетні запозичення знаходяться у полі зору не лише В. Проппа [61], але і М. Азадовського («Історія російської фольклористики» [1]), В. Жирмунського («До питання про міжнародні казкові сюжети» [26]), Б. Путилова («Методологія порівняльно-історичного вивчення фольклору») [63]). У цілому викладена інформація свідчить про те, що основоположник наукової теорії історичної поетики створив не догму, а активне життєздатне вчення, що розвивається, яке слугувало основою літературної теорії у XIX ст. і надихнуло вчених на енергійні літературознавчі пошуки у XX ст.

Питання про час появи перших російських літературних казок як самостійного жанру висвітлюється у працях О. Герлован («Російська літературна казка XVIII – початку XIX ст.» [17]), М. Гістер («Російська літературна казка XVIII ст.» [18]), Л. Дерези («Російська літературна казка першої половини XIX ст.» [24]), О. Калашникової («Російський роман 1760 – 1770-х років» [29]), О. Кіреєвої («Становлення російської літературної казки (друга половина XVIII – перша половина XIX століття)» [31]) і деяких інших: вказані вчені впевнено фіксують появу літературної казки XVIII століттям.

Думки про співставлення часу зародження російської літературної казки з XVIII століттям вступає в протиріччя із судженнями окремих учених другої половини XX ст. – Р. Ієзуїтової («Література другої половини 1820–1830-х років та фольклор» [28), І. Лупанової («Російська народна казка у творчості письменників першої половини XIX століття» [45]), І. Сурат («Жанр віршованої казки в російській літературі 1830-х років» [66]), хоча при цьому останні відзначають, що передумови, які сприяли розквіту російської літературної казки у XIX ст., складались на більш ранніх етапах, оскільки неможливо ігнорувати факт існування казкових творів Г. Державіна, М. Карамзіна, В. Левшина, М. Хераскова, М. Чулкова та інших письменників XVIII ст., які завоювали популярність у читачів відповідного історичного періоду. Тому є логічним співвідношення зародження і першопочаткового осмислення казки як жанру з XVIII століття.

3. Особливості літературних казок. Дискусійність деяких положень про казку

Проникнення романтизму до російської літератури і його домінування протягом 20-х років XIX ст. не могло не відобразитись на підході до казкового жанру письменників, що збагатили свою творчість, з одного боку, новими сюжетами з народних казок, з іншого боку, новими романтичними ідеями, часто запозиченими з творчості популярних того часу Новаліса і Гофмана, з третього – активізувало довготривалі дискусії про народність літератури. Це дало привід Л. Дерезі стверджувати, що на той період часу літературна казка була, по суті, «дітищем романтичного спрямування» [24, с. 16]; як наслідок, «гоголівські "байки" Рудого Панька також наближаються до літературної казки» [24, с. 17].

Ще більш категоричною є літературознавець А. Ботникова, яка називає казку «барометром романтичної свідомості» («Німецький романтизм: діалог художніх форм» [11, с. 99]) і стверджує, що «казка базується на трансформації життєвих явищ. У ній більше, ніж у будь-якій іншій формі виявляється політ нічим не скутої уяви, та абсолютна свобода, котра, згідно з романтичним розумінням, складає основу розвитку особистості та творчості. Казка, мабуть, *найромантичніший жанр*» [11, с. 98]. У цьому відношенні надзвичайно показові також дослідження Д. Азізова [4], О. Званцевої [27], І. Карташової [30], С. Мухіної [52] та інших учених, що освітлюють особливості втілення принципів романтизму і народництва у творчості деяких письменників-романтиків і, також, підкреслюють жанрову своєрідність казок і казкових циклів з точки зору естетичних позицій їх авторів стосовно фольклорних традицій та / чи національного світоспоглядання. Л. Дереза вважає необхідним додати до цього функцію *відзначеності* героя з фольклорної казки: «ця сторона чарівної казки найбільше припала до душі романтикам, позаяк романтичний герой винятково *відзначений*» [25, с. 48].

Вкрай позитивне ставлення романтиків до тріади казка – фольклор – міф відзначено у роботі В. Мусій («Міфопоетика російської передромантичної та романтичної прози» [51]), яка підкреслює факт непереборної привабливості для письменників романтичного спрямування мальовничості одухотвореної міці природних стихій і символічності єднання з усім сущим. При цьому Н. Юган вважає, що саме на платформі казкового жанру почалася взаємодія романтизму та реалізму серед інших літературних течій того часу. На прикладі жанрових парадигм казкових творів Даля-казкаря вчений прослідковує унікальне сполучення фольклоризму, етнографізму, народності на тлі казкової форми повіді і підкреслює, що, в цілому, казки В. Даля сприяли формуванню

національного світосприйняття [81].

Вивчення впливу романтичних тенденцій на казку дозволило Т. Чернишовій говорити про зближення казкової та карнавальної традицій на платформі романтичної культури: «поєднання казки та карнавальної гри <...> – явище звичне, беззаперечне і безумовне, казка і карнавал вже не сприймаються романтиками як історично розрізнені джерела фантастичного, для них це єдина основа фантастики, вона і творить оповідь казкового типу» [75, с. 170]. Із вищезазначеного логічно випливає лаконічне і специфічне визначення казки В. Конон у якості «художньої "ремінісценції" карнавалу», у котрому «реальне начало "знімається", а життєві події переходять до сфери чистої фантазії» [33, с. 18]. Присутність ігрового начала як специфічної казкової функції суттєво розширило межі, можливості, засоби та способи літературної казки у новому напрямку казкарства, далекому від фольклорно-казкової традиції.

Справедливою можна вважати думку, що пробудження інтересу до народної творчості і активне збирання фольклору загострило суперечки про цілі і завдання народництва, яке активізувалося у першій половині XIX ст. У зв'язку з цим М. Азадовський зазначає, що «за літературними "нарисами" і "формулюваннями" поставало питання про суспільну гегемонію, про право певних суспільних груп бути речниками цілої нації» [2, с. 143]. Саме тому зовсім невипадково з першою половиною XIX ст. пов'язують розквіт казкової творчості В. Даля, М. Гоголя, В. Жуковського, В. Одоєвського, О. Пушкіна та інших літераторів, чиї імена складають славу російського письменства. Літературна спадщина цих видатних авторів дозволяє визначити конкретний хронологічний період як *золоте століття російської літературної казки*, оскільки вже тоді виокремились високі критерії створення літературної казки, що надали потужний імпульс еволюції жанру і наступному розширенню діапазону казкових модифікацій. У цьому сенсі логічним і закономірним стає факт дивної сталості звернення дослідників до золотої епохи розквіту казкового жанру у пошуках ключів осмислення і розуміння основних закономірностей еволюції культури і розвитку літератури.

Існують серед науковців також прибічники самостійності літературної казки (А. Ботнікова [11], Н. Лейдерман [38] та ін.) як жанру, що базується на власних тенденціях і законах розвитку на відміну від жорсткої традиційності фольклорної казки, передумовою якої є наявність канону і необхідність відповідності його вимогам. Прибічниками такої позиції відстоюється точка зору, що наскільки типологічно протилежними є фольклор та література, так само протилежними є народна та літературна казка як самостійні жанри.

Синкретичний підхід, який уникає жорсткості дефініцій дослідників-попередників, спостерігається у працях, сфокусованих на домінантах функціонування літературної казки як жанру (Л. Брауде [12]), А. Сафуанова [65], Л. Чернець [74] та ін.), що успадкували певні жанрові параметри від народного прототипу і творчо продовжили власну еволюцію.

Хоча наша праця і підтримує синкретичний підхід, що базується на ідеї природної єдності усної та літературної форм казкового жанру, вважаємо, що вивчення жанротворчих характеристик літературної казки все ж варто починати з народної чарівної казки і загального розуміння літературного жанру.

Спроби дати визначення диференційних властивостей казки як жанру виникли вже в другій половині XIX ст. і протягом усього XIX ст. з метою її відмежування від байки, притчі, билини, легенди, повісті, у зв'язку з чим особлива увага приділялась змістовно-функціональній специфіці казки (О. Глаголєв, Н. Греч, А. Мерзляков, О. Нікольський, М. Остолопов, І. Ризький, Г. Сокольський та ін.) з окремим акцентом на вимишленість, чарівність, розважальність дії і повчальність загальноприйнятих істин. При цьому відомо про негативне ставлення В. Бєлінського, М. Надєждіна, М. і Кс. Полевих до публікацій казкових творів П. Єршовим, В. Жуковським, О. Пушкіним. Наприклад, О. Бєлінський вбачав у написанні казок не новий жанр, але жалюгідне наслідування «в ім'я народності» [9, т. 1, с. 150].

Нині В. Кузьміною [35] дискутується версія про західноєвропейські лицарські, авантюрні романи як можливе казкове джерело з подальшою трансформацією у лубочну казку. При цьому К. Корєпова [34] висуває переконливу ідею про лубочну казку як перехідний етап від казки народної до літературної, підкреслюючи, що фольклорна казка являє реліктову праоснову для лубочної казки, що затвердилася з XIX ст. та існувала паралельно з народною казкою.

Дискусійна проблема казкового жанру та внутрішньожанрової взаємодії, успадкована з XIX ст., продовжує вивчатися і у XX ст., змушуючи Л. Брауде констатувати «відсутність чіткого розмежування жанрів літературної та народної казки, а також загальноприйнятого визначення літературної казки» [12, с. 226]. На сучасному етапі дослідники не полишають спроб сформулювати власні робочі визначення фольклорної і літературної казок, що свідчить про незавершеність наукової полеміки стосовно цього питання.

Важливо вказати на висновок І. Лупанової [45] про переважну орієнтацію літературної казки на художній світ народної чарівної казки, якого дотримується і Т. Леонова [39], яка підкреслює необхідність розгляду

письменницької казки «в єдності складових <...> компонентів (народно-поетичних і власне авторських) – компонентів двох художніх систем (фольклорної і літературної), об'єднаних у творі в одну жанрову систему» [39, с. 8]. Ідея про вплив і взаємопроникнення двох художніх систем отримала розвиток і у роботі О. Калашникової, яка показала суттєву трансформацію традиційних елементів чарівної казки, уведених у новий художній світ казки літературної [29, с. 123–131].

4. Виникнення терміна «казка». Самостійність казкового жанру

Щоб відслідкувати історію появи і вживання самого терміна *літературна казка,* слід звернутися до межі XIX–XX ст., коли у словнику Брокгауза-Ефрона констатується, що «поряд з народними казками вже в глибокій давнині з'являються написані художні казки, які, як і народні, з літератури одного народу переходили до літератури іншого завдяки перекладам та наслідуванням» [80, с. 162].

Визнаючи народну і художню (тобто написану письменником) казки і спираючись на існуюче підтвердження цього своєрідного тандема у працях німецьких та австрійських учених XIX ст., Л. Брауде [12] обґрунтовує появу літературної казки. Тут варто згадати і тонко відмічене М. Шустовим [78] протиріччя, закладене вже у самому словосполученні *літературна казка*: *казка* означає деякий твір, що передається із уст в уста, тобто першопочатково існуючий винятково в усній формі, тоді як слово *літературний* співвідноситься із письмовим твором (пор.: латинське слово *littera – буква*, його множина *litteris* перекладається як *писемні пам'ятки, писемність, література*); проте термін прижився, і функціонує у літературознавстві і донині.

Виділення літературної казки у самостійний жанр вимагало вивчення казкових особливостей з відповідними розробками визначення казки як жанру. Робочі дефініції регулярно пропонуються у працях дослідників. Комбінаторика казкових елементів з елементами інших літературних жанрів і різноманіття художнього світу «найсинтетичнішого» жанру казки зробили значно важчим виділення «чистих» казкових жанротворчих ознак. Разом з тим, Т. Леоновій вдається вказати на таку сукупність основоположних характеристик казкового жанру: «багатофункціональність жанру, незвичайний з точки зору звичних життєвих уявлень зміст, наявність фантастики, що зумовлює оригінальність образності і особливий ефект художнього сприйняття дійсності, властиві даному жанрові особливості

сюжетно-композиційної структури (замкнутість і рівновага форми, рух сюжету в умовному часі і просторі, раптовість сюжетних ситуацій і поворотів, повторюваність однорідних дій і т. ін.), казкова форма оповідання. <...> Літературна казка на відміну від народної за своєю природою є жанром індивідуальної, а не колективної творчості. Тому загальножанровому одноманіттю фольклорної казки протистоїть індивідуальне різноманіття казок російських письменників XIX ст.» [39, с. 195–196].

У процесі еволюції казкознавства XX ст. виявилися багаточисленні видозміни традиційної казки, що призвели до аморфності, розмиття меж казкових структур, що стало основою для виникнення структурно-генетичного підходу М. Липовецького [40], який розвивав у своїй монографії концепцію «пам'яті жанру» М. Бахтіна, котрий, в свою чергу, продовжив традицію поетики архаїчних художніх форм, витоками належних до праць О. Веселовського та О. Потебні.

Консолідуючись у твердженнях з М. Бахтіним, М. Липовецький стверджує не лише про збереження, але і про постійне оновлення жанрової архаїки, яка дійсно підтримує жанровий архетип струменями нової історичної дійсності і творчими імпульсами сучасного художника. Як наслідок, колись «живий» художній зміст постійно редукує до схематизованої форми жанру, але все ж не «відмирає» остаточно, позаяк кожне звернення до такої жанрової форми провокує виникнення нового творчого акту відродження, який у дійсності є тією ж динамічною акцією калейдоскопічного «першородження» мотиву, сюжету, контенту, що в цілому забезпечує неперервний колообіг різних аспектів архетипічної основи у творчому процесі.

Не дивно, що у сучасному художньому творі завжди можна спіткати вільно чи мимохіть використовувані шаблони прамислення, міфологеми чи навіть моделі міфів, які за допомогою певних медіаторів і носіїв є рушійною силою для сюжетного дійства від нижчого світу матеріальної реальності нагору, до божественного прозріння і гармонії, чи навпаки, до трагедії та катастрофи.

Літературна казка може бути близькою до фольклорного джерела чи самостійним художнім твором, але при цьому вона обов'язково (у транспарентній чи латентній формі) включає в себе *систему* ціннісної ієрархії, що вкорінилася у міфологічній картині світу і може бути переосмислена художником у межах сучасності, казкової образності, семантичного ядра чарівно-казкового хронотопу чи цілісного світообразу, ігрової атмосфери як грані казково-художньої реальності, гнучкого набору

компонентів казкової поетики (сюжетів, мотивів, стилістичних зворотів, функцій, образів і т. ін.) в якості жанрових домінант, що створюють схематичну плату «пам'яті жанру» чарівної казки чи її казковість.

Такий підхід дозволяє М. Липовецькому визначити літературну казку як твір, в якому концепція дійсності з народної чарівної казки «представлена не як фрагмент художнього світу, а як його основа і структурний каркас», відтворений «через систему основних і факультативних носіїв «пам'яті жанру» чарівної казки» [40, с. 160]. З цього робиться висновок про закономірності появи і активізації літературних казок і переломні етапи життя суспільства, оскільки «в цей час формується ціннісна концепція особистості» на базі «ціннісної моделі світу, збереженої «пам'яттю жанру» чарівної казки» [40, с. 161]. Положення роботи М. Липовецького активно розвиваються Л. Дерезою і Л. Овчинниковою, які вказують на фольклорну праоснову казки та її глибокий вплив на казку літературну.

В цілому сучасні дослідники виявляють гнучкий підхід під час обговорення цієї концепції і сходяться на думці про багатожанровість літературної казки, базованій на художньому синтезі і характеризованій наявністю авторського начала. Прослідковується єдність думок у тому, що літературна казка і казкова традиція потребують багатоаспектного вивчення з урахуванням новітніх досягнень казкознавства, літературознавства та філософії.

Стосовно питання класифікації казок, то традиційно вважається, що перша спроба була здійснена у наведеній вище праці (1822 г.) Н. Остолопова [57]. І. Лупанова [45] запропонувала вважати казками літературні опрацювання фольклорних казок; у Д. Нагішкіна [53] до розряду літературних казок відноситься авторська казка з власним оригінальним сюжетом і казка, написана за фольклорними мотивами чи у формі переказу (викладу) народної казки.

Є. Нейолов [54] окрім власне літературної казки виділяє казку і в формі наукової фантастики, що передумовлює переклад казки на кіно- та театральну мови і її живе побутування у такому вигляді. Модифікації наведених висновків зустрічаються у ряді досліджень інших учених.

Л. Дереза відмічає «нескінченне різноманіття» літературної казки: «казки-поеми, казки-перекази, казки-легенди, казки-алегорії, малі жанри, наближені до притч, байок і навіть віршів, казки-романи», фантастична повість-казка [24, с. 27–28], що свідчить про активну еволюцію літературної казки як жанру.

5. Terra incognita казки

Незважаючи на інтенсивність пошуків у царині казкознавства, усе ж варто констатувати наявність певних прогалин у цій області, пов'язаних, передусім, з розробкою питань, що стосуються фундаментальної теоретичної бази (таких, як консолідуюча платформа народної та літературної казки, беззаперечність та універсальність дефініції казки як жанру, завершеність системи, тобто закінченість форми жанротворчої основи, причини довголіття казки як жанру і її нескінченні варіативності на сучасному етапі).

Дослідження і публікації, спрямовані на узагальнення величезного фактичного шару художнього матеріалу, лишили також поза сферою уваги герменевтику художнього тексту казки у якості недоторканої terra incognita, терпляче очікуючої на своє детальне вивчення. Можна стверджувати, що текстова герменевтика майже не використовувалась літературознавцями у казкознавстві, тому герменевтичні парадигми художнього казкового тексту набувають актуальності для вивчення і осягнення глибинних смислів літературної – і особливо – чарівної казки.

В історичній ретроспективі назва герменевтичного напрямку походить від імені грецького бога Гермеса, що є не лише провісником олімпійців, але і тлумачем божественної волі людям.

Наперекір думкам окремих вчених (наприклад, З. Лановик [37]), що пов'язують віддавна існуючу практику тлумачення античних і біблейських джерел у якості предтечі герменевтики, наразі основоположником наукової системи герменевтики слід вважати німецького філософа Ф. Шлейермахера (1768–1834) [77], а його послідовниками – Е. Бетті, Г. Гадамера, В. Дільтея, П. Рикера, М. Хайдеггера та ін.

Прибічники герменевтики вважають, що творчий потік конкретного автора завжди наявно чи приховано знаходиться під впливом духа, відповідно, для відтворення творчості духу необхідна стійка фіксація уваги на *розумінні і інтерпретації* творчої думки автора, котрий на своєму суб'єктивному рівні керує духовним потоком, що відображається на змістовному плані його твору; тому розуміння й інтерпретація у сполуці з інтуїцією є методологічною основою герменевтичної науки про дух (на противагу академічній науці, що прагне до природно-наукового свідомого пояснення матеріального світу та його явищ). Розуміння й інтерпретація розглядаються як:

1) характеристика екзистенційного плану буття духа;

2) умова породження нових змістів, оскільки таким чином дух пізнає самого себе через роботу свідомості художника, творця, герменевта.

Пізнання духу герменевтом прослідковується через послідовність

етапів власного духовного досвіду, що формуються, у процесі практичної роботи, і презентацію інтерпретацій художнього тексту за допомогою *герменевтичного кола* при співставлені з досвідом сучасності, у результаті чого неухильно має бути зафіксований факт народження нових змістів (на межі коллодованих значень) як результату новаторського підходу до реальності.

У сучасній герменевтиці виділяють екзистенціальний, рефлексивний та семантичний плани:

1) екзистенціальний план спрямований на розуміння багатоаспектності буття духа через диференціацію форм його інтерпретації;

2) рефлексивний план фокусує рефлексуючу свідомість герменевта на об'єктивізації духа;

3) семантичний план пов'язаний з вивченням значень, змістів і їх розпізнаванням за оманою багатоформності, що приховує очевидність чи реальність.

Для нашого дослідження важливо зазначити, що засадові принципи понятійного, термінологічного, методологічного апарату філософської герменевтики (*герменевтичне коло, розуміння, інтерпретація, зміст, значення*) успадковані сучасною літературною герменевтикою у повному обсязі. У «Літературній енциклопедії» зазначається, що «предметом літературної герменевтики, як і філософської, є інтерпретація, розуміння. Функція інтерпретації полягає в тому, щоб навчити, як варто розуміти витвір мистецтва у його абсолютній художній цінності» [41, с. 170 – 171].

Базове поняття *герменевтичної інтерпретації* визначається як двоєдиний процес, що базується, з одного боку, на *значенні,* а з іншого на *змісті,* які не є тотожними один одному. Значення вибудовується на основі штучних знакових форм і систем тексту, що відіграють власне важливе значення у якості засобу організації герменевтичних способів *розуміння* за допомогою використовуваних у тексті різнохарактерних знаків, символів, образів, мовних конструкцій тощо. Усі значення об'єднуються у межах *герменевтичного кола* (герменевтичне коло являє собою фундаментальний принцип герменевтики, в якому ціле випливає із частин, а чистини – з цілого) у якості *парадигми* (чи *архетипу, першообразу, репрезентації*), що сполучає множинність інтерпретацій, при цьому всі значення вважаються онтологічно рівноцінними.

Під *змістом* розуміють сукупність усіх феноменів у межах тексту із зафіксованими характеристиками ситуативних елементів стосовно одне одного, спроможних до стійкого відтворення даних характеристик в інших текстах, що вкрай важливо для герменевтичного феноменального процесу

розуміння й інтерпретації несхожих текстових форматів: між значенням і змістом розвиваються різнорівневі специфічні зв'язки взаємодії, що стимулюють рефлексію герменевта і тим самим сприяють його інтерпретації тексту. Погляди самого герменевта та його ерудиція як інтерпретатора повинні найдієвішим чином сприяти виявленню шуканих значень із різноціннісних систем і розпізнаванню деяких узагальнюючих глобальних змістів.

Особливо слід підкреслити той факт, що, базуючись на методологічних принципах науки про дух і особливості втілення духа в матерії, літературна герменевтика активно використовує семантичну платформу про дух та його вплив на творчий процес для вишукуваних змістів у поєднанні з комунікативною концепцією, згідно з якою у акті творчості присутній не лише автор (текстового) повідомлення, але і розуміння цієї творчості потенційним користувачем – читачем-інтерпретатором цього повідомлення. У «Літературній енциклопедії» вказується, що «інструментом інтерпретації вважається усвідомлення сприймаючої твір особистості, тобто інтерпретація розглядається як похідна від сприйняття літературного твору» [41, с. 171]; як наслідок, суттєво нівелюються межі традиційного класичного уявлення про інтерпретації і фокус уваги переноситься на герменевтичні методики і моделі.

Перебуваючи центральною фігурою герменевтичного дослідження, герменевт реалізує процес індивідуального інтуїтивного осягнення життя та світу, пізнання духовної реальності через систематизацію (тобто герменевтичне коло) і впорядкованість розуміння певних онтологічних ключів, констант і інтерпретацій художніх текстів, виступаючи важливою зв'язною ланкою між авторською рефлексуючою свідомістю і (само-) пізнанням духа, тому мета текстового розуміння досягається через трансплантацію власних змістів і значень інтерпретатора, який у своєму прагненні опанувати поняттєві (текстові) потенції може вийти за межі того, що замислив творець тексту.

Як наслідок того, що функціональна сфера літературної герменевтики полягає у сприйнятті значень, змістів і інтерпретацій текстів, стає зрозумілим механізм, який дозволяє опанувати, що розуміння мови мистецтва і його змістів досягається через внутрішнє саморозуміння людини і усвідомлення платформи її власної індивідуальності. Володіючи «множиною змістів», комунікація як процес і художній текст як об'єкт змістового розуміння «виявляються здібними видозмінюватись, добудовуватись, збагачуватись у різних контекстах сприйняття, між іншим, у невичерпних рядах інтерпретацій», – підкреслює В. Халізєв [71, с. 109 – 110].

Провідні теоретичні положення герменевтичної теорії та способи їх втілення в мистецтві і літературі розроблялись С. Аскольдовим, М. Прасоловим, В. Розановим, О. Скафтимовим, Г. Шпетом і особливо М. Бахтіним.

М. Бахтін [7] вводить термін *діалогічності,* притаманної усій художній творчості, у тому числі і авторським текстам, і *діалогічних стосунків* між суб'єктами спілкування, наприклад, письменником і читачем-дослідником його творів, провокуючими народження нових, варіативних, мінливих змістів, котрі і є реальною базою духовного, культурного взаємозбагачення творчої особистості і її поціновувача почасти, або ж духовної еволюції у широкому розумінні, що сприймається через призму індивідуальної авторської творчості.

Продовжуючи розвивати герменевтичну теорію, сучасні дослідники (О. Брудний, В. Кузнецов, О. Цурганова та ін.) розглядають літературні й історичні тексти як форми автономної герменевтичної свідомості, у відповідності до якої авторська думка, тотожна змісту, вичленовується із конкретного тексту.

Герменевтична позиція іноді може звужуватись до психологічного аналога тлумачення, хоча основний герменевтичний принцип, звичайно ж, базується на духовно-ціннісному розумінні, а «пов'язаність інтерпретатора з певною "територією" об'єкта є інтегруючим моментом герменевтичної істини», – вказується у базовій праці Г. Гадамера [15, с. 585], при цьому універсалізм *чужого* пов'язаний з індивідуальністю *свого*, спонукаючи до природного діалогу (причому у галузі мистецтва поліваріативність понятійних «змістів» такого діалогу є «невичерпною» [15, с. 638]).

Особливо підкреслюється та обставина, що могутність художніх творів можна пояснити їх «втручанням» у реально-конкретний-теперішній час і реальний-конкретний-теперішній світ, сприяючи тим самим єдності розуміння першопочаткових змістів твору і діяльно-історичної свідомості через активність власного розуму медіатора-інтерпретатора, зачарованого масштабною можливістю художнього збагачення.

У якості ілюстрації даного положення вкажемо працю Л. Дербеньової [23], в якій архетип у якості деякого інваріанта художнього коду і архетипічні моделі використані для вивчення особливостей поетичного сприйняття творів класичної російської літератури другої половини XIX ст. Запропонований метод прочитання творів російських письменників, базований на співставленні бінера «міф – архетип» у якості художньо значимої парадигми і вивченні специфіки його комплексного функціонування, виявився дієвим і продуктивним, дозволивши відкрити нові

шляхи синтезу знань у процесі вивчення літературних текстів.

Заслуговує на увагу і робота О. Червінської [72], заснована на теорії рецепції, рецептивної комунікаційної моделі і індивідуальному характері інтерпретації художнього тексту з боку читача. Варто підкреслити певну близькість герменевтичного і рецептивного підходів у галузі екзегези, методології, основного принципу діалогу чи полілогу між автором художнього тексту і рефлексуючою свідомістю читача, хоча О. Червінська проводить рішуче розмежування між рецепцією та герменевтикою Ф. Шлейермахера [73, с. 193].

На сьогоднішній день можливо єдиним практичним прикладом пошуку і знаходження герменевтичних парадигм на базі художнього тексту казок може слугувати наше дослідження «Герменевтичні парадигми російських літературних казок і неказкових творів першої половини XIX ст.» [14], під неказковими творами мисляться повісті із двох збірок М. Гоголя – «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1832) та «Миргород» (1835). У нашій праці такий підхід обґрунтовується тим, що через розпливчастість жанрових дефініцій, що побутували у першій половині XIX ст., письменники могли досить вимушено прираховувати свої твори до вподобаного жанру, а значна частина (умовних) повістей з гоголівських збірників має безсумнівно казкову природу, яка відмінно вписується у герменевтику казок.

У цілому наша робота побудована на теоретичних засадах герменевтики Ф. Шлейєрмахера із урахуванням досягнень сучасного літературознавства, що має на увазі розробку текстових *знакових систем*, які допомагають вийти на художні текстові *значення,* об'єднуваних у *смислові* поля і у такій формі сприймаються і інтерпретуються всередині *герменевтичного кола*; як результат це дозволяє висвітлити онтологічну платформу чи *парадигму* художнього тексту – його *архетип, першообраз, репрезентацію духа.*

6. Казки О. Пушкіна. Характерні риси психологічних портретів персонажів у «Казці про мертву царівну і семеро богатирів»

При аналізі системі дійових осіб використано термін Л. Беленицького «синтезований психотип» особистості [8, с. 250] для позначення узагальненого портрета героя, що увібрав у себе комплекс рис і характеристик, типових для персонажів однієї і тієї ж пушкінської казки. Синтезований психотип «являє собою збірний образ усіх персонажів <...> казки» [8, с. 250], який в свою чергу поділяється на психотипи дійових осіб трьох рівнів значущості: 1) персонажі з низовим рівнем самостійності, 2)

соціальну номенклатуру з проміжним рівнем самостійності, 3) окультного героя з високим рівнем еволюції особистості, що діє на свій розгляд і незалежно від інших персонажів [8, с. 250–251].

У казках О. Пушкіна безіменні персонажі співставляються з першою групою дійових осіб, персонажі з іменем власним – з другою групою, а персонажі з надприродними здібностями – з небагаточисленною третьою групою. Детальний аналіз казок базується, у першу чергу, на відслідковуванні конкретних рис синтезованих психотипів особистості, використаних у авторському тексті. Усі казкові твори О. Пушкіна мають багатошарові інформаційні нагромадження, котрі у процесі нашого аналізу були уважно і обережно поступово зчитані.

«Казка про мертву царівну і семеро богатирів» [64, с. 634–647] являє собою класичний варіант казкової оповіді з різкою поляризацією добра і зла і їх виявленнями у житті, долі, стосунках позитивних чи негативних персонажів, їх заохоченням чи покаранням за добрі чи погані справи. У відповідності з сюжетом казку можна охарактеризувати як прогнозовано успішну у відношенні улюбленого героя, для котрого очікуваний фінал усіх перепетій і розв'язка поневірянь відбувається безумовно на його користь, оскільки він діє з похвальною наполегливістю, настирністю та впертістю у досягненні поставленої мети.

Слід вказати на такі наступні безіменні персонажі: цариця I, цариця II (молодиця), молода царівна, цар, семеро богатирів (колективний персонаж), черниця, сват; окрему групу складають герої, що зайняли важливе ієрархічне становище: королевич Єлісей, Чорнавка (сінна дівчина), вартовий Соколко; окремо виділені персонажі із чарівними якостями: розмовляюче люстерко, сонце, місяць, вітер (духи природи). Цар, обидві цариці, царівна, уведені у оповідь без власних імен, співставляються з категорією ординарних героїв, їх поведінку можна розглянути у якості типової моделі загальноприйнятих усталених стосунків. Для даних персонажів вводяться деякі особистісні поведінкові характеристики.

Цар часто і довго буває відсутнім вдома, легкий на підйом, швидко проводить збори перед від'їздом: «простился» і невідкладно «в путь-дорогу снарядился» [64, с. 634]; на початку казкової оповіді його відсутність триває дев'ять місяців саме під час вагітності цариці I. Він – респектабельний, і, хоча і сприймається як «желанный» гість [64, с. 634], буває вдома рідко і нерегулярно. Його головна характеристика – «был грешен» [64, с. 634] – не може бути трактована подвійно: виявляючи увагу до багатьох жінок, мав

звичку повертатися додому увечері, а цариця його «ждет-пождет с утра до ночи» [64, с. 634], не відаючи напевно, чи з'явиться в неї суджений чи зостанеться у іншої; таких чоловіків називають жінколюбними.

У казці про мертву царівну вказується на існування розвинутого соціального інституту сватання: описаний спосіб влаштування особистого життя молодих людей був розповсюдженим звичаєм («Сват приехал, царь дал слово, / А приданое готово» [64, с. 635]). Цар-батько виявляє доленосний вплив на життя доньки: у якості старшого в родині одноосібно приймає рішення про шлюб; про згоду доньки не згадується, відповідно воно було несуттєвим. Після епізоду сватання цар більше не з'являється у оповіді і практично не впливає на подальший розвиток подій.

Психологічний малюнок і модель поведінки цариці I вимальовується всього лиш двома характеристиками – безмірним *обожнюванням* чоловіка і незмінною, довічною *вірністю* йому до останнього подиху. Не зважаючи на любовні походеньки чоловіка («наконец / Воротился» [64, с. 634]), самовіддано його кохає, сприймаючи таким як є («день и ночь так долго жданный» [64, с. 634]); лиш єдине видає її страждання «тяжелешенько вздохнула» [64, с. 634]: їй не віриться, що чоловік повернувся назавжди, хоч і став батьком. Її любов б'є через вінця, змушуючи прощати усе; вона віддано кохає і через це не може винести протиріччя свого становища: лише «взглянула», «вздохнула» [64, с. 634], забула образи, пробачила все. Проте серце – не камінь, таких великих перевантажень у стосунках із коханим не витримує, тому цариця «восхищенья не снесла / И к обедне умерла» [64, с. 634].

Базуючись на змісті аналізованої казки, вдівці легко знаходили собі пару у випадку смерті дружини. Цар вдруге одружився із дотриманням загальноприйнятих норм пристойності, але без кардинальної зміни власної поведінки, продовжуючи трафаретно діяти за принципом: дружині – домашнє вогнище, чоловікові – воля грішити поза домом. Логічно припустити, що оскільки така модель поведінки не викликала осуду у суспільстві, то вона вважалась загальноприйнятою та традиційною.

Цариця II добре розуміє поведінкову мотивацію чоловіка-царя і робить особисті висновки, результатом яких була відсутність дітей у новому шлюбі, оскільки молодиці було важливо втримати чоловіка коло себе, а діти могли б стати на заваді її особистим успіхам та амбіціям; відповідно наявність дітей була швидше соціальним обов'язком, ніж загальноприйнятою моральною догмою. Увага цариці II зосереджена на іншій меті – лишатися першою,

єдиною, неповторною, унікальною красунею, не припускаючи появи суперниць у своєму оточені. Усі необхідні приводи вважати себе найкращою у цариці дійсно є, оскільки вона – справжня красуня: «уж и впрямь была царица: / Высока, стройна, бела, / И умом и всем взяла» [64, с. 634]; підтвердженням її статусу є шлюб із царем. Очевидно, що казкові персонажі шанують красу, схиляються перед нею і підкорюються їй, захоплюючись будь-якими її проявами; наприклад, цариця І також «восхищенья не снесла» [64, с. 634], оскільки і її чоловік мав вкрай привабливу зовнішність.

Винятково приваблива зовнішність цариці ІІ підтверджується і чарівним персонажем – розмовляючим люстерком, у бесіді з яким єдиним питанням, що хвилювало царицю, було сакраментальне (для героїні, звичайно) і рефренізоване: «Я ль на свете всех милее,/ Всех румяней и белее» [64, с. 635]. Знаходитись поза конкуренцією, бути першою, найкращою, недосяжною для суперниць – у цьому полягає сенс життя цариці ІІ. Варто особливо відмітити, що її домагання першості мали реальне підґрунтя, і героїня була варта зачудування «Ты, царица, всех милее, / Всех румяней и белее» [64, с. 635]. Епізод спілкування героїні з *чесним* у всіх стосунках чарівним люстерком слугує ілюстрацією класичного нарцисизму і самолюбування («красуясь, говорила» [64, с. 635]).

Позаяк для цариці ІІ немає рівних за красою серед оточуючих, то природнім є сприйняття власного відображення у якості єдиного гідного співрозмовника. У цьому спілкуванні на рівних в поведінці героїні спостерігається доброзичливість, привітність і лагідність.

Зворотна сторона жіночої першості – чи суперництва за першість – є зіпсований капризний характер носія краси, і цариці ІІ – не виняток: вона «злая», «гневная», «горда, ломлива, своенравна и ревнива» [64, с. 635]. Треба наголосити, що ревнива не у ставленні до чоловіка-гріховода, а у ставленні до можливих суперниць за красою, розумом, тобто першості будь-якого штибу серед представниць прекрасної статі, хоча насправді – і на цьому треба сфокусувати увагу – підстав для дієвої конкуренції щодо представників протилежної статі у казковому сюжеті не спостерігається. Цілком можливо, що така ситуація існувала внаслідок особливостей сімейного виховання дівчат і особливо суворих правил поведінки по відношенню до чоловіків, що виключає будь-який вияв розкутості.

Однак поступово назріває драма, ключовим моментом якої є розквіт молодої царівни, яка перевершує царицю ІІ в красі; нездатне обманювати дзеркальце категорично стверджує: «Но царевна всех милее, всех румяней и

белее» [64, с. 636]. Дівчина відрізняється від мачухи і за поведінкою («нраву кроткого такого» [64, с. 635]), має гарний посаг – «семь торговых городов / Да сто сорок теремов» [64, с. 635], тоді як у цариці II у посазі зазначене тільки *одне люстерко*.

Молода падчерка має першість за багатьма параметрами, тому цариця II «черной зависти полна» [64, с. 636], оскільки терпінням і лагідністю не наділена, свої пристрасті й емоції не стримує, легко втрачає витримку і самоконтроль, її пристрасті виражаються у бурхливій формі. Радикальне рішення про долю суперниці-пасербиці – хоч і не кровної, але все-таки родички по чоловіковій лінії – приймається у люті й гніві та надалі не підлягає перегляду: «Я в ней дурь-то успокою» [64, с. 636]. Цим констатується відсутність об'єктивності у цариці II, тому що в реальності «дурь» струменить від неї самої, а не від невинної дівчини, яку карають за неіснуючу провину: «Вишь какая подросла?» [64, с. 636]. Тим самим ілюструється невідповідність провини і покарання, позаяк фізична краса царівни – природний дар, який не підлягає засудженню. Однак дві красуні не можуть співіснувати в одному просторі, тому царицею II приймається рішення про знищення суперниці – найбажаніше смертю в муках (віддати «на съедение волкам» [64, с. 636]).

Царівна потрапляє в небезпечну для життя ситуацію через те, що Чорнавка готова виконати хазяйський наказ про вбивство героїні. Але в критичну хвилину найвищої небезпеки дівчина зуміла проявити високий рівень дипломатичних здібностей і «перевербовує» ката, переконуючи відпустити жертву на волю: «Не губи меня, девица! / А как буду я царица, / Я пожалую тебя» [64, с. 636]. У своєму відчайдушному становищі героїня описує такі вигідні перспективи для Чорнавки, що та наважується не послухатися вищого наказу і чинить на свій розсуд. Тим самим підкреслюється високий рівень самостійності цього персонажа, який приймає рішення і реалізує їх у відповідності до конкретної ситуації і керуючись власною оцінкою подій. Чорнавка – не проста служниця, а вільна від автоматичного підпорядкування наказам господині і незалежна у своїх діях фігура, яка, до того ж, може гнучко змінювати поведінку в певних ситуаціях на підставі власної мотивації.

Текстова інформація про стосунки персонажів першої групи займає приблизно четверту частину обсягу казки, ще дві чверті оповідання присвячені опису життя царівни в теремі у семи богатирів, а остання чверть – пошукам і порятунку царівни королевичем Єлисеєм. Додаткові кількісні показники вказують на важливість сцен, пов'язаних із перебуванням царівни в лісових хоромах, тому їм необхідно приділити особливу увагу.

7. Аристократичний етикет як основа повсякденного спілкування персонажів у «Казці про мертву царівну»

Поверхневий інформаційний шар, що описує перебування героїні в лісовому теремі у семи богатирів, презентує детальну ілюстрацію етикету і норм поведінки, безпосередньо пов'язаних, на думку Л. Беленицького [8], із *аристократизмом*. Царівна – «невеста молодая» [64, с. 637], та при цьому багато чого вміє, у неї відчувається твердо засвоєне знання станового етикету, оскільки аристократизм як норма поведінки визначає її внутрішній світ і реакцію на дії оточуючих людей: це елегантність рухів («подбираясь, / Поднялася на крыльцо» [64, с. 637]), швидка оцінка інтер'єру приміщення – ошатна світлиця, лавки під килимами, стіл під святими образами, піч з кахльованою лежанкою, – і його відповідності певним становим стандартам («Видит девица, что тут / Люди добрые живут» [64, с. 637]), власна акуратність і вміння порядкувати у оселі, відсутність неробства і лінощів («Все порядком убрала, /Засветила богу свечку, / Затопила жарко печку» [64, с. 638]), естетичність героїні і вміння викликати захоплення результатами своєї праці (богатирі дивуються після повернення додому: «Что за диво! / Все так чисто и красиво» [64, с. 638]).

Як представниця аристократії, царівна уникає порушення рамок етикету, зберігаючи коректність, ввічливість і респектабельність; відповідаючи на прохання семи богатирів з'явитися («Выдь и покажися, / С нами честно подружися» [64, с. 638]), витримує належний час і виходить до господарів тільки після їх обіцянки прийняти «красну девицу» як «милую сестрицу» [64, с. 638] – етикет дотримується нею точно і беззастережно з метою збереження честі беззахисної дівчини в колі чоловіків. При цьому у неї відсутня запобігливість у будь-якій формі, а тягар особистих проблем, бентежень і життєвих негараздів ховається глибоко всередині душі.

Першопочатково героїня зберігає певну дистанцію під час спілкування з братами-богатирями, що виключає прояв нечестивої поведінки або фамільярності у ставленні до неї: «И царевна к ним сошла, / Честь хозяям отдала, / В пояс низко поклонилась» [64, с. 638]. Гарні манери і вміння героїні гідно себе поводити викликають належну повагу у чоловіків, тому вони також по-лицарськи строго дотримуються правил етикету. Формальності з обох сторін суворо дотримані, безпека царівни гарантована виконанням настановних програм, що діють у формі жорстких поведінкових меж і канонів етикету, що черговий раз підкреслює приналежність царівни до кола вибраних, яке виконує захисну роль у стосунку до неї особисто. З іншого боку, слово богатирів-воїнів також є гарантією її безпеки; вони пообіцяли, що

дівчина буде їм сестрицею, і *чесно* дотримаються своєї обіцянки: царівна залишається дівчиною серед сімох «румяных усачей» [64, с. 638], хоча встояти перед чарівністю ставних, хоробрих воїнів, напевно, було дуже нелегко. Договір дотримується і богатирями, і царівною, регулюючи життя невеликого лісового співтовариства.

У пушкінській казці брати-витязі символізують військову аристократію, яка поважає кодекс особистої честі, доблесті і хоробрості, що зводять виконання власного обов'язку до рангу безумовних переваг, які гарантують захист встановленого богом порядку в ієрархії станового суспільства.

Торкаючись теми усталених взаємин між лісовими братами і царівною, слід все ж згадати, що їх домовленість перебуває на межі, коли богатирі закохуються в дівчину, що цілком природно, якщо згадати, що царівна – «всех милее, всех румяней и белее» [64, с. 636]. Як справжні чоловіки, брати просто не могли не захоплюватися істинною красою, тому, врешті-решт, суто у відповідності до етикету, вони пропонують царівні руку і серце: «Одному женою будь, / Прочим ласковой сестрою» [64, с. 639]. Це досить скрутний момент для царівни: її наречений Єлисей знаходиться далеко, і на момент розмови не зовсім зрозуміло, чи зуміє він її знайти. Крім того, дівчині не можна повертатися до рідної домівки, де мачуха жадає її смерті, а в теремі у богатирів вона дійсно могла б знайти реальну підтримку і захист, погодившись вийти заміж за будь-кого з братів. Однак, *такий шлюб* став би очевидним мезальянсом для царівни, у якої є наречений з відповідним соціальним статусом. Утім, навіть і не це є найвагомішою перешкодою у вирішені посталого питання, а та обставина, що героїня *вірна* своєму нареченому, і ця *вірність*, як і вірність її матері, є основою духовного світу царівни і базовим осердям у її стосунках із чоловіками. Тому відповідь дівчини категорична і рішуча: «Я невеста», «другому я навечно / Отдана» [64, с. 540]. Для всіх учасників цієї сцени більше не залишається приводів для непорозумінь і недомовленості: кожен висловився гранично відверто, зберігаючи взаємоповагу і особисту гідність; делікатну ситуацію повністю вичерпано.

Безсумнівно, аристократизм поведінки і міжособистісних стосунків посідає центральне положення у ціннісній системі героїв, які поважають особисту честь, гідність, хоробрість і відповідальне ставлення до виконання обов'язку; їм притаманне розуміння свого місця в сім'ї і соціальній ієрархії, що підкреслюється жорстким суспільно-становим розмежуванням; тому ними підтримується відповідний спосіб життя у поєднанні з коректним ставленням до специфічної системи цінностей, орієнтованої на

самовдосконалення, самореалізацію і демонстрацію особистих переваг; в цілому це і є вираз аристократизму як «ідеалу, в основі якого початкова і об'єктивна предзаданість особистої гідності та соціальної значущості людини», – вказується у Філософській енциклопедії [56, т. 1, с. 169].

Найпоказовішими носіями аристократичної свідомості, що притаманні для такого типу людей, є: дотримання станової дистанції представника вищого товариства, піднесення людини як особистості і мірила цінностей існуючого світу, прагнення до досягнення якомога більш піднесених станів душі, збереження і примноження духовних цінностей, оскільки увага аристократа фіксується на естетичній красі (природи, людини, матеріальних об'єктів); у представника аристократичного суспільства наявні вишукані манери, ввічливість, тактовність, уважність до представників своєї спільноти і стриманість у проявах емоцій. Усе це повною мірою стосується і невеликої аристократичної лісової спільноти.

На жаль підвищена увага чоловіків до царівни стає відомою для мачухи, що спричиняє в неї чергову хвилю ненависті до пасербиці. Чарівним чином цариця II отримує інформацію про героїню саме у ключові моменти її життя, тому Чорнавці віддається новий наказ про вбивство суперниці, однак цього разу під загрозою знаходиться життя самої виконавиці, яка проігнорувала попереднє веління: «Иль не жить, / Иль царевну погубить» [64, с. 641].

8. Тлумачення причини смерті царівни у казці

Далі в казковій оповіді простує найбільша за обсягом сцена, яка пов'язана з приходом злиденної черниці, агресивним реагуванням пса Соколка на її появу на території, що ним охороняється, обміном продуктами між черницею і царівною, смертю героїні через отруєне яблуко; це кульмінаційний момент, розташований у тексті за принципом золотого перетину з видимим розподілом на два епізоди (царівна – черниця і царівна – яблуко). У цій сцені виділимо також у вигляді спрощеної схеми спускання героїні згори донизу (з терема у двір), зворотний підйом від низу до верху (з двору в терем), тимчасову зупинку переміщення (втрата свідомості і смерть), перехід героїні нижче рівня землі (похорон у печері).

Варто виділити декілька рівнів можливого трактування даної серії епізодів. Перший поверхневий інформаційний шар вказує на наявність реального отруєння як способу знищення осіб, що перебувають у немилості, бо яблуко «напоено было ядом» [64, с. 643], а наказ вбивства був відданий Чорнавці царицею II. Очевидно, що реалізація скарань на смерть відбувається відпрацьованим способом за допомогою власних підлеглих,

серед яких Чорнавка виділяється як цілком самостійна фігура. Другий рівень трактування – містичний: за допомогою яблука стара черниця накладає закляття на царівну. У зв'язку з цим слід виділити неминучі асоціації, які виникають під час пояснення використання саме яблука в епізоді отруєння. Яблуко асоціюється із жіночим началом: воно росте у садах Гесперид і Фреї; вважається, що яблуневим гілкам притаманна магічна і хтонічна сила, тому вони присутні в атрибутиці Артеміди, Немезіди і Діани; яблуко як символ любові і бажання присвячували Венері. Але в яблуці також можуть бути сконцентровані омана і смерть, не дивно, що саме яблуко запропонував змій-спокусник Єві відповідно до біблійної легенди. У давнину вважали, що за допомогою яблука можна чарівним чином впливати на жінку і її тіло, на цьому базувався один з видів дієвої магії.

Епізод поховання царівни слугує вказівкою на те, що із зазначеного моменту царівна стає «мертвою» у прямому і переносному значенні – як дівчина, що не розкрила природу своєї жіночої сутності. Символіка «мертвої» царівни має настільки велике значення, що навіть виноситься у заголовок казки, вказуючи тим самим на даний епізод як ключовий, наділений потаємним сенсом і прихованим символізмом.

Додаткові деталі аналізованого епізоду допомагають виявити його вагомий прихований контекст: черниця називає героїню «дитятко девица» [64, с. 641], підкреслюючи її невинність і мінімально виражений (або ж повністю відсутній) інтерес до осіб протилежної статі. У промові старшого з братів при похованні царівни відчувається не тільки гіркота про смерть «сестриці», а й жаль, що прекрасна діва не змогла повною мірою розкрити та реалізувати себе як жінка: «Не досталась никому, / Только гробу одному» [64, с. 643]; тому через незатребуваність духовного і фізичного (жіночого) потенціалу царівна так і залишилася «дитятко девицей».

Аналіз подій цього фрагменту призводить до логічного висновку, що смерть царівни є покаранням за відмову богатирям. У цьому розрізі один із аспектів розуміння назви казки може бути витлумачений у такий спосіб: царівна «мертва», позаяк відмовила у взаємності люблячим її чоловікам і замість близького реального щастя готова до нескінченності (у казці це інтерпретується буквально: «Не досталась никому, / Только гробу одному») чекати свого принца на білому коні (королевича Єлисея), який неспішно її шукає протягом тривалого часу. Єдине можливе виправдання для царівни в цій ситуації – дотримання нею аристократичної честі і гордості: вона висватана за королевича і через свою станову приналежність не може обрати за чоловіка богатиря, що стало б мезальянсом для дівчини царської крові.

У цілому за допомогою образу молодої царівни вводиться художній опис психологічного комплексу фригідності «снігової королеви» у дівчини, байдужої до чоловіків або з причин природного характеру, або через існування строгих суспільних табу, або деяких інформаційних бар'єрів, які використовуються з певною соціальною та виховною метою. Напередодні шлюбу ці табу і бар'єри стають реальною проблемою для недосвідченої в усіх стосунках нареченої, яка в буквальному розумінні слова *не відає* про майбутній новий досвід спільного проживання з чоловіком, тоді як гарна поінформованість чоловіків у плані майбутніх шлюбних відносин не викликає сумнівів.

Підсумуємо основні пункти сюжетної основи «Казки про мертву царівну»:

1) напередодні шлюбу царівна-цнотливиця потрапляє *до лісу* і живе певний час *в чоловічому товаристві воїнів-богатирів*;

2) вони виголошують царівні відверту пропозицію, але отримують відмову: відповідь дівчини, що вона є *нареченою*, ясно вказує на *її незнання* щодо істинних причин її перебування в лісовому теремі;

3) відразу після цього з'являється *черниця* в якості певного куратора-наглядача із контролюючими функціями, якому доводиться зафіксувати відсутність прогресу в справі готовності нареченої до шлюбу – перебування царівни в стані невідання і незмінність її статусу «дитятко девицы»;

4) це тягне за собою формальну (у фігуральному плані) констатацію смерті дівчини;

5) у результаті королевичеві-нареченому, який теж незмінно зберігає вірність довго відсутній царівні, доводиться самостійно вирішувати проблему, пробуджуючи у нареченій жінку.

Таким чином, у казкознавстві вперше представлений синтезований психотип особистості персонажів пушкінської казки, який базується на: непорушній вірності, як духовного осердя, у королевича Єлисея, цариці I, царівни; жіночої фригідності у молодої царівни і її повній протилежності – велелюбності як характерної риси поведінки – у царя; ревнощів до краси суперниць і прагненні до першості у цариці II; аристократичному кодексі поведінки у сімох богатирів і царівни; чесності у низки персонажів – чарівного дзеркальця і богатирів. В цілому це вказує на стійку, стабільну модель взаємин чоловічих і жіночих персонажів в аналізованій казці.

9. Сценарій зоряної містерії в «Казці про мертву царівну»

Існує додатковий рівень інтерпретації епізоду з яблучком, нерозривно пов'язаний із ідеєю про інстальовану ініціаційну містерію.

Необхідність фіксації особливої уваги на сцені ініціації підкріплюється

вагомою думкою М. Еліаде, який стверджує, що вся структура чарівних казок повністю базується на містеріальних дійствах, які можна відслідкувати через певну «систему обрядів» або ж «позаісторичну архетипову поведінку психіки» у казкових персонажів [79, с. 193]. Автор вважає, що чарівна казка цілком «зводиться, по суті, до сценарію ініціації: тут зустрічаються випробування, характерні для ритуалів ініціації <...>, сходження в пекло або вознесіння на небо, смерть або воскресіння <...>, одруження з царською донькою» [79, с. 198]. Далі тій самій думці надається глибина і витонченість: «можна сказати, що казка повторює, на іншому рівні і іншими засобами, сценарій ініціацій, що слугує прикладом. Казка продовжує "ініціацію" на рівні уявного. Вона сприймається як розвага лише в деміфологізованій свідомості і, зокрема, в свідомості сучасної людини. У глибинній же психіці сценарії ініціації не втрачають серйозності <...>. Не віддаючи собі в цьому звіту, вважаючи, що вона розважається і відволікається від реальності, сучасна людина все ще продовжує користуватися уявною ініціацією, що міститься в казках» [79, с. 199]. У зв'язку з цим логічно виникає припущення про сучасне пролонговане активне функціонування чарівної казки як діючого «ритуалу ініціації», який спонукає до «відродження "випробувань ініціації"» [79, с. 199].

Наскільки нам відомо, до теперішнього часу ще не виділені *ініціаційні містерії* з чіткою фіксацією *архетипу* як їх ядра (і їх відповідної символіки) у пушкінських казках, тож спробуємо заповнити цю прогалину.

Першим чином необхідно деталізувати форму та етапи ініціаційної містерії з пушкінської казки. Усі казкові герої поділяються на групи, пов'язані між собою декількома проміжними персонажами. Персонажі з першої групи демонструють психотипи людей та моделі їх поведінки у буденно-побутовому житті. Персонажі з другої групи, які мешкають у лісі, відносяться до іншого світу і відмінної від звичної для інших дійових осіб реальності. У багатьох казках і міфах ліс постає незвичайним чудовим місцем, в якому герой або героїня знаходять друзів чи ворогів, набувають незвичайних здібностей у поневіряннях в лісовій гущавині, наполегливо шукають шляхи повернення до людського світу. Часто ліс виявляється священним, уособлюючи особливий світ, в якому герой намагається знайти розгадку якоїсь таємниці.

Більш глибоке розуміння розкривається у тлумаченні лісу як образу-символу, який, на думку Дж. Купера, уособлює «місце ініціації, невідомих небезпек і темряви. Увійти в темний або зачарований ліс – означає перехід, коли душа зустрічається з чимось згубним і невідомим; область смерті», «відхід у ліс – це символічна смерть перед відродженням в процесі ініціації» [36, с. 178]. Таким чином, у казкових системах ліс позначає особливе місце,

де знаходиться паралельний світ із співіснуванням темряви і світла, живуть незвичайні сутності, зустрічаються духи і т. ін.

Специфічність саме *такого* лісового світу підтверджується текстом Казки про мертву царівну. Чорнавка відводить царівну в ліс напередодні весілля, тому що молода героїня досягла певного порогу зрілості. Перед початком сімейного життя дівчина повинна пройти якийсь (імовірно шаманський) ритуал посвяти. Про початок ініціації, зазвичай, не попереджали, тому царівна «до смерти испугалась» [64, с. 636]; до тих, кого готували до посвячення, застосовувалися певні потурання: наприклад, Чорнавка царівну «не связала, отпустила» [64, с. 637]. У реальному житті людина просто зникала на деякий час зі звичного кола спілкування, в казці це описується таким чином: «молва трезвонить стала: / Дочка царская пропала» [64, с. 637].

Людина, що проходить ініціацію, повинна самостійно вийти з темряви до світла («До зари в лесу блуждая» [64, с. 637]) і знайти власну стежку у світ позамежного (царівна «шла да шла / И на терем набрела» [64, с. 637]). На кордоні між світлом і темрявою, які алегорично сприймаються у якості реального світу і світу духів, мандрівницю зустрічає пес Соколко («Ей навстречу пес, залая, / Прибежал и смолк, играя» [64, с. 637]). Символіка образу собаки розгалужена, але її основне значення все ж таки відповідає варті, в даному випадку – вартовому між світами світла і темряви.

У пушкінському творі лише троє персонажів мають власні імена, що підкреслює їх виняткову важливість для смислового розуміння казки: це Чорнавка – провідник для неофіта, Соколко – вартовий між світами, Єлисей – імовірно шаман, який раніше витримав ініціацію. На відміну від інших дійових осіб дані персонажі діють самостійно і незалежно, за необхідності можуть чинити нестандартно і непересічно: Чорнавка царівну відпускає, Соколко намагається вберегти героїню від смертельної небезпеки і навіть ковтає отруєне яблуко, щоб вказати богатирям на причину її смерті, Єлисей – єдиний, хто вирушає шукати зниклу дівчину. Решта героїв, що уведені до канви твору під іменами загальними, виступають репрезентаторами звичайних людей, які нічим не відрізняються від типових представників суспільства.

Лісовий терем, на який випадково натрапила царівна, символізує місце ініціації і одночасно представляє образ-символ фізичного тіла, оскільки у теремі-тілі постійно присутня і вміло господарює лише дівчина-душа («хозяюшкой она / В терему меж тем одна» [64, с. 639]), а богатирі з'являються епізодично. Кожен вхід і вихід царівни з терема детально зображується як ритуальний зі згадуванням окремих деталей: пес, ґанок,

кільце, двері, кімната, віконце, прядиво і те ж саме, але в зворотному порядку. Зазначені деталі використовуються лише під час опису дій царівни, богатирі з'являються і зникають раптово, без деталізації їх переміщення.

Якщо будинок асоціюється із фізичним тілом, то вхід і вихід із дому аналогічний потраплянню (входу і виходу) у позатілесний стан тонкої субстанції душі; при цьому від душі вимагається точне знання всіх деталей будинку (порога, двері, дверного кільця і т. ін.) та їх потаємні назви, щоб безпечно вийти і, головним чином, знайти дорогу назад саме у своє тіло за тими самими уже відомими іменам його окремих частин. У цілому детальний опис терема царівни пояснює мету введення докладного опису входу героїні до терема і виходу з нього, відповідаючи ритуалу посвячувального процесу з етапами роз'єднання і возз'єднання. Душа людини, що проходить посвяту, входить у трансцендентальний стан, підключається до духовних першовитоків Великої Матері, *пряде нитку* долі у сакральному континуумі. У цей час з'являється злиденна черниця з костуром, а *патерик або костур* – символ сакрального вчення або знання як єдиної опори людини в земному житті, який просувається в герметичному пізнанні.

У образі черниці втілений якийсь посланець від духовних сил, що приносить мудрість тому, хто цього посланця чекає і шукає: з'явилася несподівано і також несподівано «поклонилась и пропала» [64, с. 642]. Її чорний колір відповідає богу Гермесу: він – провідник між світами живих і мертвих, а саме в царство смерті вирушає душа померлої царівни після зустрічі з черницею і отримує певний *дар* у вигляді яблучка – сакрального плоду знання і пізнання істинного вчення, його цілісності і єдності. Початкове сакральне знання давалося відразу цілком і повністю, що відображено у символіці золотого яблучка з насінням. Яблучко – плід вчення і знання – привабливе, спокусливе, манливе, тому неможливо опиратися великій спокусі його скуштувати.

Але яблуко також є плодом спокушання Адама і Єви, а яблуко у роті означає гріхопадіння, воно – заборонений плід, який несе смерть. Як результат, в аналізованій сцені виникають і стрімко наростають сигнали тривоги: Соколко все більше і більше проявляє занепокоєння в якості вартового, намагаючись перешкодити обміну між черницею і царівною, і це сприймається як дивний і незвичний симптом для них обох.

Активну протидію пса можна пояснити тим, що «у фізичній і духовній реальності вартові перешкоджають мандрівникові зайти надто далеко, йти занадто швидко, зустріти або побачити більше, ніж він здатний витримати в окультному або езотеричному знанні», – стверджує Дж. Купер [36, с . 256]. І

дійсно, поспіх губить царівну, і розвиток подій пішов за неприйнятним сценарієм: царівна «не стерпела» [64, с. 642]. Результат поспішних дій недосвідченого неофіта описується докладно і детально на відміну від фізичної смерті її матері і мачухи, про які сухо і небагатослівно констатується: 1) «к обедне умерла» [64, с. 634], 2) «тоска взяла и царица умерла» [64, с. 646]. Але це вказівка про смерть фізичну, а у випадку з царівною спостерігається поетапність в описі події, вплив якого починається із цієї сцени і поширюється на наступний епізод похорону. У двох епізодах, імовірно, описується картина спонтанного виходу душі з тіла.

Автор точно вказує на діючу тонку субстанцію в цій процедурі – «Вдруг она, моя душа» [64, с. 643], при цьому стан фізичного тіла відповідає клінічній смерті, хоча саме тіло не піддається розпаду і напрочуд добре зберігається протягом невизначено тривалого часу, тому введено вказівку на перебування царівни в якомусь дивному *сні*. Символіка труни, в якому лежить царівна, відповідає образу тіла, застиглого в нерухомій статиці, а спокій є подобою смерті.

Стосовно символічної інтерпретації нори з поміщеною труною царівни необхідно відзначити, що нора (або «пустая гора» [64, с. 643], тобто печера) – це «жіночий принцип, лоно Матері-Землі», «щось жіноче, заховане і закрите», це також «внутрішнє езотеричне знання», «місце ініціації і другого народження», коли «смерть передує відродженню і просвітлінню», – вказує Дж. Купер [36, с. 245]. Символіка дій нареченого в печері досить прозора: Єлисей зумів відродити наречену після смерті і разом з тим пробудити в «мертвій» царівну жінку – «И о гроб невесты милой / Он ударился всей силой. / Гроб разбился» [64, с. 646].

Таким чином, у пушкінській казці можна констатувати наявність давньої містерії із зображенням певних етапів, їх послідовність представлена в такому вигляді:

1) початок шляху: Єлисей «отправляется в дорогу / За красавицей-душой» [64, с. 637].

2) На середньому відтинку шляху герой зустрічається з труднощами, тяжкість подолання яких виражена через ритуальний плач («Он горько плачет» [64, с. 644]). Герой робить спробу розпитати про проходження шляху, однак це виявляється марним: «И кого не спросит он, / Всем вопрос его мудрен» [64, с. 644], оскільки профани не знають, а посвячені у таїну зберігають обітницю мовчання. Герой шукає душу-наречену за допомогою небесних світил і стихій, звернення до яких представлено у вигляді якихось ритуалів із регламентованими діями, отримує точні відповіді і чіткі орієнтири для

подальших пошуків і знаходить красуню-душу.

3) На фінальному етапі шляху герой стикається з новою проблемою: душа знаходиться в кришталевій труні, тобто в ув'язненні. За допомогою кришталю вводиться образ красивої, але застиглої фізичної матерії, яка з величезною тяжкістю піддається змінам. Отже, зоряна душа полонена кришталевою темницею, але, на щастя, знаходиться герой, який розбиває кришталеву труну, і царівна оживає.

У такій формі представлена реалізація зоряної містерії, суть якої – в єднанні божественної душі з матеріальним фізичним тілом; тому і смерть була ініціаційною, ритуальною, щоб безсмертна душа могла втілитися в земному тілі. Очевидно, що зміст не лише аналізованої пушкінської, але і будь-якої чарівної казки «є жахаюче серйозним: він полягає у переході через символічну смерть і відродженні від незнання і незрілості до духовного змужніння», – підкреслює М. Еліаде [79, с. 198].

У казці О. Пушкіна успішні пошуки «нареченим» своєї «нареченої» успішно закінчуються ритуальним весіллям (ієрогамією) як найдавнішим символом возз'єднання тіла і душі: «И с невестою своей / Обвенчался Елисей» [64, с. 646]. Для нашого дослідження важливо підкреслити, що чарівна казка, можливо, є якоюсь універсальною, легко впізнаваною і адаптивною формою ініціаційного ритуалу, переданого предками в спадок сучасній людині; з його допомогою «ми починаємо розуміти, що "ініціація" співіснує з життям людства, <...> незалежно від того, якими словами користуються для передачі цього досвіду», – вважає М. Еліаде [79, с. 199].

10. Презентація Saturnia regna в казці

Деякі з порушених аспектів ініціаційної містерії вимагають заглиблення в специфічну область, умовно позначену як *Чоловічий будинок*, введений в казку в алегоричній формі якогось *терема в лісовій гущавині*: це специфічного роду співтовариство або соціальний інститут, детально досліджений видатним вченим В. Проппом («Історичні корені чарівної казки» [61]). Він зазначав, що до часу одруження юнаки йшли з рідної домівки, жили мовби комунами в спеціально побудованих будинках, званих «будинками чоловіків», і були об'єднані в союз [61, с. 203–204]; їх часто називали братами.

У чоловічих будинках важливу роль грала жінка або «сестриця». Причини, в результаті яких вона потрапляла до лісових братів, могли бути різними; проте зазвичай всі напасті дівчини закінчувалися з моменту її появи в будинку, де ставлення до неї – підкреслено шанобливе. Потрібно відзначити ймовірність появи замість дівчини літньої жінки, літнього чоловіка, молодого

хлопця. У кожному разі лісове братство вибудовувало з новачком особливого роду стосунки, вигідні для обох сторін: новенький брав на себе виконання обов'язків з домашнього благоустрою, а брати-богатирі займалися постачанням харчів та інших матеріальних благ. Саме тому в пушкінській казці старший із богатирів скрупульозно перераховує можливі варіанти взаємин між господарями і невідомим новачком в їхньому теремі, щоб відразу встановити статус прибулого. Царівна, дотримуючись даного ритуалу, відгукується тільки після того, як старший пообіцяв, що дівчина стане для них «сестрицею».

В. Пропп зазначає, що перебування «сестриці» в чоловічому домі завжди було тимчасовим, і часто стосунки між нею і «братами» виходили за формальні рамки, приймаючи форму позашлюбного зв'язку з одним із чоловіків; при цьому ініціатива виходила від чоловіків, пропозиція робилася відкрито і відразу усіма братами, але силоміць дівчину ніколи не примушували. У пушкінській казці також описана подібна ситуація [64, с. 639].

В подальшому розвитку сюжету виділяються три ключових епізоди, пов'язані з царівною – смерть (тимчасова), воскресіння, шлюб – і складові етапи посвячувального ритуалу в статус «сестриці»; В. Пропп наполягає, що «тимчасова смерть <...> є одна з характерних і постійних ознак обряду посвячення» [61, с. 216]. Суть полягає в тому, що в реальному житті «сестриця» рано чи пізно залишала великий будинок, щоб влаштувати сімейне життя. Однак чоловічий будинок був специфічним місцем, для збереження його таємниць «сестриця»-царівна повинна була пройти особливий обряд, який гарантує нерозголошення секретів за межами цієї своєрідної комуни.

Для проведення обряду тимчасової смерті використовувалися різні засоби, але одним з найпоширеніших було отруєння. Для отямлення було досить струснути тіло, що і виконує королевич Єлисей: «о гроб <...> ударился всей силой» [64, с. 646]. Тільки після проведення містеріальних дійств витікає шлюб героїні в якості кінцевого етапу посвячувальної традиції. Дивною є та акуратність, точність і лаконічність форми римованої казки, в яку геній О. Пушкіна обрамив великий і різноплановий зміст, пов'язаний з етапами обряду посвячення, що дозволило виділити розглянуту тему із загальної оповіді.

Використання мотиву чоловічого будинку допомагає пояснити причину введення семи богатирів в назву казки, але при цьому не обґрунтовує необхідність згадки мертвої царівни на першому місці в тій самій назві. Особливо підкреслимо, що царівна представлена унікальним персонажем, який має два народження і одні похорони, будучи, таким чином, *двічі*

народженою, тою, що пройшла поріг смерті. Про фізичне народження героїні вказується на початку розповіді: «Вот в сочельник в самый, в ночь / Бог дает царице дочь» [64, с. 634]. Святвечір відзначається двічі напередодні православного Різдва і Хрещення. Прив'язка народження царівни до цих свят є авторською підказкою та вказівкою на галасливі і веселі святки з 7 по 19 січня, що є відлунням стародавніх Сатурналій, які проводяться в пам'ять про Saturnia regna – владу Сатурна в період зимового сонцестояння.

Спочатку Сатурн був богом землеробства, але шанувався також в іпостасі бога смерті – з цією додатковою функцією були пов'язані сатурніанські містерії. У аналізованій казці царівну ховають в печері, але підземелля або печера якраз і втілюють символіку особливого місця, в якому розгортається містерійне дійство. Важливим моментом містерії було проходження через смерть, що декорувалося як похорон ініційованої людини в труні. Відповідно ключовий комплекс дій посвячувального процесу містив у собі смерть неофіта, закладення до труни і похорон. У казці в описі похорону царівни дотримані всі необхідні деталі: героїня «мертва», але її смерть схожа на безпробудний сон (лежала «как под крылышком у сна» [64, с. 643]), її ховають «с молитвою святой», брати творять «обряд печальный» і кладуть царівну «во гроб хрустальный» [64, с. 643]. При проведенні даного обряду героїню фактично підключають до сили владики Сатурна згідно до існуючого у той час культу мертвих; пробудження героїні від смертельного сну якраз і є її другим (або духовним) народженням.

Королевич Єлисей також бере безсумнівну участь в містеріальному дійстві: він робить сходження в світ смерті (Сатурна), а царство мертвих позначається через образи-символи печери, сумної імли, кришталевої труни, мертвої нареченої, сплячої «вечным сном» [64, с. 646]. Єлисей усією силою оживляє царівну і виводить її з печери в світ живих. Ініціація закінчується вдало, тому слідкує весілля в якості образу-символу єднання просвітленої душі і тіла. Окремо слід відзначити звукову відповідність кореня *кор-* в позначенні статусу Єлисея з латинськими словами *cronos* (час, Сатурн) і *cornix* (віщий птах ворон, атрибут Сатурна в якості бога часу і смерті), тому королівський статус Єлисея можна витлумачити як доказ його приналежності до служителів культу Сатурна.

11. Неординарність казкових персонажів в пушкінській «Казці про золотого півника»

Казка про півника [64, с. 647– 652] є, мабуть, найбільш драматичним і трагічним твором, який цілком доречно було б назвати антиказкою, оскільки традиційній казковій оповіді з очікуваним щасливим кінцем для позитивного

героя і прогнозованим покаранням для негативного персонажа протиставляється зображення гнітюче-похмурих реалій життя з присутністю безособово-масової смерті. Через свою знеособленість смерть нівелює і унеможливлює відплату по заслузі будь-кому, але служить своєрідним трагічним барометром жахів і кошмарів, які агресивно проникають в людське існування.

До когорти ординарних казкових персонажів належать двоє синів царя Дадона, воєводи, численна рать; соціальна номенклатура представлена царем Дадоном і Шамаханською царицею; персонажами, наділеними магічними властивостями, є звіздар і золотий півник.

Головний герой, цар Дадон, є втіленням посереднього – без персоніфікації через портретну схожість з лідером конкретної країни – образу володаря і носія певних якостей, бо будь-який керівник держави стикається з такими ж проблемами, з якими мав справу казковий герой, який володів характеристиками управлінця високого рівня. Іноді такий правитель може, подібно Дадонові, проявляти тенденцію до царювання «лежа на боку» [64, с. 648], тобто до пасивності або ж просто лінощів, оскільки, лінь, безумовно, властива цьому персонажу. Але цілком допустима й інша інтерпретація казкового девізу «Царствуй, лежа на боку!» [64, с. 648] в якості особливо ефективної форми правління з функціонуванням добре налагодженого державного механізму, діючого подібно до точного годинника і тому не потребуючого постійного втручання керівника в справи держави.

В аналізованому творі представлений не просто безособовий «цар» з Казки про мертву царівну, але укрупнений образ «государя» і «отца народа» [64, с. 648], тобто доброго і вмілого правителя. Він «славный», «грозный» [64, с. 647], рішучий і вольовий володар, «смолоду» [64, с. 647] завоював пошану і повагу, оскільки вмів приймати ефективні дієві рішення («наносил обиды смело» [64, с. 647]), гостро переживає невдачі при реалізації проєктів і планів («Инда плакал царь Дадон, / Инда забывал и сон. / Что за жизнь в такой тревоге» [64, с. 647]). Унаслідок природного процесу фізичного старіння цар приймає рішення «Отдохнуть от ратных дел / И покой себе устроить» [64, с. 647], в результаті чого у нього починають накопичуватися серйозні проблеми державного масштабу («соседи беспокоить / Стали старого царя / Страшный вред ему творя» [64, с. 647]).

Особливо відзначимо зовнішній інформаційний шар казки, в якому опис стабільно суворого часу життя представлено в формі перманентних конфліктів суміжних держав між собою за право існування; тому царю Дадону, подібно до будь-якого дбайливого правителя типової держави епохи

загальної ворожнечі, *доводиться* «содержать / Многочисленную рать» [64, с. 647].

Постійна загроза нескінченних ворожих нападів, що завдають великої шкоди життєво важливим сферам існування, тримає в безперервній напрузі і страху населення: «что и жизнь в такой тревоге!» [64, с. 647], «люди в страхе дни проводят» [64, с. 649], «страх и шум во всей столице» [64, с. 648]. Реаліями життя є вже не поодинокі вбивства, описувані в Казці про мертву царівну, а масові жорстокі побоїща, що призводять не лише до знищення регулярних армій, а й простого населення на територіях ворогуючих сторін. Жінок зазвичай чекала сумна доля їх переможених чоловіків, можливо тому в казці згадується про єдиного жіночого персонажа – Шамаханську царицю.

Існування держави при постійній загрозі військових зіткнень вимагає зміцнення обороноздатності країни і захисту кордонів. Країна з надійною системою оповіщення про небезпеку нападу має гарантовану перевагу перед можливим супротивником. У казці важливість даної ідеї проілюстрована за допомогою введення образу «верного сторожа» – півника на спиці в якості символу військової пильності і цілодобової, ефективної, надійної сторожової системи: «шевельнется» і «кричит: “Кири-ку-ку, / Царствуй лежа на боку!”» [64, с. 648].

Функція золотого півника як чарівного талісмана ще не пояснює другу роль цього персонажа, відповідно до якої він є генератором і носієм посиленої чоловічої потенції. Дана «півняча» функція була детально проаналізована в літературознавчих дослідженнях М. Алексєєва, що дослідив популярну в останній чверті XVIII ст. повість Ф. Клінгера «Історія про Золотого Півня». Головний персонаж повісті представлений Півнем – таким собі перетвореним принцом, що діє як надзвичайно фривольний і жінколюбний чоловік [5]. Дивним чином головний персонаж повісті збігається з інтерпретацією пушкінської казки, в якій золотий півник грає роль магічного талісмана і сексуального символу.

12. Артистичність натури Шамаханської цариці: фатальна жінка в любовному трикутнику

Основна відмінність даного твору від інших пушкінських казок лежить в прояві *артистизму* і *естетизму* як рівня свідомості казкових героїв. Дійсно, артист, естет має п’янку ефектну зовнішність, зачаровує промовою, захоплює грацією рухів, фокусує увагу на власній персоні, щоб зіграти міні-виставу для залучення в свою гру завороженого глядача.

У загальних рисах це дає ключ до розуміння образу Шамаханської

цариці. Її дійство починається з першого руху: «Вдруг шатер распахнулся...» – ось вона, відкрита завіса на сцені для показу добре продуманої вистави, в якому прекрасна діва «Вся сияя, как заря, / Тихо встретила царя» [64, с. 650]. Яскравість героїні настільки чарівна, що цар, «ей глядя в очи» [64, с. 650], забув про смерть синів. Під гіпнозом її краси, чарівності і манер цар миттєво втрачає голову від пристрасті, проти волі залучений в гру красуні за *її власними* правилами, тому що вона без слів зуміла підкорити воїна і «увести» його в своє шатро-театр-сцену-магічне дійство.

Цар Дадон безумовно перебуває під всебічним впливом чарівниці, яка до того ж «не боится <...> греха» [64, с. 651]. Герой *з першого погляду закохується* в Шамаханську царицю і не лише він: «как лебедь поседелый» [64, с. 650] мудрець також миттєво підпадає під вплив її чар, що стає причиною виникнення конфлікту *в любовному трикутнику*, який робить великий вплив на особисті пріоритети і державні інтереси у двох впливових чоловіків і друзів, оскільки мудрець двічі згадується як «друг» [64, с. 651] і «старый друг» [64, с. 650] царя.

Чарівлива краса героїні стає причиною розбрату чоловіків за право володіння її носійкою; а позаяк Шамаханська цариця не зробила жодної спроби зупинити благородних мужів в їх шаленій суперечці, то є підстави для припущення, що вона цілеспрямовано провокувала обох чоловіків на конфлікт. Таким чином, характерною рисою жіночої поведінки в казці є провокативна роль прекрасної дами в загостренні почуття ревнощів і суперництва у чоловіків за право володіння собою.

Підведення перших підсумків показує, що одна жінка занапастила дві армії з їх ватажками – синами Дадона, мудреця і самого государя за причиною того, що у чоловіків раптом настає затьмарення розуму від палкого кохання до дівчини, яка притягувала трагічну смерть до всіх учасників драми. Чарівний півник також зникає, тож система стеження і охорони, підпорядкована жерцеві-мудрецеві, автоматично руйнується з убивством жерця. У такій ситуації обезголовлена і знекровлена держава фактично перестає існувати.

У цілому аналіз пушкінської казки дозволяє конкретизувати наступний синтезований психотип особистості: у чоловіків спостерігається підвищений рівень агресивності, задерикуватості, фривольності і маскулінності, тобто те, що можна позначити, як «півнячі» характеристики; при цьому чоловіки демонструють відмінні якості умілих управлінців аж до найвищого державного рангу. Жінка представлена надзвичайно красивою і артистичною, викликає любов і захоплення з першого погляду, яка проявляє

свідоме прагнення сконцентрувати чоловічу увагу винятково на своїй персоні. Вона стимулює і провокує прояв у чоловіків почуття ревнощів і суперництва за виключне право володіння собою за законом найсильнішого.

13. Внутрішній зв'язок між талісманом-півником і мудрецем

Наступний інформаційний шар твору пов'язаний з унікальним персонажем – мудрецем, звіздарем, скопцем. До нього як до верховного жерця виявляють виняткову повагу, турбуючи тільки в разі крайньої необхідності «с просьбой о помоге» [64, с. 647], при цьому гонець звертається «с поклоном» [64, с. 647]. Як звіздар даний персонаж представляє науку свого часу; як мудрець він зосереджує духовну владу і панує над жрецьким станом; однак додаткова характеристика даного персонажа як *скопця* вимагає окремого дослідження.

Образ скопця нерозривно пов'язаний з образом золотого півника, утворюючи двоєдність. У Казці про півника жорстока реальність і необхідність відстоювати життя у масштабних битвах зводить до нульового рівня доблесть окремого воїна і раті взагалі, проте звеличує фігуру жерця, здатного силою інтелекту та магічного мистецтва замінити цілу армію; в цьому світлі колективний персонаж *скопець-півник* стає більш ніж актуальним.

У цій парі ведучим є півник, що підтверджується і назвою казки, обраною за принципом відповідності назви літературного твору його базовій ідеї та / або основного персонажу; при цьому в назві не згаданий скопець, цар Дадон або Шамаханська цариця. Казковий наратив повністю вибудовується навколо золотого півника, тому для правильної інтерпретації його образу необхідно проаналізувати багатозначність символіки цього птаха.

Півень – солярний птах, першим зустрічає ранкове світило і в цій якості часто використовується як атрибут сонячних богів. Але зображення півня також застосовується як хтонічний образ в атрибутиці підземних богів під час здійснення похоронних церемоній з метою убезпечення від злих духів. Для позначення солярних якостей бога в зображенні півнячого персонажа превалювали світлі відтінки оперення, тоді як чорна масть птиці пов'язувалася з підземним царством. В енциклопедії «Міфи народів світу» вказується, що дуальність образу півня пов'язана також з продуктивним аспектом родючості, в цій якості він постає «одним з ключових символів сексуальної потенції» [50, т. II, с. 310]. Крім того, півень на спиці трактувався як божественна еманація і уособлення сили життя, тому його присвячували ряду богів, включаючи Аттіса як символу весняної родючості, що є важливим для нашого дослідження. Згідно з міфом Аттіс повинен був дотримуватися

целібату як вартовий храму богині Кібели, але за любов до німфи був покараний Кібелою, що наслала на нього божевілля, під час якого юнак оскопив себе і в подальшому загинув. Міф про улюбленця богині Аттіса дає поштовх до трактування образів півня і скопця в потрібному напрямку: півень – це божественний атрибут, що символізує тілесну пристрасть і чоловічу потенцію, а скопець – образ-символ релігійного подвижництва, відповідно до якого адепт дає обітницю безшлюбності і піддається оскопленню.

Основні характеристики Аттіса вгадуються і в мало окресленому образі скопця: він – жрець якогось стародавнього культу, в якому обожнюється чоловіча сила і заохочується войовничість, які обов'язково присутні в якості основних характеристик півня. Жрець оскоплений, позаяк зобов'язаний зберігати вірність Великій Матері, персоніфікованій у богині Кібелі, якій він служить. В якості компенсації за фізичне каліцтво жрець магічним чином може передавати свою невитрачену чоловічу енергію іншій особі, маючи право вимагати за це певну винагороду.

У казці жрець-скопець віддає постарілому Дадонові півника, який символічно втілює затребувані аспекти чоловічої сили і потенції, і отримує за це обіцянку царя: «Волю первую твою / Я исполню, как мою» [64, с. 648]. Першою волею скопця виявилося бажання володіння Шамаханською дівчиною, що було порушенням обітниці вірності Великій Богині, за це святотатство його вбивають у повній відповідності до міфу про Аттіса, бо він забажав ту, на котру жодним чином не повинен був спокуситися, і розплата настає негайно.

Велике зацікавлення викликає інтригуючий образ Шамаханської цариці – героїні, яка зуміла викликати палке бажання володіння собою у перших осіб держави. Розшифрувати образ допоможе дещо несподівана для казки астрософічна інформація; такий підхід є логічним, оскільки в нашому дослідженні залишилася поза увагою третя спеціалізація мудреця, який визначений в казці ще й як звіздар; тому ключ до розгадки образу Шамаханської цариці слід шукати на зоряному небі, а тлумачення імені красуні спробуємо знайти за допомогою інформації про її соціальне становище і професійне спрямування.

Відзначимо, що ім'я героїні – Шамаханська – надивовижу співзвучне з іменем блудниці Шамхат з давнього епосу про Гільгамеша. В одному з міфів блудниця Шамхат «перетворює в людину друга Гільгамеша, звіроподібного Енкіду», в цьому образі вбачали зв'язок зі священною блудницею – планетою Венерою або Іштар: «як ранкова зірка Іштар була в Вавилонії богинею війни і часто зображувалася на спині лева. Вечірня ж зірка Іштар якраз і вважалась

покровителькою любові і священної проституції. І апокаліптична Вавилонська блудниця, на чолі якої написано слово "Містерія", сидить на семиголовому звірі, схожому на лева», – вважає Н. Мамуна [46, с. 82–83].

У світлі нашого герменевтичного аналізу слід зазначити, що звіздарі стародавнього Сходу створили свого часу унікальну систему літочислення на основі астрономічних і астрологічних описів Венери. Культ Венери вважається таким же давнім, як культи Сонця і Місяця. У проаналізованій вище Казці про мертву царівну королевич Єлисей спілкується з Сонцем, Місяцем і стихіями, тоді як цариця II – з дзеркальцем, яке безпосередньо співставляється з символікою планети Венера, має астрологічний знак у формі кола над ручкою: таке дзеркальце є обов'язковим атрибутом незрівнянної богині краси і любові. У той самий час у давнину Велика Богиня була і володаркою Містерій; зовсім не випадково в епосі про Гільгамеша з'являється і блудниця Шамхат як одна з проекцій богині Іштар-Венери, що вважалася покровителькою не лише любові і закоханих, але і священної проституції, а також містерій; в образі Шамаханської цариці пунктирно відзначені ті ж риси, що і у героїні древнього епосу. У пушкінській казці можна знайти вказівки на присутність Венери ранкової і вечірньої. Венера вечірня алегорично співвідноситься з Шамаханською дівчиною, яка займається сакральною проституцією і провадить богемний спосіб життя; Венера ранкова представлена загальним войовничим, агресивним фоном казки, посиленим додатковою текстовою конкретикою: словом «схід» – саме на сході спостерігається Венера ранкова до сходу сонця – вжито в оповіданні чотири рази.

В аналізованому творі тісний зв'язок з Венерою простежується і в тому, що сцена першої появи Шамаханської цариці вводиться в оповідання в точній відповідності з пропорціями золотого перетину тексту і припадає на такі слова: «девица, / Шамаханская царица, / Вся сияя, как заря, / Тихо встретила царя» [64, с. 650]. Число пропорції золотого перетину – 1,6, а це дзеркальне відображення числа 61, що становить цикл в 61 венеріанський рік. У древніх народів Венера-Афродита називалася «золотою»: таке визначення одночасно вважалося її божественним атрибутом, бо вважалося, що всі належні богині речі також були золотими. *Золотий* півник із заголовка казки безумовно пов'язаний з «многозлатною» Венерою в якості її характерного символу через атрибут-визначення; крім того, існують зображення богині, поруч з якою знаходиться півник.

Потай присутній містеріальний підтекст казкового сюжету містить ту ж подвійність символіки, що притаманна самій Венері: підступна богиня війни,

розбрату і агресії, але також і бажана, доброчинна богиня любові і краси і, одночасно, покровителька Таїнств. У казковому тексті простежується наступний загальний порядок проходження містеріальних рівнів: 1) неофіт їде на схід (в казці цар направляється «к востоку» [64, с. 649]); 2) піднімається в гори, де знаходиться відокремлене місце ініціаційних містерій (Дадон «Промеж высоких гор / Видит шелковый шатер» [64, с. 649]); 3) приносяться жертви Великій Богині («в ущелье тесном» люди «мертвые лежат, / Меч вонзивши друг во друга» [64, с. 649]); 4) з'являється та, що уособлює Венеру (Шамаханська цариця «тихо встретила царя» [64, с. 650]); 5) інші етапи дійства відбуваються в наметі в оргіастичній формі, докладний опис якої опущено, але констатується: «Околдован, восхищен, / Пировал <...> Дадон» [64, с. 650]; 6) неофіт, який проходить ініціацію, повертається додому «с девицей молодой» [64, с. 650] на колісниці (ще одним атрибутом Венери); 7) ритуально вбиває верховного жерця («хватил его жезлом / По лбу» [64, с. 651]); 8) дівиця сміється сакральним сміхом: «Хи-хи-хи да ха-ха-ха!» [64, с. 651]; 9) на останньому етапі передбачається урочистий в'їзд ініційованої людини – царя Дадона – на колісниці в столицю, нове воцаріння і подальше успішне царювання.

У пушкінській казці, однак, новопосвячений робить неприпустиму помилку, яка в кінцевому рахунку позбавляє його всіх належних нагород і навіть життя: він сміється у відповідь Шамаханській цариці – «усмехнулся ей умильно» [64, с. 651], за що негайно прослідувало покарання – півник «клюнул в темя» [64, с. 652]. Цар Дадон вмирає, дівчина і та сила, носієм якої вона була, зникають. Раніше півник закликав царя до ініціації, і він же покарав за неякісне проходження ініціації, що призвело до руйнування магічного зв'язку з Великою Богинею.

14. Герменевтична реконструкція привабливості образу земного життя в «Казці про царя Салтана» О. Пушкіна

Казка про царя Салтана [64, с. 606–629] являє собою по-справжньому чарівну казку з численними, зачаровуючими розмахом фантазії чудесами, які з легкістю відбуваються не в загадковому лісі або малодоступних горах, а в буденному житті, буквально за місцем проживання персонажів; ця маневреність у поєднанні з доступністю і швидкістю реалізації незвичайних бажань вражає уяву і створює неповторну привабливість оповідного малюнка, властивого винятково цій казці.

Система ординарних персонажів казки включає трьох сестричок – ткалю, кухарку і майбутню царицю, тридцяти трьох богатирів на чолі з дядьком

Чорномором, гостей-моряків, бояр, гінців. Соціально значущі персонажі представлені бабою Бабарихою, царем Салтаном, князем Гвідоном. Персонажі, наділені магічними властивостями, – царівна Лебідь, шуліка, білка.

У аналізованій казці характерними властивостями персонажів на рівні розвинутої свідомості є *інтуїція*, яка визначається в Філософському словнику як «здатність прямого, нічим не опосередкованого осягнення істини» [56, т. 2, с. 140]. Інтуїт подібний до антени, що чутливо вловлює найменші імпульси з навколишнього світу, йому дано передбачати і передчувати невиявлені події, ще приховані десь в глибинах майбутнього; зворотним боком інтуїтивності може бути наявність у людини нервового напруження і як наслідок – лякливості, страху, смутку.

Спостерігаємо багаточисленні прояви інтуїції у персонажів Казки про Салтана: навдивовижу вчасно три сестриці заводять розмову про можливість заміжжя у присутності потенційного нареченого, який, зі свого боку, чує всю розмову в потрібний для нього час і в потрібному місці; при цьому самим чутливим інтуїтом виявляється третя сестриця, що зуміла передбачити те, що «батюшке-царю» [64, с. 606] виявилося найбільш потрібним – син-богатир. Дуже вчасно царевич, вийшовши з бочки, вирішує пізно ввечері «у моря искать дичины» [64, с. 610] і одночасно врятувати царівну Лебідь замість того, щоб лягти спати і зайнятися пошуками їжі вранці. Передчуваючи можливий хід подій, царівна Лебідь влаштовує магічні «розборки» з шулікою коло берега безіменного безлюдного острова, надаючи царевичу можливість врятувати себе і таким чином познайомитися з майбутньою дружиною. Та й надалі даний персонаж завжди, на диво, вчасно з'являється перед Гвідоном в той момент, коли йому щось життєво необхідно.

Чудово працює інтуїція у ткалі, кухарки і свахи баби Бабарихи. Кожного разу, коли моряки вирушають від Гвідона до Салтана для спілкування з царем, три жінки завжди виявляються на місці, щоб вчасно перешкодити реалізації наміру Салтана відвідати «чудный остров» [64, с. 613] і неминуче зустрітися з сином, передчуваючи якимось чином, що незнайомий для них князь Гвідон може зруйнувати їх контроль над царем. При цьому, як за помахом чарівної палички, вони детально описують дива про білочку, тридцяти трьох богатирів, прекрасну царівну. Слід відзначити велику різницю між описами див ткалею, кухаркою, Бабарихою і корабельниками: три жінки відтворюють дані про дивини на інтуїтивному рівні, тоді як функція моряків полягає в акуратному підтвердженні *на власні очі* побачених об'єктів, вони є

точними і неупередженими очевидцями і свідками реально існуючих феноменів.

Зворотним боком характеру людини з інтуїцією є наявність підвищеного рівня занепокоєння, напруженості, страху і лякливості; це проілюстровано в сценах очікування князем Гвідоном чогось йому невідомого: «Гвідон / С берега душой печальной / Провожает бег их дальний» [64, с. 612]; перед Лебіддю він завжди постає тихим, «как день ненастный» і відповідає «печально» [64, с. 612], оскільки «Грусть-тоска <...> съедает, / Одолела молодца» [64, с. 612].

Для казкових персонажів є типовим *дивуватися диву* і прагнути *мати диво* для демонстрації гостям. Князь кілька разів оприлюднює бажання: «Диво б дивное хотел / Перенять я в мой удел» [64, с. 612]. Цар Салтан постійно торкається теми чудес в своїх розмовах з корабельниками, починаючи зустрічі з ними зі стандартних запитань: «Долго ль ездили? куда? / Ладно ль за морем иль худо? / И какое в свете чудо?» [64, с. 613, 617, 621, 626], та й втручання ткалі, кухарки, Бабарихи в чоловічі розмови також спровоковане бажанням «перевершити» один одного в знанні нового дива або цікавини.

У аналізованій казці стосунки між чоловічими і жіночими персонажами градуюються на основі верховенства жінки і повного підпорядкування їй чоловіка: лідером сім'ї, безсумнівно, є дружина, мати, сестра, сваха, зовиця тощо. Але до одруження чоловік самовільний і самостійний: так, Салтан без ради і згоди матері Бабарихи одружується на тій, чия мова йому «полюбилася» [64, с. 607]. Відразу після весілля жінки «исподтиха» [64, с. 617] беруть владу над чоловіками, підпорядковуючи їх волю і потураючи їм у виконанні бажань. Підпорядкованість Салтана матері і родичкам очевидна і не потребує доказів, бо він, безумовно, знаходиться під повним впливом жінок в сім'ї.

Взаємини чоловіків в казці – батька і сина – теплі і приязні: у сина в розлуці з батьком – смуток, батько без сина також «с грустной думой на лице» [64, с. 621]. Стосунки жінок між собою далекі від ідеальних навіть між близькими родичками: ткаля і кухарка «злятся», «плачут» від злості і «завидуют» [64, с. 607] більш щасливій долі молодшої сестри, яка зуміла вигідно вийти заміж і народити диво-дитину. Це є причиною наклепу на первістка молодої цариці і стає достатньою підставою, щоб «извести» [64, с. 608] щасливицю, використовуючи анонімки, інтриги і плітки. Так, для дискредитації цариці влаштовується жіноча змова і здійснюється фальсифікація кореспонденції з метою «перенять» [64, с. 608] гінця з радісною звісткою про народження

сина.

У внутрішньородинних справах для Салтана типова довірливість, позаяк він, безсумнівно, вірить неймовірній новині про народження царицею якоїсь тваринки замість богатиря. Тому після сильного спалаху *гніву*, що не догледіли і не вберегли його дружину і дитя («В гневе начал он чудесить» [64, с. 608]), швидкий на розправу цар, «гонца хотел повесить» [64, с. 608]. Але, будучи за своєю природою людиною незлостивою, він розсудливо бажає в усьому розібратися сам і велить «Ждать царева возвращенья / Для законного решенья» [64, с. 608], що свідчить про існування законодавчої системи в його країні, тоді як в Казках про мертву царівну і золотого півника інформація такого характеру відсутня. До речі, у Гвідона спостерігається схожа модель поведінки, і він постійно лютує у несприятливих для себе ситуаціях.

У казці представлені прості звичаї у чоловіків (Салтан справляє нужду «позадь забора» [64, с. 607]), але вишукані у жінок (велична царівна Лебідь). Слід визнати, що героям казки притаманна любов до рясного багатого застілля і схильність до побутового пияцтва, що неодноразово зафіксовано текстуально: «Допьяна гонца поят» [64, с. 608], «И привез гонец хмельной» [64, с. 608], князь Гвідон регулярно «кормит и поит» [64, с. 612] гостей-моряків, цар Салтан також садовить гостей «за свой стол» [64, с. 613], щоб напоїти-нагодувати.

Безумовним гріхом, змальованим у казці, є злодійство: для збереження княжого майна – білочки з золотими горішками – виставляється варта з дяком для обліку коштовностей, постійного суворого контролю і запобігання можливого злодійства, тому в звіті царю Салтану моряки одноголосно підтверджують, що «слуги белку стерегут» [64, с. 617]; поміж тим, у двох проаналізованих вище пушкінських казках факти злодійства відсутні. Заздрісні і ревниві до чужих успіхів ткаля, кухарка і баба Бабариха наказують «обобрать» [64, с. 608] гінця, тобто вкрасти грамоту з його суми.

В цілому герої пушкінського твору ініціативні й винахідливі, виникаючі проблеми вирішують швидко і ефективно, прийняті рішення реалізують невідкладно і негайно. Так, цар Салтан «поздно вечерком» [64, с. 606] почув розмову трьох дівчат, «в тот же вечер обвенчался» [64, с. 607], а потім ще був «пир честной» [64, с. 607] з численними гостями, після чого молода цариця «с первой ночи понесла» [64, с. 607] – всі події відбуваються протягом одного вечора. Так само швидко одружується і Гвідон: запевнивши Лебідь в намірі одружитися, «скорей» [64, с. 624] просить благословення у матінки, після чого «не долго собирался» [64, с. 624], обвінчався і став «приплода

поджидать» [64, с. 625]. Царівна Лебідь зуміла за ніч спорудити пишне місто на пустельному острові і просунути Гвідона як його правителя, за один день надала місту якісну охорону (тридцять три богатирі з Чорномором) і стабільне фінансове забезпечення (білочка з золотими горішками), кілька разів моментально виконувала прохання князя про подорожі.

З тексту стає очевидним, що населення живе безбідно і заможно, без будь-яких побутових проблем: «Все в том острове богаты, / Изоб нет, везде палаты» [64, с. 617]; в побуті використовуються вишукані предмети («кровать слоновой кости» [64, с. 607]); існує добре налагоджена торгівля (проілюстровано частими приїздами купців-моряків). Дана казка, можливо, єдина, в якій виявляється вирішеною одвічна проблема життєзабезпечення людини якісним житлом («везде палаты» [64, с. 617]), харчуванням (кухарка готова приготувати бенкет «на весь крещеный мир» [64, с. 606]) і одягом (ткаля може на «весь мир одна» [64, с. 606] наткати будь-яку кількість полотна).

Забезпечене і сите життя в царстві Салтана викликає заздрість у сусідів, які бажають використовувати за своїми намірами матеріальні багатства заможної суміжної держави, тому Салтанові доводиться багато воювати («война была», государ «далеко / Бьется долго и жестоко» [64, с. 607]); стверджується про наявність у Салтана та Гвідона війська і флоту на додаток до того, що княжу столицю «хранят» і морським «дозором обходят» [64, с. 622] незвичайні тридцять три богатиря; існує добре налагоджена система збору інформації через торговців-моряків. Моряки не можуть проїхати повз острів Гвідона без звіту про себе і про свої дії перед правителем – їх просто зобов'язують до цього: «Пристань с крепкою заставой – / Пушки с пристани палят, / Кораблю пристать велят» [64, с. 611].

У той же час царство Салтана для моряків – рідна, «желанная» [64, с. 613] і «знакомая» [64, с. 625] країна, де їх не змушують причалювати під загрозою гармат, і вони негайно наносять візит царю Салтану за його першим покликом. Всі моряки різні, проте кожного разу в звітах перед царем вони демонструють з точністю до найдрібніших деталей структуроване знання всього, що було побачено в князівстві Гвідона; це характеризує об'єктивність і цілісність їх звітів. У казці обсяг інформації, пов'язаний з розповіддю про гостей-моряків, дуже великий – більше 11 сторінок із загальних 23, що становить половину казкового тексту; фактично, середня частина казки повністю присвячена гостям, їх приїздам та від'їздам. І сам Гвідон є регулярним гостем у Салтана, лише інкогніто, таємно дізнаючись про новини і становище речей в будинку батька, про плани і проєкти своїх родичок.

15. Основні мотиви «Казки про царя Салтана»

Ключовими мотивами казкового сюжету, що утворюють неповторний розповідний візерунок пушкінського твору, є: 1) одруження Салтана, 2) народження і дорослішання Гвідона, 3) виконання ним важких завдань.

Одруження Салтана. Всі епізоди, об'єднані тематикою одруження Салтана, можна розділити на кілька підпунктів: а) обіцянка дівиці народити богатиря, б) шлюб дівчини з царем, в) народження сина. Відповідно до звичних казкових канонів звістка про народження нетипової дитини має прийти ззовні від незвичайного персонажа (віщунки, пророчиці і т. ін.), але в Казці про Салтана звістка озвучується матір'ю майбутнього богатиря, що об'єднує в одній особі пророчицю, майбутню королеву і матір героя, що свідчить про її неординарність.

Молода цариця, швидше за все, є представницею якогось місячного культу. Вона з сестрами *пряде* «поздно вечерком» [64, с. 606], що разом із зазначенням на жіночу роботу символізує процес прибування або убування місяця: прибуває в обсязі скачування в клубки, подібно до форми місяця, готова пряжа, і убуває, як і місяць, до повного зникнення, вихідна вовняна сировина. Додатковим аспектом в інтерпретації прядіння є його розгляд як процесу творення подальшої долі пряль, які під час роботи пророкують, подібно до трьох грецьких мойр, передбачаючи все, що станеться з ними в подальшому; формування нитки кожною сестричкою одночасно надає якусь конкретну форму головним подіям в їх майбутньому і визначає ключові життєві віхи та орієнтири – стати ткалею або кухаркою, народити богатиря; але право вибору залишається за царем, про *його* перевагу сестри-прялі не знають. Через приналежність молодиці до місячного культу молоді одружуються вночі, тому і зачаття майбутнього сина також доводиться на ніч («с первой ночи понесла» [64, с. 607]); а згодом цариця з сином буде плисти в бочці вночі, коли «В синем небе звезды блещут» [64, с. 609].

Народження героя. Відповідно до власного пророцтва молода цариця народжує сина зростом «в аршин» [64, с. 607], після чого настає черговий етап у розвитку сюжету, мета якого – довести приналежність новонародженого до богатирів; цей етап включає наступні проміжні кроки: а) вилучення матері з немовлям з дому чоловіка, б) швидке зростання немовляти, в) здійснення подвигу героєм, г) затвердження його на князівство.

Отже, мати з немовлям садять в бочку: «покатили / И пустили в Окиян» [64, с. 608]. Очевидно, що молодицю з дитиною прирікають на смерть, але з якихось дивних міркувань бочку дбайливо «засмолили» [64, с. 608], щоб вода

не завдала шкоди людям, що знаходяться всередині. Така невідповідність вказує на присутність яскраво вираженого *знаку смерті* під час вирушання у Путь, що дає підставу для висновку про початок ініціаційного процесу, який являє собою відправлення в містичну Путь в бочці по Окіяну з попереднім наміром приректи його учасників на смерть, який у дійсності є наміром привести до уявної смерті або імітації смерті, оскільки бочку ретельно смолять, що свідчить про реальну турботу про мандрівників.

Мотив швидкого росту дитини «не по дням, а по часам» [64, с. 609] вивчався В. Проппом в роботі «Мотив чудесного народження» [59, с. 205–240], в якій вчений переконливо доводить, що швидке зростання дитини в казках пов'язане з виникненням біди. У пушкінській казці бідою є необхідність позбавлення з ув'язнення матері та дитини, а швидке зростання героя відбувається тому, що «він – *поверненець*» і «народжується вдруге» [59, с. 238], в якості дорослої особи зі збереженою пам'яттю про минулі втілення. Наявність подібного мотиву неодмінно «є ознакою героя. Він народжується для порятунку і визволення» [59, с. 237].

Йдучи за своїм покликанням, герой негайно береться за благородну справу свого звільнення. Після першого подвигу – власного порятунку з ув'язнення – уже природним є очікування його подальших героїчних дій. Знаючи, що герой – воїн-богатир, вже не дивує вміння царевича змайструвати лук зі стрілою і вбити лиходія-шуліку, після чого врятована Лебідь вимовляє сакральні слова *рятівник* і *визволитель*: «Ты, царевич, мой спаситель, / Мой могучий избавитель» [64, с. 610]. І тільки після звершення подвигу герой стає князем-правителем, якого супроводжує «пышный двор» [64, с. 611] – неодмінний атрибут знатної, пануючої особи; його нарікають ім'ям Гвідон. Дані мотиви – від ув'язнення в бочці до вибору імені – представляють обов'язкові етапи ініціації героя, що хронологічно укладаються в три дні, ім'янаречення вказує на фінал містерії. Те, що своє ім'я присвячений отримує на місці ініціації, а не вдома, означає якісно новий період його духовного зростання: смерть всього, що було в старому житті, і початок нового життя з новим ім'ям і в новому вигляді.

Діва з немовлям. Слід окремо розглянути здвоєний образ матері і її дитини в казці – «И царица над ребенком, / Как орлица над орленком» [64, с. 607]: безсумнівно, це хвилюючий і зворушливий образ-символ всепоглинаючого щастя і безмежної ніжності материнства; проте крім буквальної інтерпретації даний образ містить в собі і містичний підтекст. Згідно до авторитетної думки В. Проппа, «порівняльне вивчення <...> мотиву [видалення немовляти. – Т. В.] по світовому фольклору показує дуже ясну

закономірність: на воду спускаються майбутні вожді своїх народів» [59, с. 274]. Те, що ці люди пройшли через обряд проходження води, служить підтвердженням сакральності, величі і правомірності їх царської влади. «Проходження крізь воду є не лише початком царського шляху, воно є умовою воцаріння. <...> Царювати міг лише той, хто пройшов крізь цей обряд», – вважає В. Пропп [59, с. 275]. Саме ця процедура, що перетворилася пізніше в усталений звичай посвяти видатних особистостей, досить докладно описана в пушкінському творі.

Епізод ініціації царевича-немовляти і присутність молодої цариці при ньому несе чітко окреслену символіку Діви з немовлям або ж Божественного немовляти. Н. Мамуна, зокрема, стверджує, що «міфологема *передвічного немовляти* характерна саме для більш ранньої, а не пізньої ментальності» людства [46, с. 34]. *Немовля* – це найдавніший архетип, властивий білій людській расі. У ньому в концентрованому стані вже є минуле, сьогодення і майбутнє, а саме немовля є посередником, сполучною ланкою між розрізненими частинами єдиного цілого Природи. Досліджуваний архетип символізує паростки майбутнього розвитку, притаманні кожній людині. Посвячених, які пройшли подібний обряд і як новонароджені отримали нове ім'я, так і називали – «немовля», «дитя», «невинний», тому «немовля» є символом людини, яка пройшла обряд ініціації, подібно до того, як у давньогрецькій міфології називали немовлям Гермеса, вказуючи тим самим на його функцію куратора містерій. З цієї точки зору стає зрозумілою символіка образу царственого «немовляти» – майбутнього Гвідона – як посвяченого у пушкінській казці, в такому випадку царівна Лебідь сприймається вже не дівчиною в пташиному обрисі, а таким собі ієрофантом, що супроводжує і патронує свого підопічного – Гвідона.

Дорослішання героя. Наступний казковий мотив пов'язаний з вихованням героя, в ньому можна виділити такі пункти: 1) воєнні навички князя, 2) виконання ним важких завдань, 3) одруження.

Гвідон стає князем *на острові*, що підкреслює ізольованість нового місця проживання ініційованого героя від усього світу. Не викликає сумнівів наявність у героя добре відпрацьованих військових навичок, умінь і майстерності. Навіть якщо керуватись тим, що він провів в бочці всього лише добу і ріс в цей період «по годинах» (тобто рік за годину), то йому вже має бути на момент оповідання приблизно 24 роки – не ніжна дитина, а дорослий чоловік. Але навіть дорослому було б важко, майже неможливо без попередньої фізичної підготовки виконати те, що робить в казці новонароджене дитя: відламує дубовий сук і робить з нього лук. Дуб є

особливо міцним деревом, тому тільки істинний богатир може зламати дубовий сук голими руками, а вміле виготовлення лука вказує на професіоналізм воїна.

Наступною дією стає полювання як ілюстрації кастової поведінки воїна царської крові. І подальший порятунок царівни Лебідь відбувається не завдяки нестримному польоту авторської фантазії або звивинам примхливого казкового сюжету, а через професійні дії героя, який вбиває шуліку якраз в критичний момент атаки, коли той «клев кровавый навострил» [64, с. 610]. Далі слід ключовий момент всієї сцени: шуліка «кровь пролил» [64, с. 610], що і було доказом дій сталого воїна, який до того ж, як зазначалося вище, – вождь, а не дитя, що недавно народилося, недосвідчене і вразливе в усіх відношеннях; тому природною виглядає послідовність всіх його дій в поєднанні з об'єктом порятунку – дівиці, а не старця або дитини.

У цілому це ще раз підтверджує те, що дитя-царевич або князь Гвідон стає ініційованою людиною, тому в назві казки в переліку ключових титульних персонажів найбільше виділений саме цей герой з відповідними барвистими епітетами: «Казка про царя Салтана, про сина його славного і могутнього богатиря князя Гвідона Салтановича і про прекрасну царівну Лебідь», тоді як два інших персонажі всього лише згадані. Отже, увага навмисно фокусується на князеві Гвідоні як посвяченого і носія військового духу, мужності, доблесті, мудрості правителя. У такому випадку необхідність епізодів, що описують таємне перебування Гвідона в царських палатах Салтана, природним чином пояснюється виконанням героєм важких завдань, що відповідні до його нового статусу і підтверджують даний статус. До таких завдань належать пошуки білочки з ялиною, тридцяти трьох богатирів з дядьком Чорномором, дивовижної царівни.

16. Царівна Лебідь і князь Гвідон

Таємничий, манливий і інтригуючий образ царівни Лебідь символізує жіночу красу, любов, щедрість; Лебідь в казці подарувала Гвідонові багато благ: місто, князювання, білку, витязів і навіть себе. Символізм птаха-лебедя об'єднує дві стихійні сили – повітря і води: якщо в Казці про мертву царівну незнайомою територією, граничною до місця проживання людини, був ліс, в Казці про півника – гори, то в Казці про Салтана символіка лісу і гір витісняється символом моря-окияна, з яким нерозривно пов'язана стихія повітря як перехідної зони між водою і небом: «Тут она, взмахнув крылами, / Полетела над волнами» [64, с. 624]; відповідно, Лебідь – це діва-медіатор, представник верхнього і нижнього світів.

У якості птаха життя, що вказує на сонячні божества, які є благодійниками людей, Лебідь визнається символом небесних сил і Венери-Афродіти, тому у неї, як у богині планети Венери, виблискує зірка «во лбу» [64, с. 622]. Символіка *коси* («Месяц под косой блестит» [64, с. 622]) являє магічну і чаруючу силу, під косою – *місяць* як речник головного атрибуту Цариці Небес: він є циклічністю ритму часу, символом постійного оновлення, родючості і магічної сили. При цьому місяць «блищить», а сама царівна «днем свет божий затмевает, / Ночью землю освещает» [64, с. 622], тобто від героїні виразно струменить світло, що асоціюється і з сонячним, і з місячним світилами. Сонце і місяць уособлюють дуальність світових начал у безперервній зміні полярності денного і нічного циклів, але в неухильному русі до єдності, хоча їх світло і контрастне за своєю природою; при цьому світло і темрява, представляючи два аспекти Великої Матері, символізують творення і руйнування. Отже, світлоносна царівна-лебедушка є незвичною носійкою контрастних сил дня і ночі, а те, що від неї виходить світло, свідчить про наділення надприродною духовною силою, здатною як до творення, так і до руйнування. Порівняння мови красуні-царівни з дзюрчанням «реченьки» [64, с. 622] як традиційної метафори красномовства зрозуміле без додаткових коментарів.

Асоціативно-символічний ряд *лебідь, зірка, місяць, світло, величава, мова* вводить незмінні атрибути Великої Матері, богині Венери як носіїв світла дня і ночі і, одночасно, таємних знань: «Лебідь – це символ ініційованих в Містерії, а також символ божественної влади, яка є праотцем світу», – підкреслює Н. Мамуна [46, с. 315]. Той самий образ Лебеді використовується для позначення душі, мандруючої небом у образі птаха. Цю душу-дівицю, як і в попередніх казках, шукає герой, щоб одружитися і, тим самим, здійснити останній етап вищих містерій – об'єднати початки трисвіту в символічному шлюбному союзі. Подібний союз є алегорією фізичної і духовної зрілості героя; отже, містеріальний шлюб представляє ту ж ініціацію, після якої посвячений стає богом, могутнім чарівником, містиком і т. ін.

Образ Гвідона як стрільця із лука на початку казки вводить військову міфологему *лука зі стрілою*, що позначає чоловічий принцип стріли в поєднанні з бінарним символом лука. У воїнів лук асоціюється із силою волі, що переміщує до мети чоловічий символ – стрілу, тому стрільба з лука символізує дії, наслідки яких неможливо ліквідувати: в пушкінській казці такою дією стало вторгнення Гвідона в життя Лебеді і зворотний вплив царівни на життя воїна. Взаємовплив їх шляхів владно тягне за собою події, що вимагають особливого контролю з боку даних героїв.

Якщо в образі Лебеді втілена Венера, то в образі лучника та ідеального воїна розпізнається бог війни Арес, він же – Марс-стрілець, поруч з яким обов'язково присутня шуліка в якості його незмінного атрибута. Психотип людей, що мають марсіанську природу, – палкі, зі швидкими змінами настрою, вогняні за складом свого характеру, динамічні у виконанні своїх дій і реалізації намірів: і саме такі характеристики – у князя Гвідона.

Відповідно до античної міфології від шлюбу Афродіти і Ареса народилася дочка Гармонія. В точній відповідності з цим в фіналі казки також спостерігається загальна гармонія: щасливий Гвідон з дружиною чекає батька; відбувається возз'єднання колишньої пари Салтан – мати Гвідона; кривдників (кухарку, ткалю, Бабариху) карають м'яко, виславши додому і заборонивши брати участь у веселому святі життя; Салтан на власні очі переконався в професіоналізмі сина в якості князя-правителя; і, нарешті, очікується «приплод» [64, с. 625] у молодої пари князь Гвідон – княгиня Лебідь. Всі задоволені і щасливі, бо в житті героїв настала справедливість, і почався період врівноваженості в результаті заспокійливого впливу гармонії.

Отже, в результаті проведених досліджень стає можливим визначення синтезованого психотипу особистості, характерного тільки для персонажів Казки про Салтана. Психотип особистості включає яскраві спалахи гніву або схильність до підвищеної розлюченості у героїв, але зі швидким заспокоєнням; у персонажів є в наявності смуток-туга в якості загального психоемоційного фону; безвільний чоловік знаходиться під диктатом жінок-родичок; показова заздрість і ревнощі до успіхів більш щасливих членів сім'ї, любов до дів і чудес. На жаль, в казці відзначені такі негативні соціальні явища, як пияцтво, злодійство, інтриги, наклепи. Казковий сюжет вибудовується на розлученні чоловіка і дружини з дитиною в результаті злих наклепів родичів; але, врешті-решт, роз'єднана сім'я благополучно возз'єднується, зло карається, настає період гармонії у сімейних стосунках.

17. Специфіка зображення психологічного фону в «Казці про рибака і рибку» О. Пушкіна

Найбільш точною підставою для виявлення особливостей пушкінської Казки про рибака і рибку [64, с. 629–634] може служити примітивізм повсякденного життя і реалізм зображення непоказних, обділених природними талантами персонажів, контрастних в своїх бажаннях і прагненнях. Якщо злегка замалювати присутність в казці незвичайної золотої рибки, то складається картина панування невгамовних амбіцій у одного персонажа і лінивих дурощів у іншого; у зв'язку з очевидною типовістю даних

характеристик у героїв оповідь обмежується прогнозовано короткими тимчасовими рамками. Казка вибудувана за кумулятивним принципом.

Система ординарних персонажів у творі включає старого-рибалку, його дружину – стару прялю, бояр, дворян, варту, народ; соціальна номенклатура не згадується; персонаж, наділений магічними властивостями, представлений золотою рибкою.

Короткий і простий зачин казки вказує на крайню бідність сімейної пари – старого й баби, в творі відсутні власні імена персонажів – настільки вони невиразні і безбарвні. Будь-яких зусиль з поліпшення умов життя головні герої не вживають через надзвичайну лінь і небажання обтяжувати себе турботами побутового характеру. Діти у них відсутні.

Для далеких від ідеальних взаємин старого і старої характерні грубість, хамство, лайка, глузування і кпини. Дружина і чоловік постійно сваряться одне з одним, відсутні сцени їх привітного і ласкавого спілкування. У тексті використані наступні дієслова, що характеризують загострення пристрастей при обопільному спілкуванні: «забранила» [64, с. 630], «разбранила» [64, с. 630], «бранится» [64, с. 630], «осердилась» [64, с. 632], «на чем свет стоит мужа ругает» [64, с. 631], «пуще прежнего <...> вздурилась» [64, с. 633]; стара до того ж займається бійкою – «по щеке ударила мужа» [64, с. 632], а згодом загострення пристрастей ще більш наростає – стара «бунтует» [64, с. 632]. Погіршення взаємин в родині особливо сильно проявляється в ситуації опали старого, що не має можливості відстоювати свої інтереси. Старого, що є жертвою сварливої дружини, дійсно слід пожаліти; проте часом і він не поступається дружині у скандалах, глузливо жартуючи над нею – «Чай, теперь твоя душенька довольна» [64, с. 632]. Подружжя критикує один одного з приводу і без нього, і, врешті-решт, доведення чоловіка або дружини сварками до озлоблення стає для кожного задоволенням для душі. В цілому в цих суперечках старий є певним донором: він віддає енергію старій, яка таким способом квітне за рахунок чоловіка.

Волею долі і божим провидінням в сірому житті старого-рибалки відбувається несподівана подія: золота рибка, в якій розпізнається фігура певного благодійника у скрутній ситуації, готова відплатити добром або відкупитися за свою свободу. Старого вражає вже сам факт вторгнення чуда в безвість його непоказного існування, тому «не посмел <...> взять с нее выкуп» [64, с. 630] і відпустив без будь-яких зобов'язань, але через власну дурість він розкриває дивовижний секрет старій.

Далі казковий сюжет вибудовується за кумулятивним принципом – за допомогою опису наростаючих бажань крикливої старої, яка має намір повною мірою використовувати щасливий шанс, що випав на долю старого.

Стара хоче: 1) отримати нове корито, хату, 2) стати стовповою дворянкою і вільною царицею, 3) досягти статусу морської володарки. Перші три бажання героїні (корито – хата – стовпова дворянка) слідують без перерви в один і той же день: стара несподівано для себе самої *домоглася здійснення* нездійсненних раніше бажань і ненаситно хоче випробувати більше і більше. Бажання стати вільною царицею і морською володаркою слідують з перервою в два тижні; покарання старої відбувається в день озвучування нею останнього бажання; таким чином, вся казка хронологічно вміщається в один місяць, представляючи найкоротший казковий твір О. Пушкіна.

Приділимо більше уваги аналізу намірів старої, на які витрачається чарівна сила матеріальної реалізації золотої рибки. Побажання корита і хати стосується матеріального плану, причому ретельний опис всіх деталей хати вказує на існуючий у сімейної пари вельми скромний ідеал заможності. Два наступних замовлення покликані змінити соціальний статус героїні: від чорної селянки до стовпової дворянки і вільної цариці. Зміна вектора бажань старої легко з'ясувати: володіння матеріальними предметами швидко набридає, тому на перший план висувається більш актуальний намір – просування в соціумі за допомогою своєрідного швидкісного ліфта, що підносить героїню на вершину соціальної ієрархії. Нічого лихого в цьому не було б, якби стара мала відповідні для її нового статусу якості і керівницькі навички. Насправді отриманий статус дворянки використовується героїнею для затвердження деспотії над собі подібними.

За такого розвитку подій цілком логічно очікувати появи імпульсу, що базується на намірі героїні досягти статусу цариці в зв'язку з наростанням бажань, спрямованих на утвердження власної волі і придушення її у оточуючих, підтвердженням чого служить відповідний опис старої як «вольной» і «грозной» [64, с. 632] цариці. У казці відсутні приклади здійснення героїнею будь-якої активності на користь держави, для розвитку і підтримки життєдіяльності країни, бо стара не вміє виконувати функції великомасштабного правителя; єдиний доступний їй вид діяльності – панування за бенкетним столом: «За столом сидит она царицей, /<...> / Наливают ей заморские вины; / Заедает она пряником печатным» [64, с. 632] – *і це все*. Стара в керівницькому статусі представлена на нульовому рівні внаслідок дефіциту талантів і здібностей, а також небажання особистісного розвитку при великих запитах і надмірній зарозумілості.

Очікуваним і логічним є введення наступного сюжетного ходу, що описує швидке пересичення героїні володінням незаслуженими дарами і чергове бажання: отримати особливий подарунок долі, який міг би дати старій можливість випробувати абсолютно новий вид задоволення, щось

незвичайне, що не вписується в звичне життя – на цьому базується бажання стати «владычицей морскою» [64, с. 633]. Втративши почуття міри стара не бачить також аморальності свого бажання, примушуючи благодійницю-рибку служити їй «на посылках» [64, с. 633], тим самим вона ставить рибку, чоловіка і себе особисто в такі умови, коли вимога героїні перевищує значимість спочатку наданої старим послуги для рибки; отже, подальша співпраця трьох персонажів стає неможливою за умов, що змінилися. Тому у благодійниці-рибки пробуджується здоровий глузд, і вона, нарешті, приймає єдине правильне рішення – повернути дурну стару до початкового рівня життя в старій землянці і з розбитим коритом.

Необхідно відзначити, що, незважаючи на видиму всім активність старої, все-таки старий, а не його дружина є справжнім героєм казки, бо саме він зловив золоту рибку і, найголовніше, відпустив її без викупу, що представляє одну з найважливіших тем казки: рибку відпустили без данини, виявивши тим самим справжнє благородство і *альтруїзм*. На жаль, героя підводить зайва балакучість: про великі чудеса краще мовчати, але рибалка чинить всупереч здоровому глузду, розповівши про «великое чудо» [64, с. 630] старій, в свідомості якої повністю відсутнє поняття про альтруїзм. Більш того, через свій жадібний характер героїня схильна безсовісно користуватися результатами чужої праці, не відчуваючи почуття подяки до того, хто є їх фактичним виробником.

Старий опиняється у вкрай незручному для себе становищі: раніше він відпустив рибку без умов, але під жорстким тиском старої змушений просити благодійницю про щось непритаманне для себе особисто; внаслідок цього у всіх своїх зверненнях йому доводиться принижуватися, набридаючи рибці в *проханнях за іншого*. Зміст першої строфи казки, посиленої чотирма епізодами принижених прохань старого до рибки, становить головну і істотну константу мініатюрної містерії, що базується на «*молінні до Владичиці про милості*».

Важливо прояснити сутність загадкової золотої рибки. Власне, епітет золотої рибки, а не художній текст в цілому, як в попередніх казках, вже може послужити ключем для правильної інтерпретації чарівного персонажа: рибка, а точніше – зодіакальний знак Риби – є астрологічним будинком царственого Юпітера, який поважався, перш за все, в якості випромінювача світла високодуховної сутності. Юпітер сприймається уособленням благородного і щедрого Бога-Отця, тому в казці рибалка звертається до золотої світлоносної рибки як до дуже високого небесного покровителя – з поклоном і уклінним проханням. Навіть кількість прохань до благодійниці (чотири) збігається з кількістю великих супутників Юпітера, які традиційно сприймаються як

представники свити світлоносного володаря.

Навряд чи можна назвати випадковістю високу швидкість піднесення старої по вертикалі влади, якщо не брати до уваги заступництво світлоносної рибки-Юпітера. Однак будучи щедрим, Юпітер також аристократичний і мудрий, що підтверджується його остаточним рішенням повернути стару в її початковий стан: такий поворот подій цілком закономірний.

Таким чином, слід зазначити синтезований психотип особистості в образах старого-альтруїста, деспотично-сварливої баби і щедрої золотої рибки в якості прихильної іпостасі Юпітера.

18. Зображення світу шахрайства і обману в «Казці про попа і про робітника його Балду» О. Пушкіна

У «Казці про попа і про працівника його Балду» [64, с. 600–604] барвисто й виразно описаний світ крутійства та шахрайства – у всій різноманітності методів і прийомів, використовуваних розумними спритниками стосовно нерозумних і жадібних простаків. При цьому мається на увазі, що опис представлених шахрайських схем може бути істотно розширено, тому розповідь свідомо обмежується відтворенням трьох шахрайських авантюр на основі класичного казкового принципу троїстості.

Ординарні персонажі казки презентовані родиною попа: попадя, попівна, попеня; використовуються також зооморфні персонажі – два зайці, кобила. Балда належить до соціальної номенклатури; чорти – старий Біс, бісеня, інші безособові чорти – є збірним персонажем з чарівними властивостями.

У сюжеті казки простежуються такі лінії взаємодії персонажів: 1) Балда і піп, 2) Балда і члени сім'ї попа, 3) Балда і чорти. Особлива увага акцентується на сценах пошуку і винайму попом працівника, небажання попа гідно оплатити за працю і старанність працівника, виконання працівником важких завдань і отримання розрахунку за надані послуги. Традиційні персонажі з попередніх казок (царі, цариці, царівни і т. ін.) замінюються в даному творі іншими героями – роботодавець і працівник: піп в якості умовної фігури роботодавця і Балда як його найманий працівник.

Характеристики попа чітко прописані на початку казки і згодом вже не змінюються: нерозумний, вузьколобий чоловік – «толоконный лоб» [64, с. 600], що живе в епоху товарно-ринкових відносин («пошел поп по базару / Посмотреть кой-какого товару» [64, с. 600]). Скупий і жадібний піп хоче, щоб один працівник виконував у нього обов'язки трьох фахівців – «повара, конюха и плотника» [64, с. 600], але за малу плату, щоб утримувати його було

«не накладно» [64, с. 600]. Піп не обтяжує себе елементарними підрахунками з приводу обумовленої оплати праці працівника – «понадеялся на русский авось» [64, с. 600], тому легко попався на пропозицію *дешевих* послуг: «В год за три щелка <...> по лбу» [64, с. 600]. Причому навіть така оплата ним розглядається як непосильна, і задовго до закінчення терміну договору піп боїться оплати.

Окремо слід розглянути образ найманого працівника Балди. Дане ім'я пояснюється в тлумачному словнику В. Даля як (1) важкий молот, (2) безглузда людина, (3) лайливе слово [22]. Жодне з цих значень не підходить до опису пушкінського героя: в ньому є хитрість, лукавство, винахідливість, наполегливість, спритність, активність, сумлінність, старанність і, звичайно ж, величезна фізична сила і безмежна енергія. Але при всіх своїх талантах Балда «идет, <...> не зная куда» [64, с. 600], тобто, він – безпутний, людина, що не відає духовного шляху.

У будинку попа Балду, безсумнівно, цікавлять взаємини членів сім'ї, їх слабкості, звички, уподобання, і він вміє прораховувати можливі дивіденди, які на цьому можна заробити, тому свідомо налагоджує особливі відносини з жінками – попадею і попівною, підлаштовуючись під них і догоджаючи їм, щоб в кінцевому рахунку ними ж і керувати. У підсумку «Попадья Балдой не нахвалится, / Поповна о Балде лишь и печалится» [64, с. 600], оскільки Балда правильно зрозумів, що потрібно цим жінкам, і в рівній мірі зумів задовольнити обох – і мати, і дочку. В результаті «Попенок зовет его тятей; / Кашу заварит, нянчится с дитятей» [64, с. 600], що може означати тільки одне: Балда є батьком дитини попаді (в пушкінських казках вказівки на родинні стосунки слід розуміти тільки в прямому сенсі).

В цілому Балду на законних підставах можна назвати *соціально орієнтованою* особистістю: він здатний відчувати структуру мікросуспільства, в якому живе, принципи, на яких воно вибудовується, вміє коригувати власну поведінку відповідно до соціальної ієрархії, домагаючись особисто для себе досягнення вигідного суспільного становища.

Як не дивно, але піп ігнорує зміни в сім'ї, бо повністю зайнятий собою – «о расплате думает частенько» [64, с. 600]. З цієї причини він «один Балду не любит» [64, с. 600], бачачи вагомі докази сили Балди, і – як наслідок запізнілого прозріння – турбується про легковажність власного «авось» [64, с. 600]. У цей критичний момент піп здійснює велику помилку, звернувшись за порадою у вирішенні справи про оплату до власної дружини, а не до професіонала, наприклад, адвоката-крутія, який міг би знайти юридичні маневри для можливого уникнення покарання за обман при оплаті праці,

обговореної при наймі працівника. І в цьому знову проявляється прагнення попа заощадити на якісних професійних послугах при отриманні поради у важкій справі. Показово, що в усіх відношеннях задоволена Балдою попадя в даній ситуації все-таки віддає перевагу чоловікові, який їй ближче і дорожче, а не чоловікові свого серця, оскільки, вона – навчена життям жінка, яка прагне зберегти чоловіка-годувальника, і тому готова завдати збиток коханцеві. По суті, вона висуває раціональну ідею, тож у разі невдачі Балди піп на законних підставах міг би його звільнити з займаної посади за професійну непридатність без обумовленої винагороди.

19. Виконання Балдою важких завдань

Важке завдання, дане попом Балді, полягає у зборі з чортів податку за три роки. Може здатися дещо дивним і навіть абсурдним те, що піп хоче отримати оброк з одвічних супротивників церкви. Логічніше було б припустити, що в образі чортів в завуальованій формі представлено зовсім інше – якась соціально-економічна сила, інтерпретація якої не вписується в усталені уявлення про бісів. В контексті ринкових відносин антагоністичні персонажі піп / чорти сприймаються в дещо несподіваному ракурсі: якщо піп – роботодавець і підприємець, можливо, представник законних, лояльних до влади економічних спільнот, а Балда – офіційний найманий працівник або службовець, то чорти і біси, чия діяльність виходить за межі, законодавчо дозволені державою, представляють кримінальні структури або, кажучи сучасною мовою, уникаючий своєї публічності тіньовий бізнес. Отже, Балді належить зібрати данину або податок з представників тіньової економіки, яких необхідно попередньо виявити, після чого вилучити у них ніде не врахований прибуток, про який самі чорти в подиві кажуть, що про нього вони «век <...> не слыхали, / Не было чертям такой печали» [64, с. 601].

Для кращого розуміння колективного образу чортів в казці необхідно проаналізувати характер їх взаємин: вони живуть у водній стихії, не люблять, коли море «морщат» [64, с. 601], або біля моря виробляють шум, лякаються дій Балди з мотузкою і палицею, мають багато грошей, які у них майже неможливо відібрати, а Балда – *перший і єдиний*, кому це вдається зробити; чорти відтягують момент видачі грошей різними хитрощами до останньої хвилини. У них є ватажок – старий Біс, який не займається незначними справами, а передоручає їх підручному-родичу. Те, що старий Біс надсилає до Балди свого онука бісеня, якому повністю довіряє, характерне саме для родинного, спільного підприємства. Відповідальні рішення у чортів приймаються колективно.

Балда з усією рішучістю діє проти чортів, використовуючи силові методи для досягнення своєї мети в найкоротші терміни і проявляючи неабиякі здібності в сфері соціальної орієнтації, що демонструється швидким виявленням представників незаконних тіньових структур. При цьому герой застосовує власні знання для вирішення виникаючих питань, показуючи вміння отримувати особисту вигоду через прораховування можливих способів впливу на поведінку суперника.

Герой починає з жорсткого тиску на старого Біса, від чого того «взяла <...> унылость» [64, с. 601], і, не даючи йому отямитися, переходить до особистих погроз, тому з ним змушені рахуватися. В дію вступає підручний – пронирливе бісеня, яке намагається нав'язати Балді власні правила гри, які, швидше за все, були заздалегідь обговорені зі старим бісом-ватажком. На перший погляд, це дурні випробування, що не мають раціонального пояснення, спрямовані на *удаване чесне* вирішення конфлікту: 1) оббігти навколо моря, 2) закинути подалі палицю, 3) пронести кобилу півверсти. Під час виконання обидві сторони відчайдушно шахраюють, щоб привласнити перемогу обманним чином; бісеня бреше, тричі обіцяючи Балді «полный оброк» [64, с. 602], і явно намагається втягнути противника в непотрібне тому змагання, а Балда робить ставку на недосвідченість суперника, хитрістю здобуваючи собі перемогу. На додаток до цього на кожному проміжному етапі герой все більше і більше нагнітає напругу: «наделал такого шуму, / Что все море смутилось / И волнами так и расходилось» [64, с. 602], що в реальності означає різке погіршення справ у чортів. У трьох випробуваннях Балда, на відміну від бісеняти, відчуває себе впевнено і природно: чи не тому автор поміщає чортів в море, щоб показати, що той, хто зможе до них дістатися, стає для них своїм, схожим на них, опиняється у своїй рідній стихії.

Забіг навколо моря важливий з двох причин: по-перше, це своєрідний пробний камінь для обох сторін; по-друге, пропозиція забігу означає прихований виклик з метою визначення меж обізнаності Балди про справжній розмах нелегального бізнесу чортів. Балда ж просто привласнює собі перемогу, записуючи на свій рахунок підсумковий результат – уявне знання таємниці про реальний обсяг моря в якості сфери впливу чортів. І тут Балда явно лукавить. Але саме в цю брехню вірить бісеня. Перша перемога Балди виявляється важливою в таких аспектах: вона піднімає його авторитет і збиває пиху з бісеняти, раніше впевненого у своїй непереможності.

Друге випробування є ніби ще більш безглуздим, ніж перше, – кинути палицю в якусь мішень, причому в цьому епізоді Балда обходиться без

помічників, налякавши бісеня без зайвих клопотів і втрат зі свого боку. Вважаємо, що кидок палицею по мішені показує рівень і висоту влади того, хто кидає. Балда готовий закинути палицю до хмаринки або до неба, іншими словами, його влада, образно кажучи, простягається до самого високого начальства. Бісеня не може накликати на своїх родичів жорсткі репресії і тому поспішно ретирується.

Нарешті, бісеня має намір перейти до третього виду змагань, проте Балда в якості переможця перехоплює ініціативу, диктуючи власні умови – пронести на руках кобилу на певну відстань; дане випробування призводить до принизливої поразки бісеняти, а Балда легко здобуває перемогу, проскакавши на кобилі версту. Слід зазначити, що образ коня (кобили) завжди символізував якусь потужну силу, а вершник на коні представляє сміливця, який цю силу вміє підкоряти, тобто це образ-символ талану або удачі, яка знову виявляється на боці Балди.

Отже, Балда виграє змагання у чортів тричі: в сфері успішної економічної розвідки, демонстрації кордонів свого впливу і влади, в особистому заліку – власної показової міці; використовуючи *такі способи,* Балда впевнено стає переможцем у конкурентній боротьбі з чортами. Після цих безсумнівно вражаючих перемог чорти віддають данину *в повному обсязі.*

У фіналі казки стає очевидним, що страх і переляк характерні не лише для чортів, які перебувають наче б на протилежному боці барикади, але і для попа-роботодавця, який також боїться Балди. Страх є і у чортів, і у попа, бо Балда в обох варіантах незмінно жорстко вимагає плати без знижок на непередбачувальні обставини.

Перша і очевидна для всіх причина того, що сталося з попом, озвучена Балдою в двох фінальних рядках казки: «Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной» [64, с. 604]. Попа підвела оманлива дешевизна послуг Балди, які насправді коштували надзвичайно дорого і супроводжувалися втратою здоров'я або навіть життя. Друга причина проглядається в бажанні попа отримати оброк *з чортів*: як видно з пушкінської казки, дари від чортів, а тим паче відібрані поза їхньою волею, – добра не приносять. Озвучуючи пророчі слова «платить обещались черти / Мне оброк по самой моей смерти» [64, с. 601], піп неминуче накликає на себе немилість чортів, які обов'язково постараються наблизити смерть попа для уникнення необхідності виплачувати йому данину тривалий період часу. Третя причина спливає при алегоричному сприйнятті образів попа і чортів як якихось образів-символів державної та тіньової економіки з неминучим конфліктом їх інтересів, а Балда завжди діє там, де відсутнє правове врегулювання подібних конфліктів.

20. Містерійні особливості у пушкінській казці

Інформаційна основа казки допомагає виявити приховано присутній образ бога торгівлі Меркурія: «Як бог прибутку і збагачення, Меркурій, зазвичай, зображувався з гаманом і часто об'єднувався з Фортуною, носив епітет "щасливий"», – вказується в енциклопедії «Міфи народів світу» [50, т. II, с. 140]. Не випадково в середній і фінальній частині аналізованої казки фігурують мішки з грошима в якості символічного аналога гаманця Меркурія.

Вплив Меркурія відчувається в казці постійно, можливо тому в пушкінських героїв впізнаються представники сучасного бізнесу. Меркурій є покровителем багатства, торгівлі, прибутку і нерозривно пов'язаних з ними обману, блюзнірства, хитрості, блефу і злодійства. Саме ці якості притаманні в повній мірі героям Казки про попа: хтось із героїв вже багатий, хтось ще тільки мріє розбагатіти без особливих зусиль, але абсолютно всі викручуються, хитрують, обманюють і блефують, щоб урвати свою частку прибутку і багатства.

Ще одна цікава деталь, що пов'язана з Меркурієм-Гермесом, простежується в народженні божественного немовляти – «дитяти» Балди [64, с. 600]. У стародавньому світі немовлятами називали посвячених, які після проходження ініціаційних містерій мовби народжувалися заново. Тому трійчастий поєдинок-конкуренція-змагання між Балдою (батьком дитини) і бісеням (цілком можливо, що він представляє трохи доросліше дитя Балди, що проходить навчання у свого батька), що займає половину текстового обсягу казки, слід трактувати як форму специфічного посвячення в таїнства містерій Меркурія.

Необхідно відзначити істотний вплив Меркурія і на зоряне небо, де він розмістив сузір'я *Зайця.* У такому контексті дещо інакше сприймається символіка двох зайців Балди, оскільки через цей образ-символ простежується зоряна асоціація з Меркурієм. А те, що Балда називає зайчика «братец мой любимый» [64, с. 602], недвозначно вказує на його спорідненість з богом Меркурієм. Чи не тому бісеня так дивно відреагував на прояв ніжності Балди в ставленні до зайчика («оторопел», «совсем присмирел» [64, с. 602]), що побачив в цьому надання якоїсь допомоги Балді від самого бога комерції.

У пушкінській казці піп і Балда представляють двоєдиний образ-символ, в якому піп уособлює щось земне (тіло і фізичні потреби тіла), а Балда – нематеріальне, духовне і містичне (душа і її потреби). Душа-Балда так жорстко поводиться з тілом-попом тому, що непросвітлене тіло нерозумне за замовчуванням, бажаюче лише матеріального і не розуміюче при цьому, що розплачуватися доведеться енергією душі. Обдурити природу неможливо: в тексті чітко вказано, що Балда «ест за четверых, работает за семерых» [64, с.

600], тобто підрядившись на три роботи, фактично працює на семи. Він повинен на решту неоплачені чотири роботи десь вишукати енергію і, природно, ця енергія береться у господаря-донора. Розплата з тілом-попом неминуча у разі повного вичерпання його ресурсів, коли накопичилися переляк, страх, тривога і тривала нервова напруга, і вони останніми вибуховими хвилями-ударами починають бити по головному мозку.

Таким чином, в аналізованій казці синтезований психотип особистості базується на стабільній парі полярних образів-символів дурного, жадібного простака і розумного, жорсткого шахрая-халамидника-пройдисвіта. Для тих, хто знаходиться під впливом Меркурія, характерне шахрайство, крутійство і блефування. Сімейні стосунки героїв приймають форму адюльтеру: попадя має любовну інтрижку з Балдою, обманюючи чоловіка, причому Балда одночасно перебуває в близьких стосунках і з попадею, і з попівною. Виявлено герменевтичний (містеріальний) архетип *«спокуса»* і сюжетно-тематичні моделі *«договір дорожче життя», «злато або гроші в обмін на життя», «простак - шахрай», «блеф», «адюльтер».*

ВИСНОВКИ

1. Від часу свого виникнення казкознавство значно просунулось у розумінні виникнення та еволюції казки, розробці теоретичної платформи казки як жанру, її дефініції, типологічних особливостей, характерних рис.

2. Розвитку казкознавства сприяли прискіпливі дослідження багатьох талановитих учених XIX–XXI ст., значення, важливість і своєчасність котрих важко переоцінити. Не викликає сумнівів той факт, що проведенні наукові дослідження слугують орієнтиром для кожного нового покоління літературознавців, забезпечуючи наслідування традиції і у XXI ст.

- 3. За допомогою герменевтики художнього тексту пушкінських казок виділено п’ять сюжетних моделей і п’ять специфічних моделей взаємин між чоловічими і жіночими персонажами, які базуються на синтезованому психотипі особистості героїв. Окремо слід відзначити містерії, що відрізняються за характером і формою: через смерть і воскресіння в підземеллі, за допомогою подорожі в гори і подальшого поєдинку з головним жерцем, через народження з первозданних вод, через моління до вищої сутності, оволодіння силою злата. Сукупність сюжетної моделі, моделі стосунків персонажів і особливої форми містерії становить герменевтичну парадигму, представлену у п’яти варіантах (відповідно до кількості проаналізованих пушкінських казок).

ЛІТЕРАТУРА

[1] Азадовский, М. К. (2013). *История русской фольклористики* : в 2 т. М.: РГГУ, 560.
[2] Азадовский, М. К., (1938). *Литература и фольклор.* М.: Худож. литер., 297.
[3] Азадовский, М. К. (1960). *Статьи о литературе и фольклоре.* М.-Л.: Гослитиздат, 547.
[4] Азизов, Д. Л. (1982). *О русском романтизме. Суждения Ап. Григорьева. Проблемы эстетики и творчества романтиков: Межвуз. тематич. сб. КГУ.* Калинин: КГУ, 157–168.
[5] 5. Алексеев, М. П. (1982). *Заметки на полях Пушкина. Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о золотом петухе».* Временник Пушкинской комиссии (1979). Л.: Наука, 59–95.
[6] Баевский, В. С. (1977). *Проблема психологического параллелизма. Сибирский фольклор,* 4. Новосибирск: Наука, 57–75.
[7] Бахтин, М. М. (1986). *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 445.
[8] Беленицкий, Л. М. (1998). *Технология Пути.* К.: Ника-Центр, 512.
[9] Белинский, В. Г. (1953). *Полное собрание сочинений: в 13-ти томах. Том 1: Статьи и рецензии. Художественные произведения. 1829-1833*. М.: АН СССР, 576.
[10] Белов, В. И. (1982). *Лад: Очерки о народной эстетике*. М.: Худож. литер., 230.
[11] Ботникова, А. Б. (2005). *Немецкий романтизм: Диалог художественных форм : монография*. М.: Аспект Пресс, 351.
[12] Брауде, Л. Ю. (1977). *К истории понятия «литературная сказка». Известия АН СССР. Серия языка и литературы*, 36 (№ 3). М.: АН СССР, 226–234.
[13] Веселовский, А. Н. (1989). *Историческая поэтика.* М.: Высш. шк., 404.
[14] Ворова, Т. П. (2020). *Герменевтические парадигмы русских литературных сказок и несказочных произведений первой половины XIX в.: монография*. Днепр: Монолит, 464.
[15] Гадамер, Х.-Г. (1988). *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. М.: Прогресс, 704.
[16] Гаспаров, М. Л. (1986). *Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (проблема сравнительной метрики). Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения.* М.: Наука, 336.
[17] Герлован, О. К. (1996). *Русская литературная сказка XVIII – начала XIX в. : Понятие, истоки, типология* : дис. ... канд. филол. н. М., 233.
[18] 18. Гистер, М. А. (2005). *Русская литературная сказка XVIII века: история, поэтика, источники* : дис. ...канд. филол. н. М., 263.
[19] Глаголев, А. Г. (1834). *Умозрительные и опытные основания словесности* : в 4 ч. СПб.: Тип. Импер. Рос. Акад, Ч. 1, 63; ч. 2, 152; ч. 3, 108; ч. 4, 148.
[20] Греч, Н. И. (1819). *Учебная книга российской словесности*. СПб.: Тип. Н. Греча, ч. I, 450.
[21] Гринцер, П. А. (1987). *Основные категории сказки.* М.: Наука, 312.
[22] 22. Даль, В. И. (2018). Тексты *произведений В. И. Даля.* URL: www. Philolog.petrsu.ru (Last accessed: 04. 05. 2018).
[23] Дербенева, Л. В. (2007). *Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы второй половины XIX века: монография.* Ивано-Франковск: Факел, 428.
[24] Дереза, Л. В. (2001). *Русская литературная сказка первой половины XIX века: монография.* Днепропетровск: ДНУ, 140.
[25] Дереза, Л. В. (2006). *Трансформация мифомира народной волшебной сказки в романтической литературе. Література в контексті культури. Зб. наук. праць.* Дніпропетровськ : ДНУ, 16 (Т. II), 44–67.
[26] Жирмунский, В. М. (1979). *К вопросу о международных сказочных сюжетах. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад.* Л.: Наука, 336–343.
[27] Званцева, Е. П. (1979). *Жанр литературной сказки в творчестве В. А. Жуковского. Традиции и новаторство в художественной литературе: межвуз. сб. науч. ст.* Горький: ГГПИ, 59–67.
[28] Иезуитова, Р. В. (1976). *Литература второй половины 1820-х – 1830-х годов и фольклор. Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века*. Л.: Наука, 85–142.
[29] Калашникова, О. Л. (1991). *Русский роман 1760 – 1770-х годов: Учебное пособие.* Днепропетровск: ДГУ, 160.
[30] Карташова, И. В. (1982). *Своеобразие романтической позиции Гоголя в «Миргороде». Проблемы эстетики и творчества романтиков : Межвуз. тематич. сб. КГУ*. Калинин: КГУ, 90–122.
[31] Киреева, О. И. (1995). *Становление русской литературной сказки (вторая половина XVIII – первая половина XIX века)* : дис. ... канд. филол. н. СПб., 203.
[32] Киченко, А. С. (2003). *Мифологические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века: монография*. Черкассы: ЧДУ, 372.
[33] Конон, В. В. (1987). *Вечно юная мудрость народа. Заметки о карнавальной природе народной сказки. Детская литература*, 5, 12–15.
[34] Корепова, К. Е. (2012). *Русская лубочная сказка: монография*. М.: Форум, 464.
[35] Кузьмина, В. Д. (1964). *Рыцарский роман на Руси. Петр златых ключей. Бова.* М.: Наука, 344.
[36] Купер, Дж. (1995). *Энциклопедия символов. Кн. IV.* М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 412.
[37] Лановик, З. Б. (2006). *Hermeneutica Sacra.* Тернопіль: ТНПУ, 587.

[38] 38. Лейдерман, Н. Л. (1982). *Движение времени и законы жанра : монография.* Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 256.
[39] Леонова, Т. Г. (1982). *Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии.* Томск: ТГУ, 197.
[40] Липовецкий, М. Н. (1992). *Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х годов): монография*. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 184.
[41] 41. *Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николютин*, (2003). М.: НПК «ИНТЕЛВАК», 1600 стлб.
[42] Лихачев, Д. С. (1979). *Поэтика древнерусской литературы*. М.: Наука, 360.
[43] Лотман, Ю. М. (1970). *Структура художественного текста*. М.: Искусство, 384.
[44] Лотман, Ю. М. (1992). *Происхождение сюжета в типологическом освещении. Избранные статьи. Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллин: Александра, т. 1, 224–242.
[45] Лупанова, И. П. (1959). *Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века : монография*. Петрозаводск: Госиздат Карельской АССР, 504.
[46] Мамуна, Н. В. (2000). *Зодиакальная мифология. Зодиак богов.* М.: Алетейа, 360.
[47] Мацапура, В. И. (2009). *Гоголь: Художественный мир сквозь призму поэтики*. Полтава: Полтавський літератор, 304.
[48] Медриш, Д. Н. (1980). *Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики*. Саратов: СГУ, 296.
[49] Мелетинский, Е. М. (1986). *«Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. Историческая поэтика : итоги и перспективы изучения*. – М.: Наука, 25–52.
[50] *Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт.,* (1987). М.: СЭ, т. I, 671; т. II, 719.
[51] Мусий, В. Б. (2008). *Мифопоэтика русской предромантической и романтической прозы: монография*. Одесса: Астропринт, 300.
[52] Мухина, С. Л. (1982). *«Орлеанская дева» В. А. Жуковского и проблема народности. Проблемы эстетики и творчества романтиков : Межвуз. тематич. сб. КГУ*. Калинин: КГУ, 123–139.
[53] Нагишкин, Д. Д. (1957). *Сказка и жизнь: Письма о сказке*. М.: Детгиз, 270.
[54] Неёлов, Е. М. (1974). *О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке. Художественный образ и историческое сознание: межвуз. сб.* Петрозаводск: ПГУ, 23–48.
[55] Никифоров, А. И. (2008). *Сказка и сказочник*. М.: ОГИ, 376.
[56] *Новая философская энциклопедия: в 4 т.*, (2000). М.: Мысль, т. I, 721; т. II, 634.; т. III, 692.; т. IV, 605.
[57] Остолопов, Н. Ф. (1812). *О сказке.* Санкт-Петерб. вестн. (№ 2), 282–292.
[58] Овчинникова, Л. В. (2001). *Русская литературная сказка XX века : История, классификация, поэтика* : дис.... докт. филол. н. М., 387.
[59] Пропп, В. Я. (1976). *Фольклор и действительность*. М.: Наука, 328.
[60] Пропп, В. Я. (1998). *Морфология < волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки*. М.: Лабиринт, 520.
[61] Пропп, В. Я. (1986). *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: ЛГУ, 364.
[62] 62. Пропп, В. Я. (2000). *Русская сказка: собрание трудов*. М.: Лабиринт, 416.
[63] Путилов, Б. Н. (1976). *Методология сравнительно-исторического изучения фольклора*. Л.: Наука, 242.
[64] Пушкин, А. С. (1985). *Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: поэма*. *Собр. соч. в трех томах*. М.: Худож. литер., т. 1, 735.
[65] Сафуанова, А. И. (2016). *Русская драматическая сказка 1930-50-х г.г. (Типология героев и конфликтов)* : автореф. дис. ... канд. филол. н. М., 26.
[66] Сурат, И.З. (1985). *Жанр стихотворной сказки в русской литературе 1830-х годов* : дис. ... канд. филол. н. М., 239.
[67] Тимаев, М. М. (1832). *Начертание курса изящной словесности*. СПб.: Тип. А. Плюшара, 228.
[68] Томашевский, Б. В. (1999). *Теория литературы. Поэтика*. М.: Аспект-Пресс, 336.
[69] Топорков, А. Л. (1997). *Теория мифа в русской филологической науке XIX века*. М.: Индрик, 456.
[70] Фрейденберг, О. М. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, 448.
[71] Хализев, В. Е. (2005). *Теория литературы: учебник*. М.: Высш. шк., 405.
[72] Червинская, О. В. (1998). *Рецепция литературного направления в аспекте жанровой продуктивности традиции: акмеистический опыт*: дис. ... докт. филол. н. К., 482.
[73] Червінська, О. В. (2011). *Герменевтико-рецептивний та міфопоетичний концепти у практиці сучасної літературної теорії. Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики: зб. наук. ст.*, 1 (2). Чернівці:ЧНУ, 179–197.
[74] Чернец, Л. В. (1982). *Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)*. М.: МГУ, 194.
[75] Чернышева, Т. А. (1979). *Природа фантастики (гносеологический и эстетический аспекты фантастической образности)* : дис. ... докт. филол. н. Иркутск, 423.
[76] Шкловский, В. Б. (1983). *О теории прозы.* М.: Сов. писатель, 384.
[77] Шлейермахер, Ф. Д. (2004). *Герменевтика. /* Пер. с нем. А. Л. Вольского. Науч. ред. Н. О. Гучинская. СПб.: Европейский Дом, 242.

[78] Шустов, М. П. (2003). *Сказочная традиция в русской литературе XIX века* : дис. ... докт. филол. н. Нижний Новгород, 473.
[79] Элиаде, М. (1995). *Аспекты мифа.* М.: «Инвест-ППП», 240.
[80] 80. *Энциклопедический словарь* (1990). Репринтное издание словаря Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрона, в 82 т., 1890. М.: Terra, т. 59, 162.
[81] Юган, Н. Л. (2018). *Жанровая парадигма творчества В. И. Даля: монография*. Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 474.

REFERENCES

[1] Azadovskiy, M. K. (2013). Istoriya russkoy folkloristiki : v 2 t. M.: RGGU, 560.
[2] Azadovskiy, M. K. (1938). Literatura i folklor. M.: Khudozh. liter., 297.
[3] Azadovskiy, M. K. (1960). Stati o literature i folklore. M.-L.: Goslitizdat, 547.
[4] Azizov, D. L. (1982). O russkom romantizme. Suzhdeniya Ap. Grigorieva. Problemy estetiki i tvorchestva romantikov : Mezhvuz. tematich. sb. KGU. Kalinin: KGU, 157–168.
[5] Alekseev, M. P. (1982). Zametki na polyakh Pushkina. Pushkin i povest F. M. Klingera «Istoriya o zolotom petukhe». Vremennik Pushkinskoy komissii (1979). L.: Nauka, 59–95.
[6] Baevskiy, V. S. (1977). Problema psikhologicheskogo parallelizma. Sibirskiy folklor, 4. Novosibirsk: Nauka, 57–75.
[7] Bakhtin, M. M. (1986). Estetika slovesnogo tvorchestva. M.: Iskusstvo, 445.
[8] Belenitskiy, L. M. (1998). Tekhnologiya Puti. K.: Nika-Tsentr, 512.
[9] Belinskiy, V. G. (1953). Polnoe sobranie sochineniy: v 13-ti tomakh. Tom 1: Stati i retsenzii. Khudozhestvennye proizvedeniya. 1829–1833. M.: AN SSSR, 576.
[10] Belov, V. I. (1982). Lad: Ocherki o narodnoy estetike. M.: Khudozh. liter., 230.
[11] Botnikova, A. B. (2005). Nemetskiy romantizm: Dialog khudozhestvennykh form : monografiya. M.: Aspekt Press, 351.
[12] Braude, L. Yu. (1977). K istorii ponyatiya «literaturnaya skazka». Izvestiya AN SSSR. Seriya yazyka i literatury, 36 (№ 3). M.: AN SSSR, 226–234.
[13] Veselovskiy, A. N. (1989). Istoricheskaya poetika. M.: Vyssh. shk., 404.
[14] Vorova, T. P. (2020). Germenevticheskie paradigmy russkikh literaturnykh skazok i neskazochnykh proizvedeniy pervoy poloviny XIX v. : monografiya. Dnepr: Monolit, 464.
[15] Gadamer, Kh.-G. (1988). Istina i metod. Osnovy filosofskoy germenevtiki. M.: Progress, 704.
[16] Gasparov, M. L. (1986). Istoricheskaya poetika i sravnitelnoe stikhovedenie (problema sravnitelnoy metriki). Istoricheskaya poetika: itogi i perspektivy izucheniya. M.: Nauka, 336.
[17] Gerlovan, O. K. (1996). Russkaya literaturnaya skazka XVIII – nachala XIX v. : Ponyatie, istoki, tipologiya : dis. ... kand. filol. n. M., 233.
[18] Gister, M. A. (2005). Russkaya literaturnaya skazka XVIII veka: istoriya, poetika, istochniki : dis. ...kand. filol. n. M., 263.
[19] Glagolev, A. G. (1834). Umozritelnye i opytnye osnovaniya slovesnosti : v 4 ch. SPb.: Tip. Imper. Ros. Akad, Ch. 1, 63; ch. 2, 152; ch. 3, 108; ch. 4, 148.
[20] Grech, N. I. (1819). Uchebnaya kniga rossiyskoy slovesnosti. SPb.: Tip. N. Grecha, ch. I, 450.
[21] Grintser, P. A. (1987). Osnovnye kategorii skazki. M.: Nauka, 312.
[22] Dal, V. I. (2018). Teksty proizvedeniy V. I. Dalya. URL: www. Philolog.petrsu.ru (Last accessed: 04. 05. 2018).
[23] Derbeneva, L. V. (2007). Arkhetip i mif kak arkhaicheskie sostavlyayushchie russkoy realisticheskoy literatury vtoroy poloviny XIX veka: monografiya. Ivano-Frankovsk: Fakel, 428.
[24] Dereza, L. V. (2001). Russkaya literaturnaya skazka pervoy poloviny XIX veka: monografiya. Dnepropetrovsk: DNU, 140.
[25] Dereza, L. V. (2006). Transformatsiya mifomira narodnoy volshebnoy skazki v romanticheskoy literature. Literatura v konteksti kulturi. Zb. nauk. prats. Dnipropetrovsk : DNU, 16 (T. II), 44–67.
[26] Zhirmunskiy, V. M. (1979). K voprosu o mezhdunarodnykh skazochnykh syuzhetakh. Sravnitelnoe literaturovedenie: Vostok i Zapad. L.: Nauka, 336–343.
[27] Zvantseva, Ye. P. (1979). Zhanr literaturnoy skazki v tvorchestve V. A. Zhukovskogo. Traditsii i novatorstvo v khudozhestvennoy literature: mezhvuz. sb. nauch. st. Gorkiy: GGPI, 59–67.
[28] Iezuitova, R. V. (1976). Literatura vtoroy poloviny 1820-kh – 1830-kh godov i folklor. Russkaya literatura i folklor. Pervaya polovina XIX veka. L.: Nauka, 85–142.
[29] Kalashnikova, O. L. (1991). Russkiy roman 1760 – 1770-kh godov: Uchebnoe posobie. Dnepropetrovsk: DGU, 160.
[30] Kartashova, I. V. (1982). Svoeobrazie romanticheskoy pozitsii Gogolya v «Mirgorode». Problemy estetiki i tvorchestva romantikov : Mezhvuz. tematich. sb. KGU. Kalinin: KGU, 90–122.
[31] Kireeva, O. I. (1995). Stanovlenie russkoy literaturnoy skazki (vtoraya polovina XVIII – pervaya polovina XIX veka) : dis. ... kand. filol. n. SPb., 203.

[32] Kichenko, A. S. (2003). Mifologicheskie formy v folklore i istorii russkoy literatury XIX veka: monografiya. Cherkassy: ChDU, 372.
[33] Konon, V. V. (1987). Vechno yunaya mudrost naroda. Zametki o karnavalnoy prirode narodnoy skazki. Detskaya literatura, 5, 12–15.
[34] Korepova, K. Ye. (2012). Russkaya lubochnaya skazka: monografiya. M.: Forum, 464.
[35] Kuzmina, V. D. (1964). Rytsarskiy roman na Rusi. Petr zlatykh klyuchey. Bova. M.: Nauka, 344.
[36] Kuper, Dzh. (1995). Entsiklopediya simvolov. Kn. IV. M.: Assotsiatsiya Dukhovnogo Yedineniya «Zolotoy Vek», 412.
[37] Lanovik, Z. B. (2006). Hermeneutica Sacra. Ternopil: TNPU, 587.
[38] Leyderman, N. L. (1982). Dvizhenie vremeni i zakony zhanra : monografiya. Sverdlovsk: Sred.-Ural. kn. izd-vo, 256.
[39] Leonova, T. G. (1982). Russkaya literaturnaya skazka XIX veka v ee otnoshenii k narodnoy skazke: Poeticheskaya sistema zhanra v istoricheskom razvitii. Tomsk: TGU, 197.
[40] Lipovetskiy, M. N. (1992). Poetika literaturnoy skazki (na materiale russkoy literatury 1920 – 1980-kh godov): monografiya. Sverdlovsk: Izd-vo Ural. un-ta, 184.
[41] Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy / gl. red. i sost. A. N. Nikolyutin, (2003). M.: NPK «INTYeLVAK», 1600 stlb.
[42] Likhachev, D. S. (1979). Poetika drevnerusskoy literatury. M.: Nauka, 360.
[43] Lotman, Yu. M. (1970). Struktura khudozhestvennogo teksta. M.: Iskusstvo, 384.
[44] Lotman, Yu. M. (1992). Proiskhozhdenie syuzheta v tipologicheskom osveshchenii. Izbrannye stati. Stati po semiotike i tipologii kultury. Tallin: Aleksandra, t. 1, 224–242.
[45] Lupanova, I. P. (1959). Russkaya narodnaya skazka v tvorchestve pisateley pervoy poloviny XIX veka : monografiya. Petrozavodsk: Gosizdat Karelskoy ASSR, 504.
[46] Mamuna, N. V. (2000). Zodiakalnaya mifologiya. Zodiak bogov. M.: Aleteya, 360.
[47] Matsapura, V. I. (2009). Gogol: Khudozhestvennyy mir skvoz prizmu poetiki. Poltava: Poltavskiy literator, 304.
[48] Medrish, D. N. (1980). Literatura i folklornaya traditsiya: Voprosy poetiki. Saratov: SGU, 296.
[49] Meletinskiy, Ye. M. (1986). «Istoricheskaya poetika» A. N. Veselovskogo i problema proiskhozhdeniya povestvovatelnoy literatury. Istoricheskaya poetika : itogi i perspektivy izucheniya. M.: Nauka, 25–52.
[50] Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2-kh tt., (1987). M.: SE, t. I, 671; t. II, 719.
[51] Musiy, V. B. (2008). Mifopoetika russkoy predromanticheskoy i romanticheskoy prozy: monografiya. Odessa: Astroprint, 300.
[52] Mukhina, S. L. (1982). «Orleanskaya deva» V. A. Zhukovskogo i problema narodnosti. Problemy estetiki i tvorchestva romantikov : Mezhvuz. tematich. sb. KGU. Kalinin: KGU, 123–139.
[53] Nagishkin, D. D. (1957). Skazka i zhizn: Pisma o skazke. M.: Detgiz, 270.
[54] Neelov, Ye. M. (1974). O kategoriyakh volshebnogo i fantasticheskogo v sovremennoy literaturnoy skazke. Khudozhestvennyy obraz i istoricheskoe soznanie: mezhvuz. sb. Petrozavodsk: PGU, 23–48.
[55] Nikiforov, A. I. (2008). Skazka i skazochnik. M.: OGI, 376.
[56] Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t., (2000). M.: Mysl, t. I, 721; t. II, 634.; t. III, 692.; t. IV, 605.
[57] Ostolopov, N. F. (1812). O skazke. Sankt-Peterb. vestn. (№ 2), 282–292.
[58] Ovchinnikova, L. V. (2001). Russkaya literaturnaya skazka XX veka : Istoriya, klassifikatsiya, poetika : dis.... dokt. filol. n. M., 387.
[59] Propp, V. Ya. (1976). Folklor i deystvitelnost. M.: Nauka, 328.
[60] Propp, V. Ya. (1998). Morfologiya < volshebnoy> skazki. Istoricheskie korni volshebnoy skazki. M.: Labirint, 520.
[61] Propp, V. Ya. (1986). Istoricheskie korni volshebnoy skazki. L.: LGU, 364.
[62] Propp, V. Ya. (2000). Russkaya skazka: sobranie trudov. M.: Labirint, 416.
[63] Putilov, B. N. (1976). Metodologiya sravnitelno-istoricheskogo izucheniya folklora. L.: Nauka, 242.
[64] Pushkin, A. S. (1985). Stikhotvoreniya. Skazki. Ruslan i Lyudmila: poema. Sobr. soch. v trekh tomakh. M.: Khudozh. liter., t. 1, 735.
[65] Safuanova, A. I. (2016). Russkaya dramaticheskaya skazka 1930-50-kh g.g. (Tipologiya geroev i konfliktov): avtoref. dis. ... kand. filol. n. M., 26.
[66] Surat, I.Z. (1985). Zhanr stikhotvornoy skazki v russkoy literature 1830-kh godov : dis. ... kand. filol. n. M., 239.
[67] Timaev, M. M. (1832). Nachertanie kursa izyashchnoy slovesnosti. SPb.: Tip. A. Plyushara, 228.
[68] Tomashevskiy, B. V. (1999). Teoriya literatury. Poetika. M.: Aspekt-Press, 336.
[69] Toporkov, A. L. (1997). Teoriya mifa v russkoy filologicheskoy nauke XIX veka. M.: Indrik, 456.
[70] Freydenberg, O. M. (1997). Poetika syuzheta i zhanra. M.: Labirint, 448.
[71] Khalizev, V. Ye. (2005). Teoriya literatury: uchebnik. M.: Vyssh. shk., 405.
[72] Chervinskaya, O. V. (1998). Retseptsiya literaturnogo napravleniya v aspekte zhanrovoy produktivnosti traditsii: akmeisticheskiy opyt: dis. ... dokt. filol. n. K., 482.
[73] Chervinska, O. V. (2011). Germenevtiko-retseptivniy ta mifopoetichniy kontsepti u praktitsi suchasnoї literaturnoї teoriї. Aktualni problemi romano-germanskoї filologiї ta prikladnoї lingvistiki: zb. nauk. st., 1 (2). Chernivtsi: ChNU, 179–197.

[74] Chernets, L. V. (1982). Literaturnye zhanry (problemy tipologii i poetiki). M.: MGU, 194.
[75] Chernysheva, T. A. (1979). Priroda fantastiki (gnoseologicheskiy i esteticheskiy aspekty fantasticheskoy obraznosti) : dis. ... dokt. filol. n. Irkutsk, 423.
[76] Shklovskiy, V. B. (1983). O teorii prozy. M.: Sov. pisatel, 384.
[77] Shleyermakher, F. D. (2004). Germenevtika. / Per. s nem. A. L. Volskogo. Nauch. red. N. O. Guchinskaya. SPb.: Yevropeyskiy Dom, 242 s.
[78] Shustov, M. P. (2003). Skazochnaya traditsiya v russkoy literature XIX veka : dis. ... dokt. filol. n. Nizhniy Novgorod, 473.
[79] Eliade, M. (1995). Aspekty mifa. M.: «Invest-PPP», 240.
[80] Entsiklopedicheskiy slovar, (1990). Reprintnoe izdanie slovarya F. A. Brokgauza, I. A. Yefrona, v 82 t., 1890. M.: Terra, t. 59, 162.
[81] Yugan, N. L. (2018). Zhanrovaya paradigma tvorchestva V. I. Dalya : monografiya. Mariupol : GVUZ «PGTU», 474.

«МОВА ОДЯГУ» В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ СЕМЮЕЛА РІЧАРДСОНА «ПАМЕЛА»

Наталія Каліберда
викладач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

«THE LANGUAGE OF CLOTHES» IN THE ARTISTIC WORLD OF SEMUEL RICHARDSON'S NOVEL «PAMELA»

Author: Nataliia Kaliberda

Abstract.

The article contains the review of researchers' opinions about the poetological function of a suit detail in Semuel Richardson's «Pamela». The theme of clothes in the text attracts the researchers of academic tradition, which estimate a suit detail as a resource of deepening of characters, complication of a plot line of the novel. Feminist literary criticism turns to the wide sociocultural understanding of the problem. Leaning on the category of gender, femininity, masculinity, attracts attention of readers and critics to the new substantive aspects: complications of existence of a woman in the masculine world, where power belongs to the men, as well as the description of a model of conduct in a family, the meaning of Christian values that form the ideal of "the Angel in the House". Its origin is connected with the emergence of "domesticity" concept in the English culture of the XVIII – XIXth centuries.

ВСТУП

Інтерес до теми сукні в романах С. Річардсона позначився давно, був заявлений в роботах академічного літературознавства в 70-ті роки минулого століття, обумовлений увагою до авторських прийомів створення характеру героя, чий життєвий досвід руйнував умовності, застарілі соціальні бар'єри, передавав становлення нової моралі, що грунтується на захисті громадянських свобод і гідності людини [6; 9].

Річардсон не був першим, хто звернувся до жіночої теми в романі. Жінки-автори стоять біля витоків літературного явища, що отримало назву «любовної прози» («*amatory fiction*»), де перипетії долі героїні, її внутрішній світ і обставини життя, драматизм випробувань, як правило, були співвіднесені з взаємовідносинами з чоловіком, усвідомленням міри свободи у виборі судженого і поведінки в шлюбі. У текстах Афри Бен, Мері Деларівьер Менлі, Елізи Хейвуд жіночі персонажі демонструють знання світського етикету, часом наважуються на порушення традицій, віртуозно змінюють соціальні маски, виступаючи то в амплуа доброчесної господині будинку, то досвідченої цінительки дозвілля і флірту [10].

Однак долі його жіночих персонажів дозволили побачити, як змінювалися звичаї, перетворювалися гендерні ролі чоловіка і жінки в соціумі та сім'ї, – протистояння Памели віроломному сквайрові, Лавлейс, що цинічно руйнує життя Клариси, Чарльз Грандісон, який сповільнює з вибором супутниці, відбивали складність епохи, висвітлювали її больові колізії. Спочатку літературних критиків мова одягу в творчості Річардсона займала остільки, оскільки допомагала більш глибоко розкрити внутрішні мотиви вчинків дійових осіб в романах, багатомірно оголити натуру і душевний склад персонажів, виділити риси середовища, де вони існували, що закладало основи для становлення поетики класичного сімейного роману («*domestic novel*»). Малюнок характеру головної героїні, бажання уточнити, зрозуміти його неоднозначність призводить дослідників до уважного прочитання роману і спроби вибудувати об'єктивно складне уявлення про Памелу, уникаючи категоричності, враховуючи настільки, на перший погляд суперечливу, неоднозначну властивість натури персонажа, несподівані дії та вчинки.

«Мова одягу» важлива для письменника, допомагає виразно відтворити світ повсякденності, в якому мешкають центральні герої. Тема сукні, що різноманітно представлена у творі, також обіграється і в сюжеті. Це і річ, і знак певних стосунків між дійовими особами драми, що розгортається у маєтку багатого сквайра, а також спосіб впливу на більш залежного за соціальним статусом персонажа через ситуацію дарування, спокуси, а потім після гідно пройденого випробування – великодушної винагороди.

1. Семантика костюма та сюжет

Героїня знаменитого роману Семюела Річардсона (1740), шістнадцятирічна Памела Ендрюс (*Pamela Andrews*) спочатку поставлена в подвійні обставини, і тільки її молодість, чистота і дитяча простодушність пом'якшують драматизм сприйняття тих подій, які їй доведеться пережити. Памела відразу ж позначить в першому листі труднощі існування в будинку ясновельможних панів, куди її закинув випадок, потреба, борги батьків, і відкриє читачеві нестабільність свого становища, і душевного, і соціального, яке, з одного боку, приносить велику тривогу, а з іншого – дає надію на поліпшення: «... *great trouble and some comfort* ...» поки визначають її стан, і нез'ясованість, залежність, приниженість, ті риси, які супроводжують дівчину в її оцінці того, що трапляється з нею на несприятливому відрізку життя, в якому їй судилося вистояти і знайти правильні рішення ситуацій, що постають перед нею. Будучи дванадцятирічним підлітком, її взято на службу в багату сім'ю, і, ставши вихованкою і майже «дочкою» господині, Памела, на жаль, втрачає свого покровителя. Її добра пані, навчаючи дівчину грамоті, вмінню вести господарство, виконувати обов'язки економки, подбала про те, щоб Памела не тільки освоїла ремесло швачки, а й багато інших премудростей, що були необхідні для дівчини, яка отримала гарне виховання («...*my lady's goodness had put me to write and cast accounts, and made me a little expert at my needle, and otherwise qualified above my degree...*») [9, с. 43]. Раптова хвороба призводить до катастрофи, благородна жінка залишає цей світ, осиротіє не тільки будинок, близькі, а й вся челядь, яка щиро любила і шанувала свою захисницю («...*lady ... left us all much grieved for the loss of her; for she was a dear good lady, and kind to all us her servants*...») [9, с. 43]. У права спадкування вступає її син, молодий сквайр, і спочатку його поведінка бездоганна, він – справжній джентльмен, щедрий, здавалося б, гідний спадкоємець своєї матері.

Памела поки ще не здогадується, які випробування обіцяє їй доля, хоча вона і стривожена, але незабаром затеплиться слабка надія на можливість існувати в майбутньому гідно і пройти свій життєвий шлях, пам'ятаючи про християнські цінності та доброчинність, які в ній виховали батьки («...*my dear father and mother, be assured, that, by God's grace, I never will do any thing that shall bring your grey hairs with sorrow to the grave...*») [9, с. 47].

Характер героїні, її світ відкриваються читачеві поступово. Автор вибудовує образ юної служниці, простір, в якому вона існує, ненав'язливо. І зацікавлений читач, занурившись в листування Памели і люблячих її батьків, відновить для себе передісторію героїні, дізнається про їх тяжке становище,

гідного, освіченого батька, Джона Ендрюса, і у нього виникне уявлення про її зовнішній вигляд, про те, як час і любов її благородної господині змінили Памелу, перетворивши в справжню красуню з гідними манерами, це навіть змушує батька засумніватися в тому, що Бог йому подарував таку дочку: «...*six months since, when I saw you last, I should have thought so myself, if you was not our child*» [9, с. 45]. Памелу переповнюють почуття подяки, пам'ять про господиню і вдячність новому великодушному пану, але в той же час з гіркотою вона помітить, що «Провидіння не залишило їй вибору, воно не дозволяє їй бажати більшого» («*But Providence will not let me want*») [9, с. 44]. Вона зворушена особливими почуттями до неї її дорогої покровительки, збентежена увагою і прихильністю, які надає їй молодий джентльмен, і одночасно змушена постійно думати про земні проблеми, гроші, платню, які дозволять їй зберегти незалежність і допомогти батькам. Як зауважила М. Дуді, Памела Ендрюс – одна з перших героїнь-трудівниць в англійській літературі («...the first important heroine in English fiction who works for a living») [3, с. 13].

Здавалося б, вступ до прав нового господаря Бедфордшира не обіцяє його мешканцям труднощів, відносини зі слугами він встановлює добрі та справедливі («...*For my master said, I will take care of you all ... God bless him! ... for he has given mourning and a year's wages to all ... servants*...») [9, с. 43]. Памела знаходиться в особливому положенні, і сквайр Б. виділяє її серед челяді («...*he gave me with his own hand four golden guineas, and some silver ... and said, if I was a good girl, and faithful and diligent, he would be a friend to me, for his mother's sake*...») [9, с. 43], але не настільки, так як гідна уваги економка, місіс Джервіс, дама шляхетного походження, яка пережила втрати і вимушена утримувати себе, також глибоко шанована в Бедфордширі («...*knowing her to be a gentlewoman born, though she has had misfortunes*...») [9, с. 49]. Спочатку сквайр щедрий з усіма в своєму маєтку, він не тільки виплатить річну платню, одягне в траурні сукні близьких, дорогих серцю його матері слуг, але і великодушно з особливою широтою обдарує місіс Джервіс і Памелу. Вони отримають багато з одягу пані, а Памела ще до того ж багату сукню, півдюжини сорочок, шість тонких хусток, три батистових і чотири повсякденних голландських фартухи. Тепер дівчина буде вже впевнена, що чутки про неприборканість сквайра неправдиві («...*he was once thought to be wildish; but he is now the best of gentlemen, I think!*») [9, с. 45], а він, скоріше, кращий джентльмен, істинний ангел («...*he looked like an angel*...») [9, с. 50]. Сквайр на цьому не зупиниться, здивує Памелу і запропонує їй в пам'ять про матір прийняти її вишукане вбрання. Одного разу він покличе її нагору, до

кімнати матері і спустошить вміст шаф, передасть Памелі чарівні речі її пані: два головних убори з тонкого мережива, три пари шовкового взуття з срібними пряжками і кілька різнокольорових стрічок, призведе її в зніяковіння тим, що навіть подбає про витончені і красиві панчохи для дівчини («...*two suits of fine Flanders laced headclothes, three pair of fine silk shoes, two hardly the worse, and just fit for me,... and the other with wrought silver buckles in them; and several ribands and top-knots of all colours; four pair of white fine cotton stockings, and three pair of fine silk ones; and two pair of rich stays*...») [9, с. 50-51].

Тривога Памели, на жаль, стане дійсністю хвилювань («...*I was quite astonished, and unable to speak... I was inwardly ashamed...*») [9, с. 51], тим більше що сестра господаря, леді Дейверс, знаючи, ймовірно, характер свого брата і передчуваючи драматизм відносин між Памелою і сквайром, не зможе умовити його віддати юну служницю під її опіку («...*My lady would have had me; but my master ... would not consent to it*...») [9, с. 53]. Після від'їзду леді Дейверс ставлення до неї молодого господаря зміниться, Памела не розумітиме причини цього, вона тільки напише в листі до батьків, що ледве впізнає сквайра, який недобре дивиться на неї («...*how he, by sly mean degrees, exposed his wicked views*...») [9, с. 54].

Справжня зав'язка роману співвідноситься зі сценою в саду («...*one day he came to me, as I was in the summer-house in the little garden, at work with me needle*...») [9, с. 54], виконаної в стилістиці спокуси, коли неприборкані бажання сквайра несподівано отримують відсіч і протест з боку Памели, яка, присоромивши його, вкаже на дистанцію між ними, про що забуде сам сквайр («*I lost all fear ... and said... Well may I forget that I am your servant, when you forget what belongs to a master*») [9, с. 55].

Відносини між господарем Бедфордшира та юною служницею розладнаються. Його буде дратувати непоступливість, гординя Памели, на його думку, лицемірство і нещирість дівчини, яка вперто не хоче бути щасливою, протиприродно, «по-чернечому» захищає власну доброчесність. Сквайр впевнений, що настануть дні, коли помилки розсіються, і її довірливі друзі, економка Джервіс, керуючий Лонгмен, дворецький Джонатан, подруги Ханна і Рейчел, дізнаються справжній характер інтриганки: «...*she is a subtle, artful little gipsy, and time will shew you that she is*...» [9, с. 60]. Однак протидіяти чарівності, красі вихованки матері, настільки обдарованої, освіченої, а її навчали музиці, співу, вмінню танцювати, декорувати кімнати будинку квітами, мистецтву шиття, смаку до читання, досить важко. Тим більше, що Памела бідна, беззахисна, влада сквайра безмежна, а думка світу

і високородних багатих сусідів традиційно буде на боці сильного. Єдине, що турбує гультяя, це можливість недругів дізнатися про його легковажну поведінку, що стане джерелом неприємних чуток про його сім'ю («...*I am very much displeased with the freedoms you have taken with my name*...») [9, с. 63], і виною цьому може бути саме Памела, одержима пристрастю писати листи батькам в надії, що вони підтримають її порадою, добрим словом, участю. Сквайр здійснить непристойні вчинки, підкупить друзів вмілої швачки, таємно буде перехоплювати її листи і прочитувати («...*but somebody stole my letter, and I know not what has become of it*») [9, с. 54].

Памелу пригнічує її стан, вона страждає через несвободу, шукає співчуття у батьків («*don't your heart ake for me? I am sure mine fluttered about like a new-caught bird in a cage*...») [9, с. 65], з тугою згадує про минуле, приймає рішення покинути Бедфордшир, вважаючи за краще сповнене труднощів, але гідне життя («...*sometimes I thought to leave them behind me, and only go with the clothes I had on*...») [9, с. 56-57]. Вперше вона гостро відчуває чужість середовищу, в якому мешкає, та замислюється над тією роллю в маєтку, яку їй приготувала господиня. Вона тепер протидіє їй, важко переживає приниження і намагається відновити втрачену гармонію існування, яка їй була притаманна спочатку. Памела бажає навіть зовні змінитися, повернути справжність своєї натури. Вона відмовляється від нарядів, які подарувала їй її благодійниця, потім сквайр, біжить з хиткого, що несе їй загрозу світу розкоші і неробства в передбачуваний, реальний простір повсякденності, побуту, які її не лякають. Вона розуміє, які недоречні були б її нарядні сукні в будинку батька і матері, і на зароблені гроші купує одяг строгий, новий, але відповідний її діяльності та заняттям («...*I have a small matter of money, which will buy me a suit of clothes, fitter for my condition than what I have*...») [9, с. 68]. В один із днів Памела усамітнюється в своїй кімнаті, переодягається і постає перед мешканцями маєтку в новому вигляді, скромному і природному. Дівчина крадькома дивиться у дзеркало і пишається собою, відчуває легкість і спокій. У листі вона визнає, як радісно повернутися до непорочності та простоти, ніщо не зрівняється з цим: «*O how I wished for my grey russet again, and my poor honest dress, with which you fitted me out, (and hard enough too it was for you to do it!) for going to this place, when I was not twelve years old, in my good lady's days!*» [9, с. 57].

Річардсон в «Памелі» зіштовхує в моральному двобої двох персонажів, і завершиться він, на щастя, перемогою набуття взаємної любові, позбавленням від забобонів, гордині, засліплення суєтним. Але поки що герої цього не знають, і, подразнюючи Памелу, юний сквайр в розкішному

вбранні, в якому має намір відправитися до королівського двору, як він вважає, присоромить лицемірну служницю, вперто не помічає прийнятих в світлі ритуалів радісного та святкового гуртожитку («...*Pamela...you are so neat and so nice in your own dress, that you must be a judge of ours. How are these clothes made? Do they fit me?*») [9, с. 100]. Однак ефект цієї сцени в романі подвійний. Красу Памели скромне вбрання не применшить, але і розкішний камзол молодого чоловіка навряд чи допоможе йому завоювати увагу норовливої дівчини («*His waistcoat stood on end with silver lace, and he looked very grand. But what he did last, has made me very serious, and I could make him no compliments*») [9, с. 100].

Памела мріє залишити Бедфордшир, ретельно готується до від'їзду, прагне зберегти добрі відносини з господарем, сином своєї колишньої пані, челяддю. Вважаючи, що стоїть перед порогом іншого життя, вона бажає не здійснювати більше помилок, бути сильною і цільною людиною, залишаючи за собою все, що було примарним і не настільки важливим для неї. Героїня збере свій нехитрий скарб, розділить його на три вузли («...*I took all my clothes, and all my linen, and I divided them into three parcels*...») [9, с. 109]. Перший з них – все, що віддала їй благодійниця, вона залишить у Бедфордширі, як і щедрі дари сквайра, що склали вміст другого вузла. Третій з них, а це речі, куплені на її заощадження, Памела візьме з собою («...*come to my arms, my dear third parcel, the companion of my poverty, and the witness of my honesty*...") [9, с. 111], уважно поставиться до грошових взаємин зі сквайром, і лише економка Джервіс умовить її зберегти у себе частину грошей, які їй належать як заслужена плата за працю («... *you have well earned them by that waistcoat only*») [9, с. 113] .

Власник Бедфордшира, не приймаючи і не розділяючи прагнень нерозумної служниці, бажає проти її волі влаштувати її долю на краще, видати заміж за священика, допомогти збіднілим батькам грошима, ймовірно, з тим, щоб згодом вдячна Памела була до нього більш поблажлива і прихильна («...*I do assure you: And here I will now give you this purse, in which are fifty guineas, which I will allow your father yearly, and find an employ suitable to his liking, to deserve that and more: Pamela, he shall never want, depend upon it...*») [9, с. 118]. Памела відкидає пропозицію сквайра, однак не знає, що він не знайде в собі сили розлучитися з нею. Він викраде Памелу, помістить її в далекому маєтку і буде сподіватися і домагатися зміни власної долі.

У міру руху сюжету мотив одягу наче доповнює тему придбання Памелою досвіду в спілкуванні з оточуючими. Спочатку згадки в листах Памели про окремі деталі жіночої сукні виникають випадково і сприймаються

як буденна подія, розцінюються як щедрий вчинок молодого сквайра, що пом'якшує переживання дівчини, тугу про господиню, до якої вона була прив'язана. Памела простодушно радіє подарункам, їй лестить, що вона може мати гарні наряди, тим більше що вони так йдуть їй, і це доставляє їй хвилини повсякденного щастя. Однак через деякий час, коли відкриваються справжні наміри легковажного містера Б., і він вже не в силах приховати почуття до юної служниці, вона бачить в колишніх вчинках власника Бедфордшира прояв віроломства («*He has now shewed himself in his true colours; and, to me, nothing appear so black, and so frightful*») [9, с. 54]. Памела тепер змушена по-новому вибудовувати відносини з господарем і на свій жаль починає розуміти, що спокійне доброчесне існування в садибі чи можливо. Памела втрачає наївність, дорослішає, постійно розмірковує про складність свого становища, вона бажає бути вільною, прагне будувати життя, слідуючи християнським цінностям непорочності, чистоти, які важливі для неї як умова самоповаги («*...I will die a thousand deaths, rather than be dishonest any way...*») [9, с. 47]. Памела відкине марнославство, відмовиться від чужої для себе ролі і долі, надіне скромну сукню, в якій буде схожа на гарненьку робітницю або дочку фермера. Багато що зміниться для Памели Ендрюс протягом того року, який вона проживе без своєї покровительки. Їй Памела вдячна не тільки за великодушність і доброту, а й за надані уроки освіти («*...my good lady, now in heaven, loved singing and dancing; and, as she would have it, I had a voice, she made me learn both; and often and often has she made me sing her an innocent song, and a good psalm too, and dance before her. And I must learn to flower and draw too, and to work fine work with my needle...*») [9, с. 108]. Несподівано вона відкриє в собі пристрасть до письменництва, з захопленням розповідатиме про те, що сталося, ділитиметься емоціями в листах, адресованих близьким людям, думку яких вона цінує. І коли не по своїй волі виявиться на самоті в Лінкольнширі, Памела почне вести щоденник, він стане для неї свого роду порятунком і важливим джерелом моральної саморегуляції і дисципліни. Йому вона буде розповідати про свої мрії, міркувати про сучасні звичаї, ділитися побоюваннями через непередбачуваність рішень сквайра.

Під час перебування в Лінкольнширі інтерес до костюму не буде настільки помітним, і згадка про сукню Памели виникне лише в ході розвитку сюжету, якому надано тут авантюрний характер. Памела задумує втечу, винахідливо знаходить спосіб листування з пастором Вільямсом. І, щоб збити з пантелику переслідувачів, використовує нещасний випадок, розкидає одяг на березі озера («*When I came to the pond-side, I flung in my upper-coat, as I*

had designed, and my handkerchief, and a round-eared cap, with a knot pinned upon it ») [9, с. 210]. Удача відвернеться від Памели, вона не зможе покинути Лінкольншир, зірветься з паркану, впаде, завдасть собі ран і розірве сукню («*The wall being old, the bricks I held by gave way, just as I was taking a spring to get up; and down came I, and received such a blow upon my head, with one of the bricks, that it quite stunned me; and I broke my shins and my ancle besides, and beat off the heel of one of my shoes*») [9, с. 210]. Перебіг подій прямо не пов'язаний з костюмною деталлю, хоча драматичні повороти в стосунках між молодими людьми будуть співвідноситись зі скандальними обставинами, коли сквайр навмисно побажає збентежити Памелу і, скориставшись владою, проникне в спальню і зуміє оцінити її природну красу.

Нарешті, саме сквайр, збентежений силою характеру Памели, усвідомивши неможливість розлучитися з нею, спробує надати відносинам з норовливою, але бажаною красунею в його розумінні правову основу. Він обговорить умови матеріального утримання Памели, розповість про можливу купівлю маєтку для її батьків, розпише грошові кошти, які будуть виділятися їй, вкаже на витрати, які передбачають купівлю суконь, коштовностей і можливу турботу про дітей, які з'являться на світ в їхньому союзі. А в якості хитрості містер Б. пообіцяє одружитися з Памелою, якщо задумана ним духовна ідилія, що імітує їх шлюбний союз, виявиться для неї привабливою («*... if your conduct be such, that I have reason to be satisfied with it, I know not (but will not engage for this) that I may, after a twelvemonth's cohabitation, marry you; for, if my love increases for you, as it has done for many months past, it will be impossible for me to deny you any thing*») [9, с. 230].

Читач і сквайр одночасно дізнаються про обурення Памели, про те, як іронічно і жорстко вона відкине його пропозицію («*Fine clothes, sir, become not me; nor have I any ambition to wear them. I have greater pride in my poverty and meanness, than I should have in dress and finery. ... I think such things less become the humble-born Pamela, than the rags your good mother raised me from*...») [9, с. 229]. На подив, молодий чоловік підкориться рішенню Памели, в ньому відбудуться зміни. Він прийме її бажання покинути Лінкольншир, але події отримають неочікуваний поворот. Всупереч упередженню та гордості між молодими людьми спалахне любов. І тепер уже по своїй волі Памела повернеться в Лінкольншир, і взаємне почуття перетворить їх, а також всіх, хто їм близький.

У заключній частині роману мотив сукні виникне знову, але він буде інакше характеризувати Памелу і сквайра. Героїня продемонструє повну байдужість до нарядів, які надасть обранець, їй досить любові і щастя, єдності

інтересів, що відкриваються в їхньому спілкуванні («…*as to dress, as well now, as at all times, it will be a pleasure to me to shew everyone, that, with respect to my happiness in this life, I am entirely the work of your bounty*») [9, с. 309]. Вона байдуже ставиться до весільного вбрання, спокійно надягне одяг матері свого коханого. Але тепер уже сквайр вважатиме за необхідне гідно обдарувати Памелу і відтінити її положення і красу вишуканим одягом, який лише допоможе їй успішно утвердитися в новому статусі господині маєтку на радість друзів-слуг і вельми ліберальних сусідів *(«… he asked me, if I chose to order any new clothes against my marriage … I said, I left every thing to his good pleasure, only repeated my request … that I might not be too fine*…») [9, с. 312]. Роман не втратить захопливості, їхня любов, що зміцнюється, створить диво. Вони обоє побачать інакше власне призначення, підпорядкують своє спілкування повазі до інтересів і занять іншого, і багато в чому сюжет Памели в своєму завершенні несподівано заграє фарбами настільки привабливої легенди про Пігмаліона і Галатею.

2. Тема одягу у версіях дослідників

Дослідники (Дж. Бечелор, М. Дуді, К. Олівер, С. Р. Уомік, Дж. Річетті, М. Кінкід-Уікс, Дж. Джеймс) давно звернули увагу, наскільки важлива для Річардсона «мова одягу», яка надає особливого змісту і значення вчинкам, діям, героям його романів, а іноді просто стає наскрізним мотивом твору [2; 3; 5; 6; 8; 10; 11].

Сукні, в яких з'являється молоденька служниця, яскраво передані костюмні деталі є, на думку дослідників, простором існування особливого жіночого тексту («convincing feminine language») [6, с. 10]. Вони відразу ж помічають, як вміло користується «мовою одягу» Памела: «*There I trick'd*…» [6, с. 10]. М. Кінкід-Уікс в монографії «Samuel Richardson. Dramatic Novelist» (1973), виходячи з традиційного розуміння втілення образу центрального персонажа в романі, оцінює еволюцію і стадії зміцнення особистості Памели в залежності не тільки від морального змужніння, розгорнутих міркувань, викладених в її листах, які часто мають характер сповіді, але і від продуманості її вчинків і усвідомлення її залежності від сформованих в суспільстві звичаїв і обставин [6]. Він вказує на особливу майстерність С. Річардсона в вибудовуванні внутрішнього і зовнішнього сюжету, де хід думок Памели доповнюють її рішення і дії. І тоді інтрига, що розгортається між Памелою і сквайром, не тільки набуває рис костюмованого, театрального дійства, а й виявляється додатковим семіотичним планом, що нарощує семантичний обсяг образу і набуває функції символічного тлумачення

характерів [6].

М. Кінкід-Уікс підкреслює, що для Памели новий одяг виявляється метафорою її ставлення до умов, що змінилися, до соціальних обставин. Мотив переодягання, відомий і в фольклорі (казка про Попелюшку), і в ренесансній новелістиці (розповідь Чосера про Гризельду), не тільки надає цікавості сюжету, а й актуалізує етико-естетичне значення одягу для людини, який може красу її володаря зробити більш виразною або, навпаки, приховати від оточуючих [6, с. 11].

М. Кінкід-Уікс звертає увагу на віртуозну нюансировку руху свідомості героїні, до якої вдається Річардсон. Спочатку природно і простодушно, Памела сприймає молодого господаря маєтку і його увагу до челяді, вона несвідомо радіє щедрим дарам сквайра, так як молода і вродлива. І це частково дає імпульс до двоякого тлумачення поведінки Памели. Коли приходить прозріння, ідеальний образ містера Б. руйнується, вона відкриває для себе реальність обставин, яка турбує її. Знаком зовнішніх змін стану Памели стануть її вчинки і її усвідомлений вибір: вона відмовиться від чужої для неї панської сукні і надіне наряд селянки, органічний її положенню. У ньому, проте, вона буде виглядати привабливо. Але, здавалося б, тверезе усвідомлення свого статусу призведе до несподіваних наслідків. Ефектний сюжетний хід появи героїні в новому обліку несподівано буде сприйнято як кокетство, віроломство і лицемірство. І ще більш ускладнить її долю в Бедфордширі [6].

Варто зауважити, що літературні критики побачили в «Памелі» особливий сюжет про роль сукні в житті героїв. У ньому є свої перипетії: дарування одягу, рішення позбутися нарядів, тема розкоші і бідності в соціальному коді сукні, доречності і, навпаки, помилкового вибору костюмів героями. Так, М. Кінкід-Уікс пише: «There is … likely to be a vivid concentration on the clothes themselves, to make the story's contrasts more colourful…» [6, с. 11].

У 70-ті роки йде активне становлення феміністської літературної критики, яка визначає для себе предмет інтересів, межі наукового пошуку, опробовує в процесі опису жіночої теми термінологію, яка з плином часу стане канонічною. Народжуючись як міждисциплінарне явище школи феміністського літературознавства, іноді виявляється близькою соціології культури, і багато заявлених нею проблем розцінює як прикладні, потім «проростаючі» в художній плоті твору. Під кінець XX століття в науку про літературу входить поняття «*domesticity*» – сімейного побуту, простору будинку, опис непублічного соціального укладу, існування людини, розподілу в ньому ролей, мінливих амплуа, в яких виступають чоловіки і жінки. Саме з

концептом «*domesticity*» співвідносять формування в культурі XVIII-XIX ст. уявлення про ідеал нової жіночності (фемінності) і її ціннісні характеристики, де переважають такі властивості як доброзичливість, набожність, покірність, такі необхідні в повсякденному спілкуванні близьких людей. Творчість романістів-класиків: Річардсона, Філдінга, Смоллета, Голдсміта, яскраві образи створених ними героїнь вдало втілюють версії затребуваного епохою культурного типу жіночої поведінки, згодом настільки вдало метафорично названого «ангелом в будинку». Фахівці проникливо помітять, що в текстах, присвячених сім'ї, роль чоловіків, за якими зберігається влада в соціумі, також зміниться: вони, хоча залишаються організаторами світу, особистих відносин, все ж відкриються як характери, що відкинули маски величі, мужності, героїзму, такі необхідні їм в зовнішніх обставинах, і постануть носіями почуттів, емоцій, відкритими любові, пристрасті, схильними до слабостей [1; 3].

Літературознавці феміністської школи (Дж. Джеймс, Т. Гвілліем, К. Леффіт), звертаючись до образу Памели Річардсона, виділяють в ньому складні складові [4; 5; 7]. Перш за все, їх приверне особистість Памели Ендрюс як соціокультурне явище, як жінки, яка змінила своє життя завдяки природним і набутим нею цінностям. Дослідники докладно прокоментують соціальне піднесення Памели, шлях героїні в світське суспільство. Вони опишуть феномен Памели крізь призму її жіночності, спробують виділити знаки фемінності в її епістолярній творчості, позначать риси жіночого письменництва в щоденнику і листах Памели.

Тема фемінності в «Памелі» присутня в тексті роману не явно, проявляється за допомогою особливої символічної мови. Жіночність Памели забарвлює її поведінку, проступає в манері «письменництва», захопленості написанням листів, що насторожує сквайра і надзвичайно дратує. Адже героїня залежна, в світі, де панують чоловіки, їй відведена роль служниці в маєтку щедрих і благородних господарів. Зміст і характер створених Памелою текстів несе на собі печатку її душевних переживань і морального перетворення, і по мірі стрімкого розвитку подій в романі листи Памели набувають рис вже сформованих літературних форм. Спочатку її спілкування з батьками вкладається в норму етикету письмовника, де вихована в повазі дочка звітує про виконання моральних уроків, які вони їй дали: «*I am going on again with a long letter; for I love writing, and shall tire you. But, when I began, I only intended to say, that I am quite fearless of any danger now: and, indeed, cannot but wonder at myself, (though your caution to me was your watchful love,) that I should be so foolish as to be so uneasy as I have been*» [9, с. 47],

«*But still your kind fatherly cautions came into my head, and made all these gifts nothing near to me what they would have been*» [9, с. 51].

Коли до дівчини приходить розуміння справжнього стану в Бедфордширі, її тексти стають емоційними, сповненими тяжких роздумів, переживань, виконаних в дусі плачу, і скарг, де відчутні риси літератури чутливості: «*O my dear mother! I am miserable, truly miserable!*» [9, с. 53], «...*oh! my heart's broke almost; for what am I likely to have for my reward, but shame and disgrace, or else ill words, and hard treatment*...» [9, с. 54].

У Лінкольнширі, де Памела знаходиться в ув'язненні, вона звертається тепер до іншого адресата, пастора Вільямса, і просить захисту у нього і його впливових патронів, поміщиків-прихожан. Памела не тільки розповість свою передісторію, в якій розкриє хибність легенди, придуманої сквайром Б., про те, що вона легковажна дівчина, яка забула про свій обов'язок і зважилася на втечу з коханим, що спричинить спробу молодого джентльмена її перевиховати і врятувати від падіння, а й наважиться на викриття свого віроломного і аморального господаря.

По-новому проявить себе Памела в своєрідному поєдинку зі сквайром, який відбудеться як обмін письмовими посланнями. Захоплений завзятістю Памели, закоханий в неї сквайр високо оцінить її розсудливість і самоповагу та запропонує їй договір, де підтвердить її права на моральну і грошову компенсацію, якими, він вважає, можливо винагородити любов Памели до нього. І тепер уже Памела не просто гідно відповість сквайрові, але і створить свого роду «маніфест» нової, незалежної жінки, яка цінує, перш за все, свободу в улаштуванні власної долі: «...*to lose the best jewel, my virtue, would be poorly recompensed by those you propose to give me*», «...*I hope, as I can contentedly live at the meanest rate, and think not myself above the lowest condition, that I am also above making an exchange of my honesty for all the riches of the Indies. When I come to be proud and vain of gaudy apparel, and outside finery, then (which I hope will never be) may I rest my principal good in such vain trinkets, and despise for them the more solid ornaments of a good fame, and a chastity inviolate!*» [9, с. 229].

Переконливість пояснень Памели подіє на сквайра, але більш за все він захопиться глибиною її натури, багатством душі, чистотою помислів, прочитавши її щоденник-сповідь. Героїня щодня описує свої біди, роздуми, перебуваючи в ув'язненні в Лінкольнширі. Виступивши в ролі читача тексту Памели, містер Б. здивується її характеру, зміниться духовно сам, і після повернення Памели в Лінкольншир, коли вона, отримавши свободу, усвідомлює свою любов і прихильність до молодого джентльмена, вже

виступить автором тексту, де прописується мораль і поведінка жінки, незалежної від забобонів. Тепер обізнана досвідом Памела створює свого роду проповідь про привабливість любовного союзу між чоловіком і жінкою, які поважають один одного, освічених, які розраховують на взаємну підтримку: : «*I shall never be able to think of any body in the world but him.—Presumption! you will say; and so it is: But love is not a voluntary thing: Love, did I say?—But come, I hope not:—At least it is not, I hope, gone so far as to make me very uneasy: For I know not how it came, nor when it began; but crept, crept it has, like a thief, upon me; and before I knew what was the matter, it looked like love*» [9, с. 283].

Уявлення про індивідуальність Памели феміністська літературна критика (Дж. Бетчелор, Т. Гвілліем, К. Олівер, С. Уомік) зв'яже з кодом одягу, який буде сприйматися не стільки звичайною костюмною деталлю, що характеризує персонажа, скільки як формула поведінки, що виявляється маркером культури, таїть в собі також і знак її тілесності [2; 4; 5; 7; 8; 11].

Зміна нарядів персонажами, увага до соціальної функції костюма, що вказує на майновий поділ дійових осіб роману, складають особливий метасюжет «Памели», де імпліцитно, непрямо «прирощується» семантичний обсяг тексту, що співвідноситься з установкою на руйнування норми, етикету, коли сукня і право її надягати виступають підтвердженням то добробуту, то бідності героя, його зухвалості, або схильності до розкоші, і постає як форма бунту, протесту, свідоцтва про народження нової жіночності, що не приховує, але оголює тілесність як виправдання повноти життя і правомірності ліберальних цінностей.

В оцінці характеру Памели і оточуючими, і критиками іноді проступають збентеженість і двозначність. Багато хто схиляється до думки, що натура її складна і суперечлива. І в залежності від довіри до персонажа або сумніву в ньому юній служниці приписують або природний аристократизм, або віроломство. Дж. Бетчелор переконана, що вигляд Памели, яка з'являється в нарядах її покійної пані, а згодом – в домотканому костюмі, дійсно, може бути сприйнятий неоднозначно: і як свідчення її шляхетної поведінки, і як прагнення дівчини маніпулювати іншими. Але Дж. Бетчелор застерігає від поспішних висновків. Вона вважає невірним судити про Памелу, враховуючи лише зовнішнє враження, а сюжет роману зводити тільки до успішного заміжжя доброчесної героїні. Дослідник припускає, що річардсонівська Памела «дратує» своїх шанувальників і театралізує поведінку, зухвало провокуючи оману і нерозуміння її натури. Мотиви тілесності і рокайльно-еротичного нюансування скандальних сцен спокуси сквайром Памели

відволікає увагу наївних читачів від глибинної структури роману, який названий її ім'ям [2, с. 30].

Памела і молодий сквайр пройдуть складний шлях. По завершенню їх любовної історії вони постануть іншими. Памела піднесеться в очах оточуючих, але головне – свого коханого, і відтепер вона не тільки вільна в своїх рішеннях, виборі друзів, своїх бажаннях, але і в можливості гідно реалізувати себе в слові, яким вона бездоганно володіє, і в створенні образу жіночності, символічному коді костюма, який органічно передає багатство її внутрішнього світу.

ВИСНОВКИ

У художньому світі С. Річардсона дійсно можна говорити про «мову одягу», яка несе цілий спектр художньої інформації про героїв, сюжет, розкриває специфічний чоловічий і жіночий світи, володіє естетичною функцією.

Безсумнівно, згадки про одяг, предметні деталі костюмів персонажів роману представлені символікою іносказання. Зміна нарядів героїнею може бути представлена і як протистояння гендерним нормам, що утвердилися в суспільстві. Памела прагне стати вільною, бажає позбутися влади над нею молодого пана Б. і відкидає сукню як задану поведінкову роль, чужу їй «оправу», яка не відповідає правдивості її натури. Код одягу включений Річардсоном і в опис любові-пристрасті в романі. Він виявляється знаком мотиву тілесності в тексті, що відкрито використовується в епізодах спокуси в саду, в альковних сценах, а також міститься в багатьох відсиланнях до інтимних деталей туалетів, які обіграються автором як метафора таємниці, приховування, натякає на небезпечну межу руйнування пристойностей. Від відчаю в Лінкольнширі, намагаючись уникнути неволі, Памела залишить сукню на березі озера з тим, щоб оточуючі повірили в фатальні події, а потім буквально розірве сукню, зламає каблуки в черевиках, не тільки поранить себе через злощасне падіння, але і перетворить свій одяг в лахміття.

Річардсон співвідносить з одягом перверсії любовного почуття. Влада Памели над молодим сквайром спочатку очевидна читачеві, але не герою. Вона шиє для нього одяг, створює костюм, який ніби матеріалізує її емоції, виявляється метафорою солодкої любовної неволі містера Б.. На відміну від Памели прихильність сквайра до дівчини виражається через владно-споживчу практику спокуси, що агресивно підпорядковує героїню.

Сюжет в «Памелі, або Винагородженій доброчинності» С. Річардсона передає динаміку перетворення молодих героїв. Любовне почуття, яке

спалахне між ними, спочатку ускладнить їх відносини, змусить подолати сформовані соціальні перешкоди, зруйнувати забобони і побачити в предметі своєї прихильності не станову маску вельможі і юної служниці, але людей вільних, які допускають рівний союз, заснований на повазі до іншого, прихильності і захопленні не тільки духовною, але й фізичною красою обранця.

Індивідуальність персонажів проявиться у вчинках, спілкуванні один з одним, суперечках, листуванні, в мові костюма, який стане свого роду текстом. Будуть потрібні проникливість і мистецтво, щоб, не спотворивши його, розгадати.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Armstrong, N. (1989). *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. N. Y.: Oxford University Press, 3-27.

[2] Batchelor, J. (2005). *Dress, Distress and Desire: Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 1-52.

[3] Doody, M. (1985). Introduction, in Richardson, S. *Pamela; or Virtue Rewarded*. L.: Penguin Books, 7-20.

[4] Gwilliam, T. (1991). Pamela and the Duplicitous Body of Femininity. *Representations*, № 34, 104-133.

[5] James, J. (2011). *Virtunomics: Class, Virtue and Moral Authority in Pamela, Henrietta, and Evelina*. A Thesis. University of California, 1-35.

[6] Kinkead-Weeks, M. (1973). *Samuel Richardson. Dramatic Novelist.* N.Y.: Cornell University Press, 1-120.

[7] Lafitte, C. (2013). Eighteenth Century Eroticism between Sermons and Striptease: Pamela, the Pretty Teacher, in *Desire, Performance, and Classification: Critical Perspectives on the Erotic* / [ed. by Jessica R. Pfeffer]. Brill, 81–90.

[8] Oliver, K. (2008). *Samuel Richardson, Dress, and Discourse.* N.Y.: Palgrave Macmillan, 1-89.

[9] Richardson, S. (1985). *Pamela; or Virtue Rewarded*. L.: Penguin Books, 539.

[10] Richetti, J. (1992). *Popular Fiction before Richardson. Narrative Patterns 1700–1739.* L.: Clarendon Press, 304.

[11] Womick, S. (2011). *Fashioning Feminities: Sartorial Literacy in English Domestic Fiction, 1740 – 1853*. PhD Dissertation, University of North Carolina, 1-50.

REFERENCES

[1] Armstrong, N. (1989). *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford University Press, N.Y., 3-27.

[2] Batchelor, J. (2005). *Dress, Distress and Desire: Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature*, Palgrave Macmillan, N.Y., 1-52.

[3] Doody, M. (1985). «Introduction», in Richardson, S. *Pamela; or Virtue Rewarded*, Penguin Books, London, 7-20.

[4] Gwilliam, T. (1991). «Pamela and the Duplicitous Body of Femininity», *Representation,* № 34, 104–133.

[5] James, J. (2011). *Virtunomics: Class, Virtue and Moral Authority in Pamela, Henrietta, and Evelina*. A Thesis, University of California, 1-35.

[6] Kinkead-Weeks, M. (1973*). Samuel Richardson. Dramatic Novelist*, Cornell University Press, New York, 506 p.

[7] Lafitte, C. (2013). «Eighteenth Century Eroticism between Sermons and Striptease: Pamela, the Pretty Teacher», in Pfeffer, Jessica R. (ed.*), Desire, Performance, and Classification: Critical Perspectives on the Erotic*, Brill, 81–90.

[8] Oliver, K. (2008). *Samuel Richardson, Dress, and Discourse*, Palgrave Macmillan, N.Y., 1-89.

[9] Richardson, S. (1985). *Pamela; or Virtue Rewarded*, Penguin Books, London, 539 p.

[10] Richetti, J. (1992). *Popular Fiction before Richardson. Narrative Patterns 1700–1739*, Clarendon Press, London, 304 p.

[11] Womick, S. (2011). *Fashioning Feminities: Sartorial Literacy in English Domestic Fiction, 1740 – 1853*, PhD Dissertation, University of North Carolina, 1-50.

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ДРАМАТУРГІЙНОГО СПАДКУ ГЕНРІ ФІЛДІНГА У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ

Світлана Рябовол
викладач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

THE PECULIARITIES OF THE RECEPTION OF HENRY FIELDING'S DRAMATURGIC HERITAGE IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Author: Svitlana Riabovol

Abstract.

The research is devoted to exploring the features of reception of Henry Fielding's dramatic heritage. The aim of the study is to analyze literary critics' research of Henry Fielding's creative work. We make the conclusion that Henry Fielding's unprecedented success was due to the relevance of the topics and issues which the author focuses on. The characters, plots and themes were extremely close to the audience of that time and that is why they gained incredible popularity. In literary criticism, it was thought that the dramatic works served as a kind of start for Fielding to create his further fundamental works. But the writer should be considered in several guises: Fielding as a playwright, Fielding as a journalist, Fielding as a novelist, each of which deserves the detailed study and can help to provide a complete picture of the search that became the key to success in each new round of his creative evolution. We consider the analysis of Fielding's plays, which can become a material for studying the genre preferences of the writer, the key to the study of his novels and Fielding's impact on the next generations of playwrights.

ВСТУП

Генрі Філдінг належить до провідних представників епохи Просвітництва і найбільш відомий читачеві як романіст. Інтерес до недооціненої раніше спадщини Філдінга-драматурга відроджується протягом останнього століття завдяки розвідкам європейських та американських літературознавців, але водночас багатогранність таланту видатного гуманіста як драматурга не отримувала належної уваги вітчизняних літературних критиків.

Спроби всебічного аналізу новаторського театру Філдінга здійснювали М. П. Алєксеєв, М. Баттестин, Р. Г'юм, Т. Кеймер, Дж. Кемпбел, Т. Локвуд, П. Льюїс, Т. Поттер, А. Ріверо, Дж. Річетті, П. Роджерс, К. Роусон, М. Г. Соколянський, Дж. П. Хантер, Т. Г. Чеснокова, які давали високу оцінку новизні та актуальності тем та технік, що знаходять відгук у драматургії XX століття.

Незважаючи на те, що кар'єра Філдінга-драматурга була раптово перервана Законом про цензуру, вона не може залишатися без уваги дослідників його творчості, оскільки в його п'єсах зароджується той комплекс ідей, який отримає своє продовження в його романістиці і вплине на весь подальший розвиток не лише англійського, а і європейського театру.

У критичній літературі існувала думка, що драматичні роботи послугували Філдінгу своєрідним стартом до створення його подальших фундаментальних праць. Але Філдінга слід розглядати у декількох іпостасях: Філдінг-драматург, Філдінг-журналіст, Філдінг-романіст, кожна з яких заслуговує на детальне вивчення і може допомогти у створенні повної картини тих шукань автора, які ставали запорукою успіху на кожному новому витку його творчої еволюції.

1. Наслідування театральної традиції у ранніх п'єсах Генрі Філдінга

У той час, як одна традиція вбачає у Законі про цензуру (Licensing Act, 1737 р.) ключ до розгадки філдінгових п'єс, інша називає його вдалим збігом обставин, який допоміг письменнику знайти своє справжнє покликання. За А. Мерфі, Філдінг розпочав свою літературну кар'єру «не в тому жанрі», створюючи п'єси, які були занадто витонченими для економічної вигоди театру та занадто опиралися на гумористичні прийоми, які могли б спрацювати тільки на сторінках п'єс. Заборони 1737 року мали жахливі наслідки, але врятували Філдінга від творчого застою [6].

Цієї точки зору дотримується і Дж. П. Хантер: «розставання з театром було вимушеним, але вигнання було вдалим, звільняючи його від стосунків та прив'язаності, які завжди були у певному сенсі йому не до душі» [15, с. 126].

Але завершення драматургічної кар'єри не було «розставанням», і навіть

присвятивши себе роману, Філдінг здійснював спроби повернутися на сцену. Роботи автора у цій літературній традиції вважаються періодом «навчання», своєрідною школою, яка допомогла Філдінгу віднайти своє справжнє звучання у романістиці, та про їх значимість згадується тоді, коли вони розглядаються як можливість пояснити «театральність» прози митця, як протоновелістичні експерименти у побудові авторського голосу.

Проте дослідження останніх десятиліть стверджують протилежне: комедії Філдінга були більше ніж репетиціями його майбутніх романів. У своїх фундаментальних працях Р. Д. Хьюм [14], Т. Локвуд [18] та інші дослідники наполягають на величезному впливі Філдінга на культуру Англії в цілому в якості драматурга, відмежовуючи цей період літературної діяльності від наступних надбань.

До Закону про цензуру у одне з найпродуктивніших театральних десятиліть Філдінг був однією з найбільш впливових фігур у Лондоні. Його п'єси не сходили зі сцени, для театралів вони були надзвичайно близькими, живими.

До середини 1737 року автор створив за різними підрахунками від 24 до 26 п'єс, звертаючись до всіх доступних драматичних жанрів: традиційна комедія, бурлескна трагедія, соціальна сатира, фарсовий дивертисмент, баладна опера, пантоміма, дещо видозмінена форма п'єси-репетиції. Включаючи три роботи, представлені на суд глядачів після 1737 року, три інші, які переписані та поставлені на сцені у новій версії, його драматична спадщина нараховує 29 п'єс – рекорд, який за спостереженням Т. Локвуда, не має подібних у своєму періоді та з яким не можна провести паралелі від епохи Реставрації до XIX століття [18, с. 4]. А те, наскільки п'єси були популярними серед лондонської публіки та як довго не сходили зі сцени, засвідчує, за влучним висловом Р. Д. Хьюма, що Філдінг був «найвидатнішим професійним драматургом у Лондоні з часів Драйдена» [14, с. 5].

Одночасно з «Коханням під різними масками» («Love in Several Masques», 1728) світ побачили «Роздратований чоловік» К. Сіббера та «Опера жебрака» Дж. Гея, які дещо затьмарили дебют Філдінга. Деякі наступні п'ятиактові п'єси також погано сприймалися та не мали успіху у першій редакції, як-от «Сучасний чоловік» (1732), «Батьки» (1735), що змушувало драматурга знаходитись у постійному пошуку вдалої формули успішної п'єси.

У ранніх пробах пера Г. Філдінга-драматурга прослідковується тісний зв'язок з його попередниками – Коргрівом, Ванбру, Вічерлі, Фаркером, Стілем, Геєм, досвід яких багато в чому відобразився на художній концепції молодого письменника, котрий уміло запозичив деякі риси їх поетики, зрідка

вступаючи з ними в полеміку.

У першій комедії «Кохання під різними масками» безсумнівним є вплив комедії звичаїв з її заплутаною, детально розробленою інтригою, блискучими діалогами, фривольними ситуаціями, традиційними образами кокетки та чепуруна. Власне назва п'єси, використання значущих імен, її побудова є явними ознаками спадкоємності.

Головних героїв комедії можна умовно поділити на чотири групи: мешканці столиці, які відсилають нас до традиційних персонажів комедії Реставрації (леді Мечлес, лорд Формал, Раттл, сер Ейпіш Симпл); добропорядні провінціали (Елена, Вермілія); провінціали, що зазнали величезних змін під впливом столиці та були зіпсовані нею (сер Позитив, Треп) та лондонці, на яких столиця здійснила облагороджувальний вплив (Вайзмор) [7].

Основною у комедії є проблема кохання та грошей, яку Філдінг вирішує у новому ключі, порушуючи тему виховання, вказуючи на те, що провінційна атмосфера може зцілити від столичних вад, але не ідеалізуючи провінційний спосіб життя.

Філдінг створює сюжет частково повчальним, намагаючись відійти від аморальності аристократичної комедії. Дія обмежена рамками лондонського вищого суспільства та розгортається навколо забезпеченої молодої вдови леді Мечлес, яка приймає залицяння обожнювачів, що зазіхають на її статок. Сквайр Вайзмор вирізняється на фоні представлених персонажів дивною поведінкою та стає одним із образів героїв-простаків, диваків.

Розплутування конфліктних ліній у фіналі твердить про те, що за Філдінгом, до щастя ведуть чесноти та гідність, що оселилися у провінції, а не багатство та порок, які процвітають у столиці, отримання справжніх цінностей та почуттів несумісне з користю, удаванням, одержимістю наживи.

Ідейний зміст стає відчутно глибшим, а характери героїв отримують більш ретельну розробку в наступному драматичному зразку – «Чепурун з Темпла» («The Temple Beau», 1729), п'єсі про виховання молодих англійців, вихідців з вищого суспільства.

Дійові особи тут згруповані попарно. Центральні образи – два протиставлені один одному студенти: молодий Педант та Вайлдинг, при цьому Філдінг у рівній мірі засуджує їх, стверджуючи, що вони не потрібні суспільству та на самому суспільстві і лежить провина в «створенні» таких людей через недоліки системи освіти [11].

Фігура Вайлдинга одночасно включається у дві опозиції і протиставляється не тільки Педанту, прихильнику філософії та логіки, а й

батькові, сільському сквайру серу Гаррі, основною метою життя якого є добування капіталу будь-якою ціною. Об'єктом висміювання в п'єсі стає також судова система, заставою успіху в якій слугує виключно шахрайство.

На початку творчого шляху Г. Філдінга відчутне звернення до традиції, тяга до змалювання звичаїв, заломлення особливостей поетики через рокальну призму та деяка доля новаторства. Першому досвіду драматурга властиві такі риси рокальної манери як легкість, дотепність, грайливість, витонченість, володіння мистецтвом натяку.

У «Чепуруні з Темпла» автор підкреслює безсилля зла та підлості, справжню «винагороду» лицемірства. Письменник фокусується на історіях декількох героїв, яким вдається ошукувати одне одного та самих себе. У наступних роботах драматург активно освоюватиме прийом декількох паралельних сюжетних ліній та вводитиме персонажів-драматургів. Одним з найголовніших засобів Філдінга надалі стане прийом, який до нього уже використовувався у комедії, – театральна ілюзія.

У п'єсі фіксується немало стереотипних компонентів комедії Реставрації. Так, у центрі фігури трьох молодих дворян – Вероміля, Валентина та Вайлдинга, як і у Конгріва, а сцена, в якій представлена бесіда цих молодих людей нагадує сцени з першого акту комедії «Кохання за кохання». Дещо менш фривольними, ніж у Конгріва, є діалоги, проте трапляється багато значущих імен, розв'язка не менш щаслива, а віршований епілог не менш повчальний. Сюжет складається із ряду подій, які мають, як правило, любовний чи побутовий мотиви [1].

2. Новаторство у пізніх п'єсах Генрі Філдінга

К. Б. Вудс зауважує, що «важко переоцінити важливість «Авторського фарсу» («The Author's farce, or the Pleasures of the Town», 1730) у кар'єрі Філдінга-драматурга, він займає місце, аналогічне «Шамелі» та «Джозефу Ендрюсу» у порівнянні з його розвитком як прозового автора» [24, с. 47].

В. Крос наголошує на неперевершеності «Авторського фарсу», зауважуючи, що Філдіпг утримувався від використання традиційної для епохи Реставрації п'ятиактової комедії з тим, щоб задовольнити смаки аудиторії Хеймаркетського театру: «стало очевидним, що його талант насправді полягав у створенні фарсу, ніж наслідуванні традиційної драми» [6].

Філдінг висміює тогочасне захоплення оперою, пантомімою, ляльковими виставами та схожими виставами, його мета стає зрозумілою уже з того, що він підписує п'єсу як Скріблерус Секундус, що дає можливість прослідкувати його зв'язок із сатиричною традицією (клубом скріблеріанців,

Дж. Геєм, Поупом та Свіфтом). Філдінг використовує досвід скріблеріанців, включаючи до своєї п'єси елементи, які підлягатимуть їдкій сатирі, та запрошуючи глядачів до театру, в якому їм запропоновані ті розваги, що викликають у них найбільший захват.

«Авторський фарс» складається з двох частин. Перша, яка містить перший та другий акти, описує любовні та фінансові пригоди бідного поета Лаклеса. У другій частині, третьому акті, перед читачем постає спроба Лаклеса врятувати себе від фінансових негараздів – лялькова вистава, в якій яскраво зображені «міські забави» [8].

«Ляльки» Філдінга були зіграні акторами, які підходячи до трону Нісенітниці, виражали сутність тих пустих «розваг міста», які примусили Драму, яка правила до них, піти за сцени. Усі вони тут представленні у вигляді емблем: Едмунд Керл, скандальний продавець книжок (Керрі), Франческо Бернарді Сенезіно, популярний співак (Сеньйор Опера), Льюїс Теобальд, герой «Дунсіади» (Дон Трагедіо), Коллі Сіббер, драматург та менеджер королівського театру на Друрі-лейн (Сер Фарсикл), Джон Хенлі, священник, який проповідував повну нісенітницю за шилінг (Доктор Оратор), Джон Річ, найвідоміший Арлекин століття (Мсьє Пантоміма), Еліза Хейвуд, письменниця (місіс Новел) [2, с. 168].

П'єса починається як традиційна любовна комедія (перші сцени запозичені Філдінгом з третього акту п'єси «Кохання та пляшка» Фаркера, окрім того факту, що її герой, як і Валентин у «Коханні заради кохання» Конгріва є драматургом.

Найбільш значущою відмінністю між першими двома творами Філдінга та «Авторським фарсом» є те, що зазначене у самій назві – Філдінг створює фарс, у той час як попередні п'єси були комедіями.

У передмові до п'єси «Як це називається» (1715), «трагі-комі-пасторального фарсу», у якому поєднані репетиція з п'єсою у п'єсі та підміна серйозного сюжету, Дж. Гей заявляє, що «природа фарсу» полягає в тому, що він «створений з абсурдів та невідповідностей» і на відміну від комедії представляє епізоди «без усілякого зв'язку з основною частиною» [12]. Тобто фарс є не найбільш інтелектуальною драматичною формою, втім, Філдінг, підхоплюючи міркування Дж. Гея, радикально змінює цілі фарсу та розставляє нові акценти.

Розрив Філдінга з традиційними драматичними формами навесні 1730 року стає помітним завдяки використанню псевдоніму «Scriblerus Secundus», який стає центральним для драматургії цього періоду, відсилаючи до іронізуючої техніки скріблеріанської сатири – сатири Поупа, Свіфта, Гея та їх

гуртка, яким висміювалося зниження цінності літературних форм та зображувався занепад моралі та естетичного смаку сучасного суспільства [3, с. 8].

Філдінг створює за допомогою героя Лаклеса власний образ автора, який розривається між естетичними ідеалами та гнітючою фінансовою скрутою. Як Скріблерус Другий, він звертається до теми перетворення на товар літератури та популяризації смаку, а як Лаклес, він сам включається у цей процес, відмовляючись від власних принципів заради комерційного успіху.

Парадокс полягає у тому, що переходячи від престижних до популярних прийомів драми, Філдінг робить величезний прорив, звільняючись від обмежень традиційної форми [16, с. 24]. Змагаючись з Вічерлі та Конгрівом, Філдінг досягає значно більшого – він передбачає модернізм Піранделло чи Йонеско та театр абсурду.

У XVII столітті фарс не користувався популярністю через відсутність класичних прецедентів та не був загальноприйнятим жанром. Декілька письменників, серед яких найбільш впливовим є Н. Тейт, виправдовували своє звернення до жанру, привертаючи увагу до елементів фарсу в комедіях Аристофана.

Інші засуджували фарси, як це робить Драйден у передмові до «Вечірнього кохання» (1671), поступаючись все-таки театральному попиту. За часів Філдінга жанр набуває певної легітимності, доводячи, що аудиторія глядачів обирає спосіб бути розваженою, а драматурги підкорюються їхнім вимогам.

У пролозі до «Лотереї. Фарсу» («The Lottery», 1732) Філдінг наводить менш меркантильну причину відродження фарсу: на відміну від комедії, яка «задовольняється покаранням дурнів», фарс має на меті більш детальне висвітлення поведінки дурнів [1].

«Авторський фарс» з двадцятьма п'ятьма піснями та діалогом між Лаклесом та актором перед ляльковою виставою можна назвати прямим нащадком та пародією на «Оперу жебрака» Дж. Гея, окрім того факту, що як справедливо зазначив Е. Геджі, п’єса Філдінга «може вважатися оперою тільки із ввічливості», оскільки її мета полягає в іншому, а сатиричний метод вказує протилежний напрямок [12, с. 139].

У п’єсі «Політик з кав'ярні, або суддя в пастці» («The Coffee-House Politician, or the justice caught in his own Trap», 1730), Філдінг декларує свою прихильність до сатири, що на той час не було розповсюдженим явищем у англійській драмі. Соціальна сатира відчутна не тільки в окремих репліках,

але й у розвитку дії: суддя Сквізем зображений у своїх протизаконних діяннях, але не представлений автором як виняток з правил, а лише як один із випадків корупції на державному рівні.

У порівнянні з «Чепуруном з Темпла» у «Політику з кав'ярні» сюжет та композиція ускладнюються, авторська увага фокусується на двох точках, відповідно до чого групуються персонажі: Політик та його група (Деббл, Порер, Фейсфул), Сквізем та його група (місіс Сквізем, Стафи, Квіл, свідки), молоді люди (Констант, Сотмор, Хіларет, Рембл, Ізабела) та суддя Ворті. Філдінг дещо змінює і художній простір комедії, оскільки дія виходить за межі світського салону на вулиці та навіть до в’язниці [9].

Традиція, давно встановлена у критичній літературі, присвяченій Філдінгу, пов’язує образ містера Політика з тим портретом політикана, який був зображений Аддісоном та Стілем на двадцять років раніше в декількох номерах їх морально-сатиричного щотижневика «Базіка» [1].

Схожість філдінгівського містера Політика з типом, створеним Аддісоном та Стілем, без сумніву існує, але не настільки велика, щоб говорити про їх залежність один від одного. Подібних «політиків» породжувало англійське життя та відтворювала література.

Політик у Філдінга такий же любитель газетних небилиць, як і його попередники, але образ, створений Стілем та Аддісоном, більш м’який та смішний. Філдінг зумів підмітити грубіші та більш жорсткі риси. Політика для нього не стільки маніакальна пристрасть, яка може довести до жебрацтва, а причуда, яка врешті-решт може стати справжньою суспільною загрозою.

У пролозі до «Політика з кав'ярні» звучить намір Філдінга чіткіше спрямувати свої сатиричні напади. Автор розпочинає п'єсу, знайомлячи аудиторію з короткою історією походження та занепаду справжньої сатири. Звернення Філдінга до «героїчної музи» дає змогу стверджувати, що сприйняття ним традиційної комедії змінюється, тому що його розуміння взаємозв'язку між драматургом та аудиторією також зазнає значних змін [9].

«Опера Граб-стріт» («The Grub-Street Opera», 1731) залишилася єдиною п’єсою Філдінга, яку глядач не побачив зі сцени, тобто п’єсою, створеною виключно «для читання» [13, с. 113]. А Дж. Ріверо називає її першою виключно політичною п’єсою та в той же час справжньою баладною оперою [22, с. 89].

Метою Філдінга у «Опері Граб-стріт» було написати оперу, яка була б «вірна» сатиричним намірам та відповідала б вимогам до структури його спріблеріанської моделі [22, с. 101]. У п’єсі змальований один день життя сім’ї Епшінкен, «махінації» спадкоємця хазяїна Оуена та пригоди, пов’язані з

коханням та працевлаштуванням дворецького Робіна.

Велелюбний Оуен упадає одночасно за чотирма дамами, в той час як Робін тільки за однією з них – Світісою, покоївкою леді Епшінкен. Щоб зашкодити союзу Робіна та Світіси, Оуен підроблює два листи, які (як він вважає) примусять їх ревнувати і Світіса дістанеться йому. Але все складається не так як Оуен запланував і п'єса закінчується його весіллям з Моллі Епшонес, дочкою одного з гостей його батька, та натяком на ще три шлюби: Робіна та Світіси, Вільяма (кучера) та Сьюзен (кухарки), Джона (конюха) та Марджері (покоївки) [10].

«Опера Граб-стріт», будучи з одного боку політичною алегорією, може також розглядатися як дослідження таких концептів як кохання та доброчесність. Такий подвійний фокус – сатиричний та романтичний – наявний і в «Опері жебрака». Але баладна опера Філдінга відрізняється виразним моральним маніфестом. Саме тому Оуен, будучи знехтуваним усіма жінками у п'єсі, одружується з доброчесною Моллі Епшонс.

У «Сучасному чоловікові» («The Modern Husband», 1732), за відгуками авторитетних дослідників П. Роджерса та Ф. У. Бейтсона, не вистачає важливих елементів – дотепності, музики, візуального дійства, які б змогли забезпечити п'єсі тривале перебування на сцені та гідне місце в репертуарі. Аудиторія радше би посміялася над фарсовими виставами «Лотерея» (захопливою баладною трьохактною оперою, яка висміює ще одну розвагу міста – щорічні лотереї, що проводилися парламентом, щоб поповнити фонд для погашення зростаючого внутрішнього боргу) чи «Хлопчик-з-Мізинчик», ніж замислювалася би над серйозними питаннями, до яких звертається автор у «Сучасному чоловікові» [23, с. 54].

Модель «Сучасного чоловіка» відрізняється від моделі попередніх Філдінгових п'єс серйозністю зображення зла. П'єса приймає умови, що зло – справжня сильна загроза крихкій стабільності суспільства, а не химерна омана, яку можна побороти без надмірних зусиль за допомогою одного лише сміху. Доброчесність все ще тріумфує наприкінці (як і належить комедії), але ця перемога не є визначеним результатом. У п'єсі добропорядність перемагає тільки після важкої боротьби, і найбільш ефективною зброєю в ній є не сміх, а кохання місіс Беламант до її зрадливого чоловіка [22, с. 117].

Розрив Філдінга із традиційними законами створення драми у «Сучасному чоловікові» був визнаний майже всіма дослідниками його творчості від Драматікуса (псевдонім гнівного газетного критика Філдінга, його сучасника) до Дж. Лофтіса [19, с. 72-73].

За відгуком В. Кроса, «Філдінг створив, можливо, не усвідомлюючи

цього, роман у драматичній формі, що перейшов від п'яти актів до восьмидесяти сторінок прози» [6, с. 119]. А. Ріверо, не погоджуючись із «романом у драматичній формі», пропонує своє оригінальне визначення – «опера у пантомімі» [22, с. 1 19].

Філдінг за допомогою персонажів, їх суджень підкреслює різницю між своєю новою п'єсою та традиційною комедією звичаїв. Містер Беламант, наприклад, вірить, що лорд Річлі типовий безневинний чепурун з комедії Реставрації, і таке сприйняття персонажу аудиторією Друрі-лейн було підсилене тим фактом, що цю роль виконував Коллі Сіббер. Як засвідчує огидний роман Річлі із місіс Модерн, він – загрозливий чоловік. Місіс Беламант не розуміє, що лорд Річлі та містер Беламант герої нової п'єси, в якій старі драматичні закони більше не діють, при цьому лорд Річлі – не нова версія Оуена чи Реттла. Нерозуміння або неправильне прочитання характеру лорда Річлі вказує на труднощі осягнення правильних моральних цінностей (як у житті, так і на сцені), так само як і мети нової моделі комедії. За словами А. Ріверо, у «Сучасному чоловікові» та «Авторському фарсі» знаходиться драматична модель, яка складається із дії та постійної інтерпретації цієї дії [22, с. 122].

Навіть коли суть сцени зрозуміла, як-от у сценах, що зображують набережну лорда Річлі, читачеві все-таки необхідні роз'яснення капітана Брейвмора та капітана Меріта, не говорячи про афоризм лорда Річлі: «набережна – рай для дурнів». Жодна дія не залишається непоясненою, і, як результат, персонажі «Сучасного чоловіка», як і персонажі «Авторського фарсу», «Пасквіна», «Історичного щорічника за 1736 рік» завжди вселяють впевненість у тому, що вони знають, що перед ними є аудиторія, для якої вони грають та їх гра має значення. У цих п'єсах реалізм досягається не стільки через зображення справжніх людей та реальних життєвих ситуацій, а більшою мірою завдяки постійному нагадуванню глядачам, що вони спостерігають за виставою.

Хоча «Сучасний чоловік», на відміну від попередніх комедій, зображає жалюгідний соціальний факт (прийом, що не буде використовуватися до драми Ібсена), його метою не є руйнування меж між мистецтвом та життям. Філдінг вважав, що чим більше глядачі переконані у тому, що вони дивляться п'єсу, тим краще, тому що вони не намагатимуться ототожнювати дію, що розгортається на сцені, із життям. Філдінг, як і Брехт, вірить, що драма найбільш переконлива тоді, коли привертає увагу до своєї театральності [22, с. 123].

Основою останніх п'єс Філдінга – «Пасквіна», «Історичного щорічника за

1736 рік», «Евридики» та «Евридики освистаної» – є структура п'єси-репетиції, в усіх них сатира на розваги міста та політична сатира стають більш жорсткими, що не примусило довго чекати на гнівну реакцію прем'єр-міністра Волпола, який ініціював Закон про цензуру, через прийняття якого Філдінг був вимушений назавжди розлучитися зі сценою.

На противагу Б. Голдгару [13], Т. Клірі [5], Т. Локвуду [18], Р. Полсон наполягає лише на політичній спрямованості драматургійної спадщини Філдінга: «його посилання завжди політичні, він, як Драйден і Поуп, пишучи про мистецтво, писав водночас про політику та релігію» [20, с. 50].

Наукові праці XX століття наповнені думками про те, наскільки великим був вплив драм Філдінга на подальший розвиток драми. К. Роусон пов'язує Філдінга з сучасною драмою взагалі та зокрема з фарсом Альфреда Джаррі [21]. Дж. Кемпбел редагуючи «Авторський фарс» для видання в антології Броудв'ю, зазначила під час надмірне використання тире у виданнях філдінговських п'єс XVIII століття, та згадуючи, що Філдінг навіть називав одного із своїх персонажів Деш («*dash*» – тире), дослідниця провела паралелі між театрами Філдінга та Б. Брехта [4].

Частково Філдінг завдячував своїй славі легендарною працьовитістю, яка дозволяла писати сцени з неймовірною швидкістю. Завдяки плідній, інноваційній та цілеспрямованій праці, він перетворив свою техніку, беручи до уваги відгук публіки, перейшов від традиційних засад комедії до бурлескних форм та фарсу.

Окрім готовності відгукнутися на зовнішні зміни у суспільстві, філдінгівська драма обертається навкруги сформованого тематичного ядра. У п'єсах присутній постійний діалог між авторським баченням сучасної письменнику Англії та реаліями з жорсткими умовами для театру того часу, який здійснював постійний тиск та накладав все нові обмеження на творчість драматургів. Під час такого діалогу п'єси Філдінга висміюють світ, у якому всі людські вчинки, наміри і стосунки рівносильні комерційним пропозиціям, від залицянь та шлюбу до політики та театру, і відмінною їх рисою є те, що митець зображує драматурга «залученим до того світу, який описує, а також таким, що усвідомлює свою невід'ємність від нього» [16, с. 19].

ВИСНОВКИ

Спираючись на відомі драматургічні зразки античності, класицизму та августіанства, зокрема на комедії Дж. Гея, Ж.-Б. Мольєра, Ванбру, Вічерлі, Конгріва, Стіла, Фаркера, Генрі Філдінг створює власний експериментальний, інтелектуальний театр.

Філдінга вирізняла неймовірна працелюбність, доказом якої є вражаюча кількість п'єс, рекордна для жанру у епоху Просвітництва. Жанрова своєрідність, розмаїття тем, зв'язок з попередніми надбаннями драматургії більшості з них отримали оцінки літературних критиків.

Зважаючи на актуальність театральних тем, а також на той факт, що п'єси письменника не сходили зі сцени протягом декількох сезонів, дослідники одностайні не лише у тому, наскільки прогресивними стали художні рішення, прийоми комічного, гострота сатири у драматичних роботах автора, але й віднаходять приклади переосмислення його творів у зразках драми XX століття.

Так, К. Роусон проводить паралелі між фарсами Філдінга та А. Джаррі [21], Дж. Кемпбел знаходить зв'язок між принципами театральності Філдінга та Б. Брехта [4], А. Ріверо вбачає саме у філдінгівських п'єсах витоки соціального критицизму драми Г. Ібсена [22].

Отже, доцільність подальших розвідок вбачаємо у дослідженні впливу драматургійного досвіду Філдінга на його романістику, а також зв'язку філдінгівських п'єс з подальшими зразками драми.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Алексеев, М. П. (1991). Сатирический театр Филдинга. *Английская литература: очерки и исследования.* Ленинград, 110-168.

[2] Battestin, M. C. (2008). Fielding's Anatomy of Laughter. *Henry Fielding In Our Time: Papers Presented at the Tercentenary Conference*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 167-195.

[3] Bree, L. (2007). Henry Fielding's life. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. New York: Cambridge University Press, 209.

[4] Campbell, J. (2001). Introduction to "The Author's Farce". *The Broadview Anthology of Restoration and Eighteenth-Century Drama*. Peterborough, ON: Broadview Press, 97-108.

[5] Cleary, T. R. (1984). Henry Fielding: Political Writer. Wilfrid Laurier University Press, 186.

[6] Cross, W. The History of Henry Fielding. Retrieved from URL: https://www.worldcat.org/title/history-of-henry-fielding/oclc/298050644

[7] Fielding, H. Love in Several Masques. Retrieved from URL: https://archive.org/details/completeworkshen08fiel?q=Love+in+Several+Masques

[8] Fielding, H. The Author's farce, or the Pleasures of the Town. Retrieved from URL: https://archive.org/details/authorsfarceorig0000fiel/page/n1/mode/2up?q=The+Author%E2%80%99s+farce%2C+or+the+Pleasures+of+the+Town.

[9] Fielding, H. The Coffee-House Politician, or the Justice Caught in his Own Trap. Retrieved from URL: https://archive.org/details/completeworkshen09fiel?q=+The+Coffee-House+Politician%2C+or+the+Justice+Caught+in+his+Own+Trap.+

[10] Fielding, H. The Grub-Street Opera. Retrieved from URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.210263/2015.210263.The-Works?q=The+Grub-Street+Opera

[11] Fielding, H. The Temple Beau. Retrieved from URL: https://archive.org/details/workswithessayon01fieluoft?q=The+Temple+Beau

[12] Gagey, E., M. Ballad Opera. Retrieved from URL: https://archive.org/details/studentsguidetob0000dick/page/46/mode/2up?q=McAdoo+Gagey+E.+Ballad+Opera.

[13] Goldgar, B. A. (1976). Walpole and the Wits: The Relations of Politics to literature, 1722 - 1742. Lincoln: University of Nebraska Press, 178.

[14] Hume, R. D. (1988). Henry Fielding and the London Theatre, 1728-1737. Oxford: Clarendon Press, 184.

[15] Hunter, J. P. (1987). Fielding's Reflexive Plays and the Rhetoric of Discovery. *Modern Critical Views. Henry Fielding*. New York, 97-129.

[16] Keymer, T. (2007). Fielding's Theatrical Career. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. New York: Cambridge University Press, 17-36.

[17] Lewis, P. (1987). Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition. Edinburgh, 220.

[18] Lockwood, T. (2008). Fielding from Stage to Page. *Henry Fielding: Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate*. Newark, 23-58.

[19] Loftis, J. (1976). The Revels History of Drama in English. London: Methuen, 305.

[20] Paulson, R. (2000). The Life of Henry Fielding: A Critical Biography. Oxford: Blackwell Publishers, 193.

[21] Rawson, C. (1972). Henry Fielding and the Augustan ideal under stress. London, Boston : Routledge & Regan Paul, 158.

[22] Rivero, A. J. (1989). The Plays of Henry Fielding: A critical study of His dramatic Career. Virginia, 170.

[23] Rogers, P. (1979). Henry Fielding. A Biography. London, 256.

[24] Woods, C. B. (1966). Introduction to The Author's Farce. Lincoln: University of Nebraska Press, 174.

REFERENCES

[1] Alekseev, M. P. (1991). Satiricheskiy teatr Fildinga. Angliyskaya literatura: ocherki i issledovaniya. Leningrad, 110-168.

[2] Battestin, M. C. (2008). Fielding's Anatomy of Laughter. *Henry Fielding In Our Time: Papers Presented at the Tercentenary Conference*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 167-195.

[3] Bree, L. (2007). Henry Fielding's life. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. New York: Cambridge University Press, 209.

[4] Campbell, J. (2001). Introduction to "The Author's Farce". *The Broadview Anthology of Restoration and Eighteenth-Century Drama*. Peterborough, ON: Broadview Press, 97-108.
[5] Cleary, T. R. (1984). Henry Fielding: Political Writer. Wilfrid Laurier University Press, 186.
[6] Cross, W. The History of Henry Fielding. Retrieved from URL: https://www.worldcat.org/title/history-of-henry-fielding/oclc/298050644
[7] Fielding, H. Love in Several Masques. Retrieved from URL: https://archive.org/details/completeworkshen08fiel?q=Love+in+Several+Masques
[8] Fielding, H. The Author's farce, or the Pleasures of the Town. Retrieved from URL: https://archive.org/details/authorsfarceorig0000fiel/page/n1/mode/2up?q=The+Author%E2%80%99s+farce%2C+or+the+Pleasures+of+the+Town.
[9] Fielding, H. The Coffee-House Politician, or the Justice Caught in his Own Trap. Retrieved from URL: https://archive.org/details/completeworkshen09fiel?q=+The+Coffee-House+Politician%2C+or+the+Justice+Caught+in+his+Own+Trap.+
[10] Fielding, H. The Grub-Street Opera. Retrieved from URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.210263/2015.210263.The-Works?q=The+Grub-Street+Opera
[11] Fielding, H. The Temple Beau. Retrieved from URL: https://archive.org/details/workswithessayon01fieluoft?q=The+Temple+Beau
[12] Gagey, E., M. Ballad Opera. Retrieved from URL: https://archive.org/details/studentsguidetob0000dick/page/46/mode/2up?q=McAdoo+Gagey+E.+Ballad+Opera.
[13] Goldgar, B. A. (1976). Walpole and the Wits: The Relations of Politics to literature, 1722 - 1742. Lincoln: University of Nebraska Press, 178.
[14] Hume, R. D. (1988). Henry Fielding and the London Theatre, 1728-1737. Oxford: Clarendon Press, 184.
[15] Hunter, J. P. (1987). Fielding's Reflexive Plays and the Rhetoric of Discovery. *Modern Critical Views. Henry Fielding*. New York, 97-129.
[16] Keymer, T. (2007). Fielding's Theatrical Career. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. New York: Cambridge University Press, 17-36.
[17] Lewis, P. (1987). Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition. Edinburgh, 220.
[18] Lockwood, T. (2008). Fielding from Stage to Page. *Henry Fielding: Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate*. Newark, 23-58.
[19] Loftis, J. (1976). The Revels History of Drama in English. London: Methuen, 305.
[20] Paulson, R. (2000). The Life of Henry Fielding: A Critical Biography. Oxford: Blackwell Publishers, 193.
[21] Rawson, C. (1972). Henry Fielding and the Augustan ideal under stress. London, Boston : Routledge & Regan Paul, 158.
[22] Rivero, A. J. (1989). The Plays of Henry Fielding: A critical study of His dramatic Career. Virginia, 170.
[23] Rogers, P. (1979). Henry Fielding. A Biography. London, 256.
[24] Woods, C. B. (1966). Introduction to The Author's Farce. Lincoln: University of Nebraska Press, 174.

POSTHUMANISM IDEAS IN D. H. LAWRENCE'S SHORT STORIES

Nataliia Styrnik
senior lecturer at the Department of English for non-philological specialties,
Oles Honchar Dnipro National University, Ukraine

Abstract.

This paper examines posthumanism concepts in D. H. Lawrence's short stories written in the 1920s which refer to the late period of the writer's oeuvre: The Border Line (1924), The Woman Who Rode Away (1925), Sun (1926) and In Love (1927). The study contemplates the coalescence of Lawrence's protagonists with the natural environment in the aforementioned novellas. Environmental theme in Lawrence's short stories is regarded in the context of posthumanism aspect. The writer's perspective of a posthuman is studied as well. Scientific works by Jeff Wallace (D. H. Lawrence, Science and the Posthuman), Cary Wolfe (What is posthumanism?) and Donna Haraway's essay (A Cyborg Manifesto) were scrutinied as a basic tool to evidentiate the relentless curiosity to D. H. Lawrence's oeuvre nowadays. By means of the concept 'natural environment' Lawrence tells about true values: harmony with oneself, harmonious relationships and mutual understanding between man and woman. In the alliance with environment, Lawrence prophesies the birth of a new, emotionally renovated human being. Posthumanism ideas help Lawrentian protaginist find contentment and a state of happiness. A change in human being's attitude to himself/herself as well as to the society when uniting with natural environment is evident in the writer's short stories.

INTRODUCTION

D. H. Lawrence was a scandalous and inconsistently appreciated personality among the English writers of the early twentieth century. His works were excoriated by many indignant critics with constant censures and judgements of immorality. Being misunderstood and rejected by the British literary establishment, he made a pilgrimage around the world. The USA was one of the countries where he could develop his talent and extraordinary thoughts. One can suppose that the writer was inspired by New Mexico as he said in New Mexico Magazine in 1936: "In the magnificent fierce morning of New Mexico one sprang awake, a new part of the soul woke up suddenly, and the old world gave way to a new" [13]. New Mexico's environment, its caves and its mysterious aborigines, reflecting his feelings in the stories, some of which were included in the third collection of the short stories The Woman Who Rode Away (1928). Having spent only eleven months in New Mexico, he was deeply impressed by its sheer beauty landscapes. The artist expressed his passions as follows: "I think New Mexico was the greatest experience from the outside world that I have ever had. It certainly changed me forever" [13].

According to Mads Thomsen, "twentieth-century literature changed understandings of what it meant to be human" [20]. On the pages of fiction works, the modernists tended to reflect social, cultural and political changes – "a period of profound human crisis" in the British society of the late nineteenth and early twentieth century [24, p. 137]. Lawrence was "one of the life-changers because of his original views on life and man-woman relationships" [24, p. 137]. D. H. Lawrence – «champion of freedom», a voicer of sexual freedom, pure, genuine feelings, the author of psychologically sophisticated works that immerse the reader in a world of impetuous emotions and passion [7].

One can see this in Lawrence's stories of this period. For instance, the protagonists in *Sun* (1926), *The Border Line* (1924), and *The Woman Who Rode Away* (1925) long for love and individual happiness. They are self-concentrated, they are female-escapees and female-searchers of true contentment and a happy life. They are not deeply interested in the "over-intellectualization of life" [24, p. 137]. The influence of the scientific revolution, industrialisation and the emergence of new technologies in the late nineteenth and the early twentieth century question the future of humanity. The writer opposed industrialization as "he had a great mistrust of science which destroys the intuitional and instinctive life of man" [24, p. 137]. He was also known to reject machinery, mechanical development and "ruthless industrial traveling trolleys" as he saw the existence of harmony in the union of the human being with nature [12, p. 279]. He trusted

intuitions, stating that his "great religion is a belief in the blood, the flesh, as being wiser than the intellect" [14]. On the other hand, according to the scholars, D. H. Lawrence "is not always or absolutely against intellect – he advocates a kind of synthesis of the rational and the instinctive to achieve a life of organic wholeness, or the prioritization of instinct tempered by reason" [24, p. 138]. The world of machines, from one side, improves the quality of the human's life, making it easier, but from another side, machines enslave the individual, making him or her addicted and helpless.

1. Theoretical Orientation

The term posthumanism was brought in by I. Hassan, literary theory scholar, in the late 1970s. According to Sergii Sushko, posthumanism is a term which is filled by the different scholars with various contexts. Each of them tries to define the problem field of modern culture; "they pose the questions but have not given the answers yet" [27, p. 382]. Rosi Braidotti considers that "the idea of posthuman enjoys widespread currency in the era also known as the "anthropocene", where human activities have world-changing effects on the earth's ecosystem [1, p. 13]. As Rosi Braidotti also states, the turn to the posthuman is a response to "growing public awareness of fast-moving technological advances" [1, p. 13]. Modern literary disputes are focused on reconsidering the very concept of 'human being' and his/her place in society in the context of rapid technology development. Jeff Wallace considers 'posthuman' "tends to designate a perceived change in the nature of human brought about by development in the fields of cybernetics, neuroscience and genetics and their resultant technologies since the Second World War" [21, p. 26].

According to Maria Shymchyshyn, the question 'what is it to be a human?' is localized in the sphere of science and hence "human is reconsidered as one of the forms of being" [28, p. 486]. Elaborating on the posthuman theme, the scholar regards the human as a part of nature, despite the fact that evolutional processes to a greater extent have transformed his/her mental abilities, distinguishing the human from other living beings. Posthumanism also admits the right of the human's perfection and achievement of immortality as an essential part. Speculating on the definition of the term 'posthumanism', one encounters many meanings which, in its turn, cause arguments in scientific discourse. Furthermore, according to Jeff Wallace, "there are, however, different kinds of posthumanism" [21, p. 32]. In this paper, I take 'posthumanism' to be defined in a different context as an "extremely amorphous critical discourse with a wide-range of applications in modern scholarship" [11]. As Jeff Wallace

emphasizes, "posthumanism is a way of thinking the human, stimulated perhaps by contemporary science, but allowing us to re-read the 'accidental' emergence of forms of life and consciousnes within deep evolutionary time" [21, p. 28]. Over the last two decades, the concept of posthumanism has grown in significance within the humanities and, in particular, within literary production and literary studies. Posthumanism ideas also emphasize the changes in the human being's attitude to himself/herself, to society and to the environment. It is of particular interest to trace the emergence of a new human in D. H. Lawrence's works not only in the union with natural environment, but also, as Jeff Wallace mentions, with animals: "we may feel ourselves to be familiar with Lawrence's sense of kinship with the animal ... and how thoroughly Lawrence wanted us to re-think our assumptions about the relationship. Far less familiar, however, is likely to be the sense of kinship with the machine" [21, p. 103]. D. H. Lawrence is known to voice objections against machinery and mechanical development. One of the main themes of his works is the protection of a man from the mechanical civilization. The writers noted that mechanization enslaved and depersonalised the individual. Importantly, but this issue is consistent with the problem of person's alienation and insularity in our time. With the emerging of a myriad of modern devices in the twenty-first century, our society is becoming a cyber-society. The more one uses modern technologies, the more anti-social one becomes and thus limited in communication with another human beings and eventually risking transforming into 'cyborgs'. Lawrence's posthuman can also be considered as a 'cyborg' by Donna Haraway's who in her essay "A Cyborg Manifesto" presents a concept that a cyborg is a rejection of the boundaries which separate human from animal and human from machine [10].

2. Situating Posthumanism in D. H. Lawrence's Short Stories

The short stories *The Border Line* (1924), *The Woman Who Rode Away* (1925) *and Sun* (1926) in the short story collection *The Woman Who Rode Away* (1928) reveal the posthumanism ideas in D. H. Lawrence's short fiction. I turned namely to these stories as they most brightly depict and reveal Lawrence's protagonists' in coalescence with natural environment. These show the writer's literary maturity and sophistication as "a greater sense of form than Lawrence's earlier collections" [15, p. 58]. Arnold Bennett, novelist, playwright and journalist claimed that the collection was "the best Lawrence I have ever read" [15, p. 59]. D. H. Lawrence's short stories *Sun, The Border Line and The Woman Who Rode Away* reflect the inner condition of the main protagonists in the reunion with the

natural environment. By means of the concepts of nature and escapism, he identifies true values: harmony with oneself, harmonious relationships, and a mutual understanding between man and woman. These values are based on dualism: masculine – feminine, spiritual – corporal, rational – irrational, love – hatred, strength – weakness, sympathy – dislike, attraction – disgust, chastity – debauchery, morality – immorality, nature – human being. Nature is animated through the forest as it "a symbol of our deep, wild, subconscious as an integral part of the natural world, the deep psyche" [5]; trees as they are "one of the most essential traditional symbols" [4, p. 347], flowers, birds and sun as it is "associated with the hero, as opposed to the father, who connotes the heavens" [4, p. 317]. Thus, trees in the forest help Lawrentian protagonists perceive themselves and comprehend interpersonal relationships. Jeff Wallace in his book *D. H. Lawrence, Science and the Posthuman* offers Deleuze and Guatarri's concept of "rhizome" as a posthuman metaphor for tree [21, p. 115]. To Deleuze and Guatarri, Lawrence's work epitomizes the alternative to the conventional organicism, because the rhizome is characterized by "variation, symbiosis, offshoots, and contagion" [21, p. 115]. Thus, organicism, contagion and evolution bring forth the unity of man with nature as its organic part. The ecology of nature, spirit and flesh, and the achievement of their harmony give birth to a new human. Juliet in *Sun,* the protagonist 'She' in *The Woman Who Rode Away* and Katherine Farquhar in *The Border Line* go away, escaping from "mechanical relationship" with their husbands and abandoning everybody and everything – their children, husbands and homes – in search of happiness, satisfaction and freedom [18]. Their everyday, monotonous lives were the burden for them:

Juliet *"had a house above the bluest of seas, with a vast garden, or vineyard, all vines and olives, dropping steeply in terrace after terrace, to the strip of coast plain; and the garden full of secret places, deep droves of lemon far down in the cleft of earth, and hidden, pure green reservoirs of water… She saw it all, and in a measure it was soothing. But it was all external. She didn't really care about it. She felt so horribly… And that was torture to her… But she would have to go away from the house – away from people"* [12, p. 980]. Unnamed heroine, 'She' in The Woman Who Rode Away *"set off without a qualm, riding astride on her strong roan horse… she set off from her home. She did not even turn to wave farewell"* [12, p. 1003]. Katherine left her husband Philip without any compunction, as *"toward Philip she moved with a strange, disintegrating reluctance. She decided not to think of him… she wanted, really, to be free of him"* [12, p. 1054].

The female protagonists find joy of life and gladness in the union with

nature. Juliet's *"joy was when he (Sun) rose all molten in his nakedness, and threw off blue-white fire, into the tender heaven. She was fortunate"* [12, p. 983]. Katherine *"realised that it was the one enduring thing a woman can have, the intangible soft flood of contentment… It is her perfection and her highest attainment"* [12, p. 1048]. Meeting with spirit of Alan Anstruther, *"once she tried to lay hands on him, to have him, to realise him, he would be gone for ever, and gone for ever this last precious flood of her woman's peace"* [12, p. 1048–1049]. After consonance with nature and uniting with trees and the sun, they become new humans, with a different perception of the world.

Juliet *"was no longer vitally consumed about a child… Now a change took place. With her indifference to people, to men, she was not now so cautious about being seen. …She was like another person. She was another person. …Now she felt inside her quite another sort of power, something greater than herself, darker and more savage"* [12, p. 982, 984, 986]. Being together with Alan, Katherine *"went at his side still and released, like one newly unbound, walking in the dimness of her own contentment"* [12, p. 1048].

Juan Cirlot describes how "the cult of the Sun reached an advanced stage of development only in the New World, and – most advanced of all – in Mexico and Peru" [4, p. 317]. D. H. Lawrence's sun symbolizes masculine source and power.

Juliet tends to laze in the sun as *"her heart of anxiety, that anxious, straining heart, had disappeared altogether, like a flower that falls in the sun, and leaves only a little ripening fruit. And her tense womb, though still closed, was slowly unfolding, slowly, slowly, like a lily bud under water, as the sun mysteriously touched it"* [12, p. 983].

Disharmony in the man-woman relationship is plain to see: D. H. Lawrence's protagonists may be interesting interlocutors to each other, but their bodies don't understand and don't perceive each other. The spiritual sphere and unexplainable, mysterious side of human being's soul can be cognized by means of sensuality and corporality. The body is an instrument for perception of that very mysterious feeling which is not understood superficially. Sensuality and corporality help get to the deepest corners of human's soul and psyche in general. Lawrence's protagonists are happy when uniting with primitive, with nature and so-called natural mysticism.

Juliet's *"desire sprang secretly in her, to be naked to the sun. She cherished her desire like a secret. She wanted to come together with the sun. She could feel the sun penetrating into her bones; nay, further, even into her emotions and thoughts. The dark tensions of her emotion began to give away,*

the cold dark clots of her thoughts began to dissolve. She was beginning to be warm right through. Turning over, she let her shoulders lie in the sun, her loins, the backs of her thighs, even her heels" [12, p. 981]. Katherine knew that she was walking with Alan's spirit but *"that even did not bother her. It seemed natural. And there came over her again the feeling she had forgotten, the restful, thoughtless pleasure of a woman who moves in the aura of the man to whom she belongs"* [12, p. 1048].

In the early twentieth century, the world underwent the significant changes that "had also a huge impact on literature, having determined the uniqueness of its artistic pursuits and innovations" [26, p. 90]. As the researcher further specifies: "foreboding of a worldwide catastrophe and future inevitable decline of Western civilization, reappraisal of seemingly inviolable values, collapse of ideals, ...represented ideal conditions for a new round of interest in the primitive, whose charm and magnetism, ...were ones of key elements of modernism aesthetics" [26, p. 90].

Interest in natural and primitivistic tendencies, which "encouraged Lawrence to visit Ceylon, Australia and Mexico", is also observed in the writer's later short stories *The Woman Who Rode Away, In Love, The Border Line, In Love, and Sun.* The writer was interested in organic relationships with nature, even if they were primitive, but this simplicity and purity in relationships seemed to him a salvation from the destructive extremes of industrialization.

According to Merriam-Webster Dictionary primitivism is "belief in the superiority of a simple way of life close to nature" [19]. This definition simplifies a bit the very idea of primitivism, in which there was not so much the assertion of such a simple way of life, as the protest against the imperfection of the industrial society. This is exactly what we observe in D. H. Lawrence's novelistics of the late 1920s and early 1930s: the penchant for naturalness, authenticity, truth, purity and primacy in human relationships. This kind of the primitive of Lawrence is synonymous with natural, true and pure. Such purity and truth of feelings are expressed as the unity of a human with nature, environment, and world (for example, the short stories *The Border Line* and *Sun*), as well as the harmonious existence of a human, the integrity of his/her inner and emotional state, and true, genuine and authentic feelings (the short stories *In Love* and *Glad Ghosts*). Actions of protagonists of the short stories are often determined not intellectually, but by instincts, unconscious propensity for harmony in relationships. As William Esveld states, "Lawrence uses the primitive – akin to a beautiful clean thought in a world run by wastrels and teeming with vermin – to create a cordon sanitaire around his protagonists, immunizing them from the

modern diseases of alienation and inauthenticity" [6, p. 150]. This point of view seems true. Thus, tired of hypocrisy and insincerity of feelings and behavior, the heroine of the short story *In Love* thought about her fiance: *"how smug and silly his face looked, all its natural frankness and straight-forwardness had gone. How ridiculous of him to stroke the back of her neck! How idiotic he was, trying to be lovey-dovey!"* [12, p. 1104]. The problem of the character was that he followed the generally accepted rules to play feelings, and probably acted so without understanding it.

D. H. Lawrence "has a great mistrust of science which, according to him, emphasizes reason and destroys the intuitional and instinctive life of man" [24, p. 137]. The writer trusts intuition and faith in blood and flesh more than the abstract mind. Machinery and automation of production processes have led not only to efficiency and output expansion, but also to spiritual degradation, emotional decline, "automation" of human relations *(In Love, Two Blue Birds, Sun and The Border Line)* and loss of expression by a human of true emotions and feelings *(In Love, Glad Ghosts, The Rocking-Horse Winner and Smile)*.

Ramaprasad Roy emphasises that D. H. Lawrence "is not always or absolutely against intellect – he advocates a kind of synthesis of the rational and the instinctive to achieve a life of organic wholeness, or the prioritization of instinct tempered by reason" [24, p. 138]. After all, the world of machines, on the one hand, improves the quality of human life facilitating it, but, on the other hand, machines enslave an individual, making him dependent and helpless.

D. H. Lawrence argued the need for rapprochement and unity of a human with nature, the original and the real, to manifestation of true feelings. By embodying nature, the writer created new protagonists, whose ecological conscientiousness made them progressive, as well as provided an opportunity to express true feelings and become really happy. Lawrence's concept of the primitive demonstrates a change in consciousness of the characters. After reading the short story *In Love*, there is an impression of denying the formal performance of social roles; the behavior should determine the true feeling, sincerity and return to undistorted fundamental principles. Thus, only when the central characters of the short story *In Love* Joe and Hester express their true thoughts, and express their true feelings for each other, when, at first glance, the reader may think that conflict and rupture of relations are inevitable, at this particular point, rejecting thoughts and mind, and following instinct, the loving couple understands the truth of their feelings for each other: *"A hot flush went over her heart. She felt herself responding to him. ...It was the first time she had seen it, that quiet, patient, central desire of a young man who has suffered*

during his youth, and seeks now almost with the slowness of age. He looked her straight in the eye.They knew each other so well. You know, Joe, she said, I don't mind what you do, if you love me really" [12, p. 1111].

M. Bell, A. Wermer-Colan, and D. Goonetilleke trace the primitive in the works of D. H. Lawrence [2; 8; 22]. However, the point of view of those researchers who believe that the primitive is absent in the works of the artist is interesting. Nevertheless, the writer himself noted that the reader should not look for return to the original and wild in his works and noted: "I am so tired of being told that I want mankind to go to the condition of the savages" [16, p. 41]. After analyzing the novels of the writer *Rainbow* and *Women in Love*, Peter Nazareth came to the following conclusion: "quite clear that he (Lawrence) does not want primitivism" [16, p. 41]. However, it should be noted that Kingsley Widmer points out that the writer's interest in "harshly primitive (peasants and savages)" has always been characterized by both disgust and admiration of the writer at the same time [23, p. 345]. We believe that not the primitive, but the natural, true and real can be traced with Lawrence. There has been observed an inclination of the writer not to the primitive, but to the purity, authenticity, and truth of feelings.

Kingsley Widmer believes that D. H. Lawrence used the moral concepts of primitivism; this means the rejection of industrial and mass civilization and desire for a simpler and truer, real life. Therefore, the researcher believes that the writer creates such conditions "to lead his characters towards a primitive landscape where they reveal not their moral transformation but their own repulsions and self-destruction [23, p. 345].

Kingsley Widmer also distinguishes between the concepts of "primitivism" and "primitivistic". According to Widmer, primitivism is an important component of the moral concepts in the ideas of historiography, and primitivistic is the aesthetic use of primitive materials and forms in arts of the twentieth century to the effect that is markedly contrary to the values of primitivism. "The primitivistic may derive historically and ideationally from primitivism", the scholar states, "from the complex of notions that either a past culture or a less civilized culture is superior in some respects to the present (advanced) stage of civilization; but the actual primitivistic art work is not directly dependent upon, nor is it primarily to be understood as expressing, historical and cultural primitivism" [23, p. 344].

This approach allows to see correctly the features of D. H. Lawrence's oeuvre. Indeed, the writer does not call upon primitivization of relations between people, because he portrayed them as complex and difficult. The writer is not satisfied with modern civilization with its hypocritical prohibitions, with its

remoteness from nature, and from natural relationships between man and woman. Only in this sense we can speak about Lawrence's primitivism.

D. H. Lawrence's short fiction of the late period is complicated; new elements (satire, irony, mysticism and mystery) appear in it; the embodiment features inherent in his writing earlier manifest themselves more clearly; sometimes, the exacerbation of the narrative strand to the mystical and fantastic one, to primitivism within the meaning of striving for naturalness and harmony of relations, becomes more apparent.

3. Representing Natural Environment in D. H. Lawrence's Short Stories

The representation of nature was of great importance for Lawrence. It plays a principal role in the depiction of protagonists' characters not only in his short stories, but also in his novels and poems. In *Birds, Beasts and Flowers* (1923) there is a picturesque portrayal of the marvellous groves, woodlands, meadows, mountain rivers, high mountains, clean lakes and dense forests of old England. The landscape gains psychological completeness and helps reveal the human's inner world. The writer trusted his intuition and did not say "I think" but – "I feel" [3, p. 353]. He portrayed his characters in the enchanting English landscapes; he was generous with colours for showing its beauty as "landscape is needed as a background for brighter life depiction" [17]. Lawrence reflected the tiniest motion of a human being's soul and that is why he seems to animate the nature environment: forests, trees, sun and so forth.

Lawrence's nature is varied, filled and full of colours and scents. It is animated and understandable for the reader: trees and flowers seem to personalise. In *The Border Line* the tree, the ghost of Alan, follows Katherine and her husband Philip as if he is alive: *"Alan also had come forward, and stood beside her, behind the coughing Philip. They moved away from the silent group of watchful dark people and Alan was walking on her other side holding her hand. Alan pressed her firm hand hard to his own hard body. He was hard and cold like a tree, and alive. And the prickling of his moustache was the cold prickling of fir-needles"* [12, p. 1058].

Juan Cirlot says how "the symbolism of the tree denotes the life of the cosmos: its consistence, growth, proliferation, generative and regenerative processes. It stands for inexhaustible life, and is therefore equivalent to a symbol of immorality" [4, p. 347]. It seems to Philip that Alan thrusts his weight upon him trying to throttle him: *"He lay on top of me!" cried Philip, rolling his eyes inwards in horror. "He lay on top of me, and turned my heart cold and burst*

my blood-vessel in my chest" [12, p. 1057].

In short story *Sun*, Lawrence names the sun with the personal pronoun 'he'. In doing so the writer personalises the sun. Juliet longs for uniting with 'him' (with the sun): *"she was thinking inside herself, of the sun in his splendour, and his entering into her"* [12, p. 982]. The human is portrayed as a part of nature and equally nature as a living creature with human traits. Katherine feels happy when meeting Alan, her lover's spirit. Again and again she is allured by woodland as: *"Katherine felt Alan's touch on her arms... And again, as he pressed her fast, and pressed his cold face against her, it was as if the wood of the tree itself were growing round her, the hard, live wood compressing and almost devouring her, the sharp needles brushing her face, the limbs of the living tree enveloping her, crushing her in the last, final ecstasy of submission, squeezing from her the last drop of her passion, like the cold, white berries of the mistletoe on the Tree of Life"* [12, p. 1060].

She wants to cuddle up to him as Alan is *"the man who could hold her as the wind held her, all surrounded. The man whose aura permeated into every vein, through all her pores, as the scent of a pine-tree when one stands beneath it. A man, not like a faun or a satyr or an angel or a demon, but like the Tree of Life itself, implacable and unquestionable and permeating, voiceless, abiding"* [12, p. 1059].

Alan is synonymous with the tree, a symbol of revival. Trees are considered as magic symbols which connected natural and supernatural worlds as "rooted in EARTH but with their branches pointing to the HEAVENS, trees are, like humans themselves, creatures of two worlds, intermediaries between ABOVE AND BELOW" [5].

Lawrence's nature is the synthesis of flora and fauna worlds in which his protagonists come to understand themselves and are renewed. Juliet in *Sun* slugs basks in the sun under the cypress tree with her little son: *"She sat by the great silver paw of the cypress tree, drowsed in the sun, but her breasts alert, full of sap. She was becoming aware of an activity rousing in her, an activity which would bring another self awake in her"* [12, p. 987]. She seems to coalesce with the sun. When a snake suddenly appears, Juliet not showing any fear or fuss, she behaves quietly as if one unit and one body with it. With a confident voice, she simply calms down her little son: *"Yes! Let it go. It likes to be alone. Come to Mummy a moment"!* [12, p. 987].

In these stories, one doesn't feel any borders between human (Juliet, Katherine and the female protagonist in *The Woman Who Rode Away,* 'she') and natural environment (the cypress tree, cactus, snake and sun). Speaking to her

husband Maurice, Juliet feels *"she can't go back, she can't go back on this sun"* which is her love, with a place in the inner recesses of her soul [12, p. 994]. *"She was thinking inside herself, of the sun in his splendour, and his entering into her"* [12, p. 982–983]. She perceives the sun deeply as "in the majority of mythopoetic traditions the sun personifies the male principle which creates" [25]. Juliet also *"could feel the sun penetrating into her bones; nay, further, even into her emotions and thoughts"* [12, p. 981]. Almost every line has the word "sun", a power which shines for everybody but embraces with its warmth – namely Juliet: *"he could shine on a million people, and still be the radiant, splendid, unique sun, focused on her alone"* [12, p. 983]. Nature is an active and dynamic performer of the events and Lawrence unites natural phenomena with the action and the protagonists' mood.

Juliet, Katherine and 'She' (in *The Woman Who Rode Away*) are initiative and are capable of determined actions. They are new humans in their minds, actions and decisions: *"Now a change took place. She (Juliet) was no longer vitally consumed about the child, she took the strain of her anxiety and her will from off him"* [12, p. 982]; *"Katherine wanted, really, to be free of him (Philip, her husband)"* [12, p. 1054]. *"She set off without a qualm, riding astride on her strong roan horse"* not even paying attention to her children [12, p. 1003].

Unnamed heroine 'She' goes to the Chilchui tribe, to unite with the mysterious Indians in the mountains, Juliet unites with the sun, Katherine walks with the spirit, which is compared with the tree. They give up everything and everybody in a search of a new self *"to feel inside quite another sort of power, something greater than themselves, darker and more savage"*, challenging the conventional society [12, p. 986]. In order to be emotionally renovated and achieve harmony, these characters must sacrifice their old lives. Lawrence poses the challenging question of change: "Are you willing to be sponged out, erased, cancelled made nothing? Are you willing to be made nothing? dipped into oblivion. If not, you will never really change" and "It is better to go forward into error than to stay fixed inextricably in the past" [14]. Destroying protagonists' families, ruining their old way of life, D. H. Lawrence creates posthuman who recoveres poise. In the coalescence with environment the writer prophesies the birth of emotionally renovated human, satisfied with his/her life. The writer appeals to human being and nature reunion and under these circumstances his posthumans (Juliet, Katherine and she) are being born. Lawrence seems to anticipate the advent of a posthuman who, having fled from the society, families and his/her still, monotonous and impassive life, finally could find true happiness, comfort, contentment and satisfaction.

CONCLUSION

The early twentieth century society underwent profound changes. Scientific progress and industrial revolution in the turn of the century marked the emergence of a new human and necessitated the writers to create new imaginary of the protagonists. Opposing mechanical development which devalued and ruined the individual, D. H. Lawrence created defiant short stories for his time. The writer seems to be helping his protogonists to get rid of despondency and distress by making a pilgrimage, mind migration and physical escape, and find satisfaction in alliance with natural environment. He did not deprive human being of the hope for another, better life with an escape to nature and coalescence with the natural environment world. Hence, in personalising nature, Lawrence creates renewed characters: posthumans whose ecological consciousness makes them progressive, uniting and liberated.

Posthumanists reject the distinction between nature and culture, natural and artificial. Speaking about that, when describing this merger and the loss of clear boundaries, *Donna Haraway* creates the term "natureculture"; for her, the human being is "dealing with many intertwined cultures and natures" [9]. The same tendency one can observe in D. H. Lawrence's short stories written in the 1920s as the writer anticipates the advent of a posthuman who, however, is not isolated from other beings because all lives are intertwined and interconnected. In the alliance with natural environment, Lawrence prophesies the birth of a new, emotionally renovated human being. This is the posthuman, who presumes to be satisfied with a life in coalescence with nature. The writer appeals to a reunion of human beings with natural environment. His main protagonist, posthuman is born – the new Juliet, Katherine and 'She'. D. H. Lawrence creates a new human who split up their old way of life; he destroys their families and gives assistance to recover their poise.

REFERENCES

[1] Banerji, D. & Paranjape, M. (2016). Critical Posthumanism and Planetary Futures. Springer. 277 p.
[2] Bell, M. (1992). Sentimental Primitivism in The Plumed Serpent. In D. H. Lawrence: Language and Being. Cambridge: Cambridge University Press. P. 165–207.
[3] Bryfonsky, D. and Sharon, K., (1979). Twentieth-Century Literary Criticism. Vol. 2. Gale Research Company. 600 p.
[4] Cirlot, J. (2001). Dictionary of Symbols. Translated from the Spanish. London. 419 p.
[5] Eisenbraun, C. The Symbols. Retrieved from URL: http://www.scootermydaisyheads.com/ fine_art/symbol_dictionary/tree.html
[6] Esveld, W. C. (2012). A Dissertation Primitivism in Modern Literature: A Study of Eliot, Woolf and Lawrence. 189 p.
[7] Fernihough, A. The Cambridge Companion to D. H. Lawrence. Cambridge University Press. 2001. 292 p.
[8] Goonetilleke, D. C. (1977). D. H. Lawrence: Primitivism? Palgrave. London. 282 p.
[9] Haraway, D. (2008). When Species Meet. University of Minnesota Press. Minneapolis. 438 p.
[10] Haraway, D. (2016). A Cyborg Manifesto. University of Minnesota Press. 224 p.
[11] Jaques, Z. Children's Literature and the Posthuman. Retrieved from URL: http://www.barnboken.net/index.php/clr/article/view/221/653
[12] Lawrence, D. (1994). Collected Stories. Published by D. Campbell Publishers Ltd. Everyman's Library. London. 1994. 1397 p.
[13] Lawrence, D. H. in New Mexico. The Word Travels. Adventures in the Literary Landscape. Retrieved from URL: https://www.thewordtravels.com/d-h-lawrence-in-new-mexico.html
[14] Lawrence, D. Phoenix. Retrieved from URL: https://kalliope.org/en/text/lawrence2001061778
[15] Mehl, D. and Jansohn, C. (2002). The Woman Who Rode Away and Other Stories. Cambridge University Press. 491 p.
[16] Nazareth, P. (1963). D. H. Lawrence and Sex. P. 38–43.
[17] Oates, J. (1974). Hostile Sun: The Poetry of D. H. Lawrence. Los Angeles, Black Sparrow Press. 60 p.
[18] Reid, S. Between Men: Male Rivalry in The Woman Who Rode Away and Other Stories. Retrieved from URL: https://journals.openedition.org/jsse/1834 P. 115–132.
[19] The Dictionary by Merriam-Webster. Retrieved from URL: https://www.merriam-webster.com/ dictionary/primitivism
[20] Thomsen, M. The New Human in Literature. Retrieved from URL: https://www.bloomsbury.com/uk/the-new-human-in-literature-9781441183194/University Press. 2001. P. 3.
[21] Wallace, J. (2005). D. H. Lawrence, Science and the Posthuman. Palgrave Macmillan UK. 264 p.
[22] Wermer-Colan, A. (2017). The Accursed Share: Primitivism, Misogyny, and Decadent Sacrifice in D. H. Lawrence's The Plumed Serpent and "The Woman Who Rode Away" D. H. Lawrence Review. P. 164–186.
[23] Widmer, K. (1959). The Primitivistic Aesthetic: D. H. Lawrence. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 17. No. 3. P. 344–353.
[24] Women in the short stories of D. H. Lawrence. Retrieved from URL: http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/97454/10/10_chapter%204.pdf
[25] Hurduz, A. (2008). Mifopoetychna paradyhma v ukrinskiy ta zahidnoevropeiskiy «prozi pro zemliu» kintsia XIX – pershoi tretyny XX st.: monograf. Mykolaiv : Vyd-vo MDGU im. P. Mohyly. 216 p.
[26] Kondrakhina, N. G. (2009). Traditsii primitivizma v literature modernizma. Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya. Vyp. 2. P. C. 90–99.
[27] Sushko, S. (2013). Dykhotomiia «humanizm–posthumanizm»: chy isnue vona u suchasniy anhlimovniy literaturi? // Suchasni literaturoznavchi studii. Vyp. 10. P. 378–394.
[28] Shymchyshyn, M. (2013). Paradyhmy ta vymiry posthumanizmu // Suchasni literaturoznavchi studii. Vyp. 10. P. 484–492.

ОСНОВЫ РОМАННОГО МИРА АЙРИС МЁРДОК

Ольга Алісеєнко
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

FOUNDATIONS OF THE NOVEL WORLD OF IRIS MURDOCH

Author: Olha Aliseienko

Abstract.

Iris Murdoch enters the wide space of literature and culture, conducts intertextual roll-over with various proto-texts, modalities, archetypes, philosophical concepts that have developed in literature, seeking to penetrate into the essence of man and the world. As a writer of the "transition", Iris Murdoch's work is not associated with an outright deformation of the world in its spatial and temporal coordinates, with the hypertrophy of conventional elements, with demonstrative deconstructive game stylization, with a violation of lifelikeness and ethical relativism inherent in "mature" postmodernism. An important feature of the poetics of "transition" in Murdoch turns out to be organic, devoid of contrast, both because of the objectively established relationship between modernism and postmodernism, and because of the subjective nature of her artistic thinking, marked by the gift of contamination.

ВСТУПЛЕНИЕ

Романы известной английской писательницы Айрис Мёрдок (1919–1999), профессионального философа, эссеиста, драматурга, почти всегда при выходе в свет вызывавшие острую полемику, давно стали объектом постоянного интереса читателей, критиков, литературоведов и на ее родине, и за ее пределами. О Мёрдок написано много статей, монографий, диссертаций, предлагающих разные толкования смысла и форм ее романистики, которая рассматривается и в учебниках, и в общих обзорах английской литературы 1950-80-х гг. Исследовался круг основных проблем ее творчества [64; 66; 71], где сквозными являются вопросы индивидуального сознания современного человека, его отношение к любви, к «другим», что порождает повторяющиеся темы и лейтмотивы в мёрдоковской романистике. Изучались эстетические взгляды [32], миропонимание [17], концепция человека и действительности [33], особенности эволюции писательницы [90], анализировались соотношения с философскими и литературными течениями [84; 46], специфика поэтики и жанрового облика как отдельных романов [9; 30; 11], так и романистики в целом [73; 81; 29], романов определенного типа либо периода [31; 40; 75]. Писательницу относили то к реализму [87; 57], то к модернизму [64; 67], то к их сочетанию [29], то к символизму [1], то к постмодернизму [85; 83], подчеркивали присутствие романтической поэтики [67, с. 262]. С. Д. Павлычко вынуждена признать, что «сложно отнести творчество Мёрдок к какому-то одному художественному направлению...» [43, с.348]. Думается, что такая традиционная постановка вопроса об однозначном определении стилевой принадлежности писательницы не продуктивна, даже, в известной мере несостоятельна. Н. Бушманова верно полагает, что «споры о «реализме» и «модернизме», например, применительно к английской литературе XX века мало что объясняют в живой практике искусства. Пример тому – сама Айрис Мёрдок» [8, с. 159]. Начало творчества романистки приходится на десятилетие, которое связывают с «прорывом» постмодернизма [70, с. 53]. Но к общей формуле смены культурных парадигм – движение от модернизма к постмодернизму, который «сигнализирует не об упадке, а, наоборот, открывает новые перспективы» [45, с. 576], нельзя свести историко-литературное положение Мёрдок. Её творчество не просто некая переходная форма, а и своеобразное отклонение от нее. Она не занимает позиции «конфронтационного одиночества», как писатели постмодернисты [38, с. 51], полностью не вливаясь в общий стилевой поток второй половины XX века,

хотя и не изолируясь от него, даже в какой-то мере способствуя его вызреванию, сохраняя индивидуальные черты художественного мышления, не подчиненные общему движению литературного процесса. Вряд ли точно представление С. П. Толкачева о влиянии постмодернизма на поздние романы А. Мёрдок [3, с. 50], ибо, как представляется, писательница способствует его формированию, о чем говорит внутренняя логика ее творческого развития, знаки движения к постмодернизму в ранних романах, что тоже необходимо учитывать. Мёрдок, несомненно, импонирует «антитоталитарность, антиавторитарность, полилогизм», «изначально присущие постмодернизму» [38, с. 167], но она далеко не все принимает в его эстетике. Мёрдок относится к тому поколению писателей, которому присуще свободное самоопределение, настойчивые поиски своего стиля на всех уровнях творчества, что закономерно порождает в общей атмосфере своеобразной литературной «раскованности» второй половины XX столетия неприкрепленность ее творчества к одному определенному направлению. Писательница использует и в романистике в целом, и в отдельном произведении не только «разнопропорциональную» контаминацию компонентов разных поэтик, традиций, но и освобождается от власти какого-то одного жанрово-стилевого кода. В ее романистике проявляется богатая культурно-философская эрудиция, двойная ориентация на физическую и литературную реальность, на поэтику интертекстуальности, скрытых и открытых аллюзий, ассоциаций и т.д.

1. Специфика романной поэтики А. Мёрдок

Многосоставность романной поэтики А. Мёрдок очевидна, как верно заметила Е. Гусева, «однозначного определения творчество Мёрдок не терпит ни в чем» [13, с. 212], хотя многие исследователи и стремятся уложить ее в жесткие рамки однозначных дефиниций, что и порождает разноголосицу в мёрдокиане. В писательнице одни видели «изготовительницу дамского чтива улучшенного сорта», другие – «художника, выразившего моральные проблемы эпохи» [29, с. 209], одни настаивали на экзистенциалистской природе ее романов [83, с. 262], другие усматривали в них лишь «отголоски старой литературы» [2, с. 226]. Мнения разделялись и при выявлении отношений Мёрдок с фрейдизмом, с лингвистической философией [2, с. 222-223]. Сама Мёрдок отрицает влияние Фрейда [2, с. 225], но, как известно, нельзя полностью доверять саморефлексии писателей. В. Ивашева приводит конкретные страницы романа «Отрубленная голова», где она видит перифразы высказываний З. Фрейда [26, с. 385]. Наиболее общим

оказалось представление о роли для нее философских идей Платона [33, с.9; 2; 40; 85 и др.], которые получили специальное истолкование в статьях писательницы, своеобразно вошли в художественную ткань ее произведений, повлияв на выделение цикла «платонических романов» [40], состоящих из шести произведений, разделенных на две группы, что подчеркивает эволюцию цикла [40, с. 14-15,17]. Т. А. Ганф первые четыре романа Мёрдок («Под сетью»,1954; «Бегство от волшебника», 1956; «Замок на песке»,1957; «Колокол», 1958) связывает с влиянием Ж.-П. Сартра, следующие четыре – с влиянием Кьеркегора («Отрубленная голова», 1961, «Дикая роза», 1962, «Итальянка», 1964 и «Единорог», 1963); отмечает влияние Платона, но не говорит о «платонических» романах [10, с. 185-186]. Возникшая исследовательская разноголосица в мёрдокиане во многом связана и с самим феноменом Мёрдок-романистки, и с традиционным стремлением критики однозначно определить её природу. Думается, что речь должна идти не о том, что «курс» Мёрдок постоянно колеблется от «сочинительницы низкопробных развлекательных историй» до серьёзного автора философских романов, как полагает А. Ливергант [31, с. 112], а об особой двойственности художественной природы мёрдоковских романов, делающих писательницу предвестницей «двойного кода» постмодернизма. Несомненная сознательная двойственность ее художественного мышления, совмещение концепций разных этико-философских систем, сочетание опоры на ту или иную идею и одновременная полемика с нею, слитность «серьезности» с «мистификацией» [54, с. 381], жизнеподобия с условностью связаны, как представляется, со стремлением Мёрдок отражать и моделировать многосложность реальной действительности, противоречивость сознания, его раздвоенность и неоднозначность. Один из известных мёрдоковедов М. Брэдбери проницательно заметил: «Её романы – бегство от идей, и в то же время они концептуализируют это бегство» [63, с.235]. В этом отношении Мёрдок 60-х гг. созвучна тенденциям постмодернизма, которому присущи «плюральность», «отсутствие универсального авторитета», «интерпретативная поливалентность». Но она не склонна, как многие постмодернисты, отказаться от иерархичности в определении этических ценностей, что особенно четко проявилось в ее эссе «О превосходстве Добра над другими понятиями» (1967) и в романах, связанных с идеями Платона. Романы А.Мёрдок чаще всего рассматриваются как философско-психологические [2; 40 и др.] или психологические романы [19, с. 129-148]. Порой их называют «одновременно философскими и психологическими» [43, с. 334], «романами

с философской тенденцией» [24, с. 240], иногда именуют «философскими» [58, с. 40], «интеллектуальными» [47, с. 132], «любовными» [29, с. 214], отмечают экспериментальный характер жанра [43, с. 330-349] как некоего «романа идей» [43, с. 349; 64, с. 159], против чего протестует сама А. Мёрдок, отрицательно относящаяся к этой романной модификации. Её она назвала «кристаллическим романом» [78, с. 18], подчеркнув в нем роль подчиняющей жизненный материал, который часто имеет иллюстративное значение, философской концепции. Р. Уильямс в своей типологии реалистического английского романа в работе 1959 г. выделял наряду с «социальным романом» «персональный роман» («personal novel»), под которым он подразумевал психологический роман с ярко выраженным индивидуальным началом [89, p. 200-213.]. Но романы Мёрдок вряд ли можно прямо отнести к этим жанровым модификациям. Г. Л. Нефагина в русской прозе конца XX века выделяет «неоклассическую», «условно-метафорическую» прозу и «иронический авангард» [42], но романы Мёрдок содержат элементы всех этих типов без явной доминанты одной из них. А. Мёрдок в интервью 1964 года признавалась, что у нее есть «определенные философские идеи о жизни человека и его характере, и они должны были как-то находить выражение в романах; но большей частью, – отмечала романистка, я не осознаю (разрядка моя – О. А.) этого процесса. Я, несомненно, не являюсь философом-романистом в том смысле как Сартр и Симона де Бовуар» [65, с. 184]. Думается, что это «как-то», «не осознаю» передают важную особенность романного мышления Мёрдок: в ее романах философские идеи не являются ни «исходным пунктом» фабулы, ни прямым объектом художественного воплощения, а присутствуют в преображенном «скрытом» виде, хотя могут и обсуждаться персонажами. Как верно заметила Н. Бушманова, у Мёрдок не «развернут философский текст», хотя «у нее в форме увлекательного рассказа обсуждаются вполне определенные идеи, «заземленные» на героев ее романов» [8, с. 159]. Вряд ли верно видеть в романах Мёрдок лишь присутствие экзистенциалистских, фрейдистских и других «реминисценций, рассыпанных по роману», как считает А. Ливергант [31, с. 111]. Представляется, что философское начало в них значительно более глубокое и органичное, проступает на многих уровнях произведения, не только на вербальном, но и на структурном, что отчасти выясняли Г. Аникин, И. Левидова, И. Мизинина и др. Её «философичность» явно иная, чем в прозе Вольтера, Камю, Сартра, что утверждает и сама писательница, настаивая, что она создает не «романы-тезисы», не «роман-иллюстрацию» к «тупикам», а собственно романы, проникнутые

размышлениями о жизни» [45, с. 210]. В книгах А. Мёрдок присутствует то, что И. Н. Сухих называет «художественной философией писателя» [50, с. 146-176], которая оплодотворяет все произведение. При этом следует подчеркнуть, что в романистике Мёрдок отсутствует изложение и воплощение целых философских систем (экзистенциализма, платонизма, фрейдизма, лингвистической философии и т.д.), что отмечают С. Д. Павлычко [43, с. 345], Н. Мадорская [35, с. 6], которая пишет о «философском плюрализме» писательницы [35, с. 15]. Верно отметив отсутствие связи Мёрдок с какой-то одной философской системой, Н. Мадорская вряд ли права, когда пишет о том, что писательница «подчинялась (разрядка моя – О. А.) различным течениям современности, а также предшествующей философской мысли» [35]: Мёрдок всегда предлагает им свою собственную экспликацию, видоизменяет, дополняет, прибегает к иронии и т.д., т.е. субъективизирует их. Она вбирает в себя философские идеи, но не подчиняется им. Он далек от простой эклектичности, а связан, как представляется, с «принципом дополнительности». Писательница опирается или излагает, или воплощает отдельные этико-философские идеи, сочетая, сталкивая их, передавая не столько собственную эрудицию в сфере философии, этики, эстетики, а воссоздавая сознание своего образованного, думающего современника, в котором соприсутствует комплекс идей, восходящих к разным источникам. Представляется, что в «философском плюрализме», в гетерогенности идей проступает неприятие «универсальных дискурсов», которое станет важной чертой постмодернизма [70, с. 72]. Возможно, именно «философский плюрализм» составляет важную сторону жанрового облика романа А. Мёрдок, который не защищает «тезис», не является «назидательной притчей», как определял философский роман А. Кеттл [28, с. 31], но в нем есть ощущение «предварительно сформулированной идеи» [7, с. 379] как важного свойства жанра, по мысли Бикульчюса (так, например, роману «The Nice and The Good» предшествовала статья Мёрдок, посвященная тем же проблемам). Романы Мёрдок в определенном смысле можно рассматривать как «романы испытания» идей: М. Бахтин считал философский роман его модификацией [5, с. 200]. Мёрдоковская идея-концепция возникает как следствие всего романа, а не отдельных его компонентов, – свойство нового типа романа философского [62, с. 220]

Опираясь на предложенную периодизацию творчества А. Мёрдок рядом исследователей [66; 17; 35; 43; 73; 81; 40; 75], хотя и не разделяя их общей концепции эволюции писательницы, построенной на признании простого перехода от одних философских идей к другим, думается, что категоричная

формула В. В. Ивашевой об эволюции Мёрдок «от Сартра к Платону» [25, с. 134-153], с которой осторожно спорил Г. Аникин [2, с. 244-245], отмечая присутствие идей древнегреческого философа и в «экзистенциалистских» романах, чрезмерно упрощающая и прямолинейная. «Экзистенциалистские идеи» отнюдь не преодолеваются Мёрдок после первых романов, экзистенциализм писательницы – явление значительно более сложное, чем создание ее экзистенциалистского романа, жанра, который нес в себе, как верно отмечают, определенные новации [68]. И признание самой писательницы о своем критическом отношении к экзистенциализму даже во время написания книги о Сартре [8, с. 163], трудами которого она была «взволнована» [2, с. 222], ее критика экзистенциалистского героя [80], экзистенциалистского романа [79] свидетельствуют о далеко неоднозначном отношении и к Сартру, и к экзистенциализму вообще, обращение к которому у Мёрдок, по свидетельству Конради, было связано с его направленностью «на проблемы ценности и моральности» [66, с. 11]. Близок английской романистке французский экзистенциальный философский роман и своим особым вниманием к анализу сознания и психологии героя [49, с. 12]. К тому же, как полагает Ж. Рюс, благодаря экзистенциализму «произошло слияние философского и литературного подхода» к реальности [45, с. 92]. Это отразилось и в мёрдоковских романах 50-60-х гг. с их философской направленностью, где есть приятие-полемика с рядом экзистенциалистских идей, что будет встречаться и позже: экзистенциализм пустил более глубокие корни в творчестве писательницы, чем ей самой представлялось [61, с. 131], как, впрочем, и ряду мёрдоковедов.

Вряд ли можно согласиться и с С. Д. Павлычко, что «эволюция Розанова в «Ученике философа» (1984) – повторение эволюции самой Мёрдок» [43, с. 342]: она была у нее не столь прямолинейна и более противоречива. Как верно заметила И. Левидова, «эволюция творчества Мёрдок не может быть представлена единой линией – прямой или ломаной. Скорее можно сказать, что она выходит на своеобразные «радиальные маршруты» – из центральной точки, лежащей внутри круга» [29, с. 210]. А в нем сосредоточены излюбленные писательницей идеи, связанные и с Сартром, и с Вингенштейном, и с Платоном, и с Симоной Вейль, и с Фрейдом, с христианством и буддизмом, которые предстают выборочно, в прихотливом сочетании и далеко не всегда ею апологетизируются. В этом проявляется стремление писательницы избежать концептуальной однозначности, что делает Мёрдок носительницей общей для второй половины XX века

философской тенденции, культивирующей антидогматизм, плюрализм и отказ от «окончательного суждения», отмеченные Ж. Рюс [45, с. 369-370, 439; 526, 625-628].

Вопросы традиций творчества А. Мёрдок преломляются в мёрдокиане, однако в полном и детальном объеме и проблема традиций, и проблема интертекстуальности пока не нашли, насколько мне известно, всестороннего освещения, хотя, несомненно, важны для постижения специфики творческой манеры писательницы.

А. Ливергант, явно противящийся обаянию писательницы, пишет: «У романтиков арендует Мёрдок и весьма обветшалый готический реквизит в виде бурного моря, неприступных утесов, морских чудовищ, заложниц, утопленников, тайных изъявлений чувств» [31, с. 111]. Исследователь подчеркивает ассоциации и «налет пародийности», хотя, вероятно, более верно говорить об ироническом подтексте этого интертекстуального «реквизита» и его трансформации, и о новой функциональности. А. Ливергант не видит того, что пласт интертекстуальности в мёрдоковских романах открывает время и пространство ее художественного мира в предшествующую национальную и шире – европейскую историю духовного развития человечества, в «большое время» культуры, часто оцениваемое как обветшалый хлам или арсенал «пересоздания». Мёрдок не только в статьях, где она пишет о своем интересе к Шекспиру, Диккенсу, Толстому, Достоевскому и др., но и в художественном творчестве значительно более почтительно относится к классике, чем модернисты, «бунтующие» против ее неприкасаемого авторитета, который исчерпал себя, но писательница не стремится, как многие постмодернисты, «пересоздать» классику [86, с. 87-91]. Мердок и в этой сфере относится к писателям «отклонения», по терминологии Д. С. Лихачева. Ей присущи «осторожные поиски нового понимания традиций» [3, с. 163]. Мёрдок чужд «бессменный лозунг авангарда» – «взлом» и «натиск» [72, с. 169], она стремится включиться в «Великую традицию» (Ливис) английской литературы. Разнообразная интертекстуальность, философская и литературная, где велика семантико-конструктивная роль открытых и скрытых реминисценций, присутствуя в романах писательницы, свидетельствует о важной черте ее творческого мышления, отмеченного «культурологичностью», особой ролью литературы как своеобразной реальности, как конструктивного элемента ее художественного сознания, где есть стремление преодолеть дихотомию «литературы и жизни», создать то, что Ю. Лотман называет «авторской моделью мира» [34, с. 99]. И в этом как раз заключается проявление новых

веяний, а не свидетельство, как считает А. Ливергант, «традиционных, чтобы не сказать старомодных литературных представлений Мёрдок» [31, с. 111]. Как верно полагает С. Н. Филюшкина, «характерной особенностью литературы XX века является стремление использовать уже готовые, исторически сложившиеся формообразующие элементы жанровых модификаций в их подчеркнуто функциональной роли, т.е. как прием, служащий, однако, не прямым целям – созданию произведения данного жанра – плутовского или приключенческого, а рассчитанного на углубление главной для автора концепции – философского, морально-этического или социального характера» [55, с. 34]. Мёрдоковеды отмечают у писательницы комбинирование элементов поэтики разных жанров: детектива, комедии нравов, драмы характеров [2, с. 230; 35, с.10; 54, с. 358], «готического» романа, кстати говоря, проходя мимо поэтики рыцарского романа, пасторали, которая своеобразно входит в поэтологию мёрдоковских романов 60-х гг.. Тенденция к такому смешению особенно присуща жанровому мышлению писателей второй половины XX века, в частности постмодернистам, и зачастую ведет к новому жанровому образованию, как верно полагает Р. Рорти [82, с. 763-764], что возникает и у Мёрдок, хотя и не являя собой феномен «романа-коктейля».

Думается, что приобщенность писательницы к присущей XX веку широкой интертекстуальности, актуализированной постмодернистами, ее «совпадения» в этом с эпохой, а не «отклонение» от нее (по Д. С. Лихачеву), идёт в русле поисков контактов с современным читателем, связано со стремлением соотнестись с традицией при сохранении своего творческого «я», смоделировать сложность романного мира так, чтобы это было понятно читателю. При этом писательница не прибегает ни к стилизации, ни к прямому игровому переосмыслению-перевоссозданию классических образцов, как это делают многие постмодернисты. Мёрдок, считая современный роман дегенеративным отпрыском романа XIX в. [78, с. 20], создает феномен «авторского жанра», вобравшего в себя явные и скрытые черты, элементы поэтики разных романных модификаций (плутовской, готический, пасторальный, приключенческий, детективный, нравоописательный, психологический, любовный, этико-философский, исторический и т.п.). Весьма знаменательно, что обычно жанровые определения романов Мёрдок заключают в кавычки («готические», «платонические») или используют, как Павлычко, например, выражения «так называемый платонический роман» [43, с. 345], подчеркивая условность этих дефиниций по отношению к жанровому облику романов писательницы.

Возникает своеобразное соотношение важнейших, по Э. Мюиру, романных компонентов: характера, времени, пространства и причинности [77, с. 113], формирующих мёрдоковский художественный мир. Многие специалисты признают, что Мёрдок удалось создать свой особенный мир [64, с. 356], «мердокленд», как выразился Р. Тодд [84], который узнаваем [71, с. 8], отличается от повседневной действительности, хотя в нем нет причудливого совмещения разных времен и пространств, «мир сложных характеров и непредсказуемых событий, мир «сжигающих, смертоносных страстей и испепеляющего одиночества» [66, с. 330], мир двойственный, метафоричный [66, с. 340]. Эта двойственность, метафоричность романного мира Мёрдок, сосуществование в нем явного и тайного, темпорального и вечного, сознательного и бессознательного генетически связано с модернизмом, где, в отличии от постмодернизма, этот дуализм не выражен вызывающе программно-рельефно. Отмечают неожиданность и не традиционность этого сложного мира, господство в нем случайности, антидетерминизма [24, с. 85], парадокса [2, с. 5], особой иронии [71, с. 8] и т.п. Однако, весьма важные компоненты поэтики романов Мёрдок – пространственно-временные координаты её авторской модели мира почти не изучены. А они представляются существенной стороной художественного романного мира и его создателям, и его теоретикам, но в мёрдокиане пока не нашли исследователя. Есть лишь ряд отдельных замечаний. Так, В. В. Ивашева отмечает, что время действия в большинстве романов А. Мёрдок «практически условно», выражено лишь в реалиях [26, с. 428]; о внутреннем времени героя бегло упоминает Н. Мадорская [35, с. 13]. Особую темпоральность в романе «Дитя слова» отмечает М. Урнов [54, с. 371], сосредоточив внимание на «психологическом времени», которое, как он считает, построено на философском убеждении, что «глубина сознания подчиняется законам времени» [54, с. 372]. О сочетании временного с вневременным в романе «Монахини и солдаты» пишет Т. А. Залите [21, с. 87-88]. Отдельные замечания и наблюдения не могут исчерпать представление о мёрдоковской поэтике пространства и времени, которая достаточно вариативна в ее романистике (например, историческая датировка в «Красном и зеленом», элементы «легендарного времени» в «Колоколе», аморфная «современность» в большинстве романов). Писательница перекликается с Бергсоновско-Прустовско-Хайдеггеровским пониманием времени, во многом генетически восходящем к Платону, с которым связывают начало истории постижения категории времени, но доминирует кьеркегоровско-экзистенциалистское понимание темпоральности

[23, с. 286-288]. У Мёрдок нет таких концептуальных нарушений пространственно-временных координат, как у Маркеса, например, который органически объединяет в некое целое разные эпохи, время и пространственные отрезки. Нет у нее и конфликта между временем и пространством, как в «Шуме и ярости» Фолкнера, они соотнесены, не столько слиты (хронотоп), сколько своеобразно «согласованы». Мёрдок не интересуют этапы «времени цивилизации», как У. Голдинга [16, с. 84-85], она не создает темпоральной многоплановости «в пределах двух столетий» и «параллельной интерпретации времени», как Дж. Фаулз в «Женщине французского лейтенанта» [53, с. 86-87]. В. В. Ивашева писала: «Романы Мёрдок живут в каким-то своем измерении, зовя подняться над временем и пространством, надо всем привычным» [24, с. 216]. Но следует добавить, что при этом писательница стремится создать иллюзию реальности и физического пространства, и времени, прибегая к реальной топонимике, отмечая природное, «метереологическое» время, которые более всего сопричастны вечному темпоральному круговороту. Думается, что обобщающее замечание С. Д. Павлычко о том, что в романах Мёрдок «интеллектуальная схема и даже миф целиком вытесняют реальное время и пространство» [43, с. 331], нуждается в проверке и уточнении, ибо и в «лондонских» романах, и в романах о «поместной Англии» пространство не условно, оно обладает реальной английской топонимикой, природными приметами и т.д., а время при отсутствии прямой хронологии тоже не является атемпоральной категорией, выступая как послевоенная современность, что выражено в формах косвенной датировки (реалии, психология, воспоминания персонажей). Это конкретно проявляется в романе «The Nice and The Good».

2. Особенности художественного мира А. Мёрдок

В разработку проблемы художественного пространства и времени, которой занимаются и современные философы [44], и культурологи [60], и литературоведы [4], внесли значительный вклад как представители школы исторической поэтики, так и структуралисты. Оставляя в стороне ряд дискуссионных аспектов этой проблемы, актуализации исследования которой способствовало введение в литературоведение понятия «художественный мир произведения», автор данного исследования будет опираться, во-первых, на представления М. М. Бахтина об огромной семантико-структурной роли хронотопа для романа [4], во-вторых, использовать представления о многоаспектности и многофункциональности

художественного времени и пространства, выработанные рядом ученых (Д. Лихачев, Н. Гей, Ю. Лотман, В. Топоров и др.), в-третьих, обращаться к сложившейся рабочей терминологии, различая природное, астрономическое, календарное, метеорологическое, социально-историческое, бытовое, психологическое, экстремальное, медиативное и др. время, время линейное и циклическое, временное и вечное, дифференцируя типы и виды художественного пространства (природное, урбанистическое, закрытое, открытое, его топосы и локусы, топонимизированное и условное и др.). Целесообразно использовать и понятие «хронотоп», стремясь сохранить бахтинское его понимание, как особую сращенность «топоса» и «хроноса», и более широкое понятие – «пространственно-временной континуум», видя в нем и структурно-фабульное и семантическое начало. А. Мёрдок не чужда художественным экспериментам XX века, о которых писал, например, Р. Рабиновиц [81], но писательница не прибегает к ним в сфере моделирования художественного пространства и времени, как Борхес, например, который реализовал концепцию серийного универсума Д. У. Данна, изложенную в книге «Эксперимент со временем» (1920), выдержавшей в Англии шесть изданий в 1930е гг., в новелле «Другой». По сравнению с «включением» и «преодолением» времени у Т. Манна в «Волшебной горе» (1924), с «существованием-во-времени-судьбе» У. Фолкнера в «Шуме и ярости» (1929), с идеей «мира без времени» у Г. Гессе в «Степном волке» (1927) и др. пространственно-темпоральные представления А. Мёрдок кажутся значительно более традиционными. Однако их роль в создании особого романного мира её произведений велика и своеобразна, что раскрывается в анализе романа «The Nice and The Good», который В. Ивашева выделяет как некую веху творческого развития писательницы [27, с.171, 178], а И. Мизинина называет его первым в «платоновской» серии [40, с. 3], хотя этому произведению в мёрдокиане уделено незаслуженно мало внимания.

Важными для исследования круга проблем и идей мёрдоковского романа «The Nice and The Good», и для его жанрового облика являются категории художественного пространства и времени. Актуальным и необходимым является рассмотрение специфики их интертекстуальности в этом произведении, имеющем отчетливую этико-философскую направленность в решении любовной проблематики. И. Левидова, вероятно, из-за названия романа – «Механизм любви земной и небесной» (1974), называет его «поистине романом о любви» [29, с. 212], но и в других мёрдоковских романах любовь, трактовка которой связана с Платоном и

неоплатонизмом (классическим и в варианте воззрений С. Вейль) занимает не меньшее место и как тема-проблема, и как этико-философская концепция. «The Nice and The Good» не в меньшей степени роман о любви, чем «Механизм любви земной и небесной». И хотя И. Левидова, одна из самых тонких исследователей Мёрдок, совершенно справедливо считает, что любовь «в самом широком своем спектре, любовь прежде всего человеческая – центральная тема творчества Мёрдок...» [29, с. 214], но не решается назвать роман писательницы любовно-философским, хотя, как представляется, эта дефиниция достаточно точно передает своеобразие «авторского жанра» Мёрдок. Художественное пространство и время концептуально важны для семантики и структуры романа «The Nice and The Good», что помогает прояснить, как и своеобразие его жанровой природы, так и особенности художественного мышления Айрис Мёрдок, где «реальность» и «литературность» слиты особым образом.

Исследуя проблему интертекстуальности романа «The Nice and The Good», представляется возможным выдвинуть гипотезу о роли пасторальной модальности для него, стремясь, по мере сил, выполнить пожелание видного нарратолога Ж. Женетта, который писал, что критическая рецепция литературного произведения «не простое дело, не рутинерство и не дело прихоти, но активное и точное управление текстом, которое требует в равной мере и осторожности, и инициативы и в котором эстетическое отношение основано на максимуме исторических знаний...» [18, с. 448].

Актуальность исследования творчества А. Мёрдок и в частности романа «The Nice and The Good», обусловлена самой постановкой, малоизученной в мёрдокиане проблемы своеобразия художественного времени и пространства, что поможет через «ворота хронотопа» (М. Бахтин) постичь этико-философские концепции, смысл и художественное своеобразие этого произведения.

Выявление генетических истоков интертекстуальности «топоса» и «хроноса» «The Nice and The Good», восходящей к ренессансному пасторальному роману как источнику формирования специфики «пасторальной модальности» английской литературы, где «locus amoenus» трансформируется в топос «загородной усадьбы», которая просматривается в этом мёрдоковском романе и несет важную смысловую нагрузку и структурообразующую функцию, реализуя авторскую этико-философскую концепцию, представляется аспектом важным для прояснения проблемы отношения А. Мёрдок к основным литературным течениям конца 1960-х гг.

Из этого следует важность обоснования гипотезы генезиса

пространственно-временного континуума романа «The Nice and The Good», связанного с ренессансной пасторалистикой, оплодотворенного неоплатонизмом, вариант которого предлагает Мёрдок. Важно проследить путь формирования пасторальной модальности, пасторального транстекста, в английской литературе, чтобы выявить своеобразие мёрдоковского воплощения; становление черт пасторальной модальности в произведениях Мёрдок, предшествующих роману «The Nice and The Good». Анализ этико-философского звучания, семантики, форм, роли и функций «топоса» и «хроноса» в романе «The Nice and The Good», выяснения специфики связи этих ключевых моментов поэтики и структуры этого произведения с платоновской, ньютоновской и кьеркегоровской теориями пространства-времени дает более полное понимание особенностей художественного мира Мёрдок и в частности ее романа «The Nice and The Good». Исследование своеобразия пространственно-временного континуума «The Nice and The Good» – первого мёрдоковского произведения неоплатонической философской ориентации – даёт возможность выявить особенности художественного мышления А. Мёрдок в 60-е годы, его этико-философскую направленность и «культурологичность», характерных для ее произведений, созданных в этот историко-литературный период.

Методологические и теоретические основы предлагаемого исследования связаны, прежде всего, с использованием достижений теоретического осмысления проблем художественного пространства и времени, теории интертекстуальности. Автор исследования опирается на наиболее обоснованные общие представления о творчестве А. Мёрдок, выработанные в отечественной и зарубежной мёрдокиане, ориентируется на системно-исторически-функциональную методологию анализа, дополненную структурно-семиотическим подходом, а также на использование современного дефиниционного методологического инструментария. При анализе произведений таких писателей как Мёрдок, т.е. писателей, репрезентирующих начало некоего «перелома» и «отклонения» на фоне культурологической ситуации второй половины XX века, ориентация на формальные признаки мало что проясняет в поэтике произведения, ибо в нем присутствует много внешне скрытого, отчетливо не выраженного, едва уловимого. Осознавая, что «переходность» – это не просто механическая смесь «старого» и «нового», а их своеобразное сосуществование в одном и том же поэтологическом компоненте, автор работы стремится осмыслить семантику и функцию традиционного и новаторского в хронотопии романа «The Nice and The Good», внешне

«открытого» произведения (модернизм), а в то же время и «закрытого» (постмодернизм). В «The Nice and The Good» есть много «потаенного», но «на раскрытии потаенности стоит всякое произведение», как считает М. Хайдеггер, автор книги «Время и бытие» [56, с. 225]. Представляется важным избегать рассмотрения творчества Мёрдок в обычно применяемой схеме-дилемме: «реализм-модернизм», «модернизм-постмодернизм», «реализм-постмодернизм», ибо она не раскрывает реальной природы художественного мышления писательницы, которое не укладывается в прокрустово ложе какого-то одного стилевого течения и не является простым объединением элементов разных поэтических систем. Поэтому при анализе «The Nice and The Good», малоизученного произведения писательницы, необходимо сосредоточить внимание, в первую очередь, на выявлении ее творческой индивидуальности, в которой, разумеется, преломляются некоторые тенденции общелитературного контекста 60-х гг.

Каждым своим романом А. Мёрдок выходит в широкое пространство литературы и культуры, вступая с ним в диалог, ведет интертекстуальную перекличку с различными сложившимися в литературе прототекстами, модальностями, архетипами, философскими концепциями, стремясь проникнуть в суть человека и мира, в пространственно-темпоральные константы Бытия. Как и в других романах Мёрдок, художественное пространство в «Приятном и Благом» является концептуальной доминантой в пространственно-временном континууме произведения, что роднит его с ренессансной пасторалистикой, создавшей особый пасторальный хронотоп. Он ставит героев как бы вне “большого” времени, что Хаксли, повлиявший на Мёрдок, как верно считает Т. Залите [20, с.16-17], считал необходимым условием приближения к Благу-Добру, ибо время само по себе зло. Темпоральная концепция у Мёрдок – тоже этическая, но не столь негативно-категоричная, хотя она и стремится оградить своих героев от исторического времени, разделяя концепцию Кьеркегора об экзистенциальном времени, высоко ценимую Хайдеггером [56, с. 235]. Для реализации замысла романа о Благе Любви, где писательница ведет полемику с Сартром, беря в союзники Платона и неоплатоников, она моделирует в «Приятном и Благом» особый пасторализованный пространственно-временной континуум. Разделяя идею Хаксли о необходимости объединения людей, какую поддерживают многие в XX веке, Мёрдок в романе повествует о некоем сообществе людей, находящихся в дорсетском загородном доме Октавиана Грея, приспособленном для досуга. Этот локус генетически интертекстуально восходит к пасторальной модальности, несет в себе оттенки широкого

спектра ее разных художественных трансформаций и интерпретаций, не превращаясь в жанрово-стилевой «калейдоскоп», частый в постмодерне [37, с. 151]. Мёрдок, помещая своих героев в локальное неурбанистическое пространство, миметически передает черту стиля жизни, который «возникает из целого комплекса обстоятельств»: структуры психики, современной урбанизации, специфической природы цивилизации XX века [20, с. 27-28], но придает этому и метафорический, концептуальный смысл. Мёрдок, разделяя платоновское представления о присутствии вечного во временном, моделирует современность, «послевоенное время» в конкретном топонимизированном пространстве Англии в духе традиционных ньютоновских представлений об этих, как полагает Хайдеггер, фундаментальных категориях бытия. Она подключает бергсоновскую «длительность» в воссоздании темпорального сознания своих героев, опирается на концепцию Кьеркегора о времени как движения субъекта к Благу, выделяет «мгновения», как и экзистенциалисты. Но этот плюрализм складывается в единую этическую темпоральность романа Мёрдок, близкую пасторальному хронотопу. В отличии, например, от постмодерниста П. Зюскинда, который сознательно использует «рафинированную игру с хронотопом», как выражается О. В. Григорова [22, с. 32], с его полумнимой пасторальностью, где «просветительское XVIII столетие Разума предстает как грязный, варварский, вонючий век» [22, с. 33]. У английской романистки пасторальный хронотоп, как представляется, – результат имманентной, бессознательной связи с пасторальным транстекстом английской литературы. В пасторальном хронотопе роль времени как бы снята архетипом мифа об ахронности «золотого века», «вечной весны/лета». Он совпадает с тем «подсознательным противостоянием темпоральности», какое присуще, как считает И. Зварич, художественному мышлению XX века, заставляя писателей обращаться к архетипам, мифам, несущих «вечное» [22, с. 37]. В «Приятном и Благом», герои которого в сельском Дорсете ведут почти пасторальный образ жизни, предполагающий единение с природой, большую роль любви, дружбы и согласия с другими людьми [59, с. 114], присутствует мифопоэтический слой в трактовке пространства и времени («благое место», солнечное лето, топос кладбища, локус пещеры, картина), скрытый за «иллюзией реальности». В. Н. Топоров верно считает, что «миф» и «мифопоэтическое» не только не исключают «реальную жизнь» (и не противостоят ей), но, наоборот, выступают как «усиленное» представление о ней [52, с. 367]. Присутствие интертекстуальных следов мифопоэтической пасторальности, скрытая аллюзионность в «неоплатоническом» любовно-

философском романе «Приятное и Благое» способствуют прояснению мёрдоковских представлений о человеке и мире. В этом романе система пространственных «зон» – микролокусов, имеющих определенное поле смысловых значений (урбанистический Лондон, пасторализованная «усадьба», таинственные «пещера» и «подвал», прекрасное, культурно-живописное пространство картины Бронзино), образует макропространство «Дома Бытия» (Гачев), обладающее философским подтекстом. В «Доме Бытия» есть основные природные стихии – земля, вода, солнце, воздух, представленные в гармонизированном состоянии (locus amoenus, солнечная погода, спокойное море), даны люди в разных возрастных (дети, взрослые, старики, мужчины, женщины), социально-профессиональных обликах, национальностях, психологических типах. Художественное пространство романа представлено «открытым» природным и «закрытым» пространством «дома», урбанистическим и «загородным», заполнено обычными и экстремальными событиями, разнообразными человеческими отношениями и чувствами, бытом, случайностями, происшествиями, ситуациями жизни и смерти, населено разными людьми, насыщено беседами и внутренней рефлексией, разными жизненными коллизиями. Этот «Дом Бытия» в романе оказывается неким целостным в своей топографической определенности пространственно-темпоральным центром всей художественной системы романа. Его художественное пространство отличается как от «дикой» романтизированной природы и таинственного, «готизированного» «закрытого» дома в «Единороге», так и от историзированного, обособленного пространства в «Колоколе» с его сакральными, природными и «легендарными» «точками», не говоря уже о «замкнуто-интерьерном» локусе дома на пустыре во «Времени ангелов». Пространство в «Приятном и Благом», перекликаясь с определением «усадьбы» в «Отсеченной голове» как «рая земного» [52, с. 45] – прямой реминисценции на пасторальный «locus amoenus», ближе всего по своей структуре, атмосфере, семантике «загородного поместья» к «Дикой розе», хотя оно лишь место «досуга», но не «трудов». Но в «Дикой розе» предстают два варианта поместного дома – в Грэйхеллоке и Сетон-Блейзе. Первый дан в своей родословной как «порождение двух разных эпох» [39, с. 19], имеющей чуть «влажную и зловещую атмосферу» [39, с. 34], назван Пенном «холодным, бдительным домом» [39, с. 225], представляет имение, приносящее доход благодаря питомнику роз. Розы – сквозной лейтмотив романа. Он разнороден: это и «питомник роз» [39, с. 127, 130, 131], и перечисление сортов роз [39, с. 29], это и каталог роз [39, с. 110, 127], и их

описания [39, с. 163, 165], и розы в воображении Рэндла [39, с. 245], и розы в букете [39, с. 31, 126], и срезанные «мокрые розы» («плантация») на могиле Фанни [39, с. 3], и розы, которые нужно поливать [39, с. 106], и декоративные французские розы, окаймляющие тропинку [39, с. 213], и гравюры с розами [39, с. 102]. Это и сравнение Миранды [39, с. 62] и Линзи с розами [39, с. 60], это и метафора «шипов» роз – «реальный мир был полон шипов» [39, с. 198], не говоря уже о присутствии семантики литературного архетипа «розы». Вторым лейтмотивом, имеющим и фабульное и концептуальное значение, является картина Тинторетто: Мёрдок любит сопрягать прекрасное в природе с прекрасным в искусстве, отношение к которому – критерий в оценке героев, где пейзаж одомашнен бытом [39, с.260], отмечен «таинственным круговоротом деревенской жизни» [39, с. 272], что делает его более близким сентименталистскому пасторальному транстексту, восходящему к «Георгикам». Второй дом дан в солнечном пейзаже [39, с. 31-32, 63, 64, 67, 201] и лишен хозяйственных забот («буколичен»), где даже микроклимат более благостен [39, с. 134], хотя упоминание о докучливых комарах нарушает условную пасторальную идилличность [39, с. 36] жизненно-бытовой деталью. В «Красном и Зеленом», например, предстает пространство Ирландии, где элементы местного колорита тоже содержат общие элементы природного «Дома Бытия». Пейзажные «зарисовки», «ремарки» в «Приятном и Благом» – не развернутые отдельные «картины», как, например, в «Единороге» или «Колоколе», они как бы «прослаивают» повествование микро-зарисовками, призванными фиксировать место действия, не вырастая в дескрипцию. Романное пространство, как и в других произведениях Мёрдок, не совсем простой слепок с пространства реальности: оно семантизировано и в своей неоднородности, бинарности (урбанистическое и неурбанистическое) соотнесено с проблемным уровнем произведения, художественно функционально, реализует философскую концепцию мира и человека. Вслед за модернистской В. Вульф, Мёрдок может сказать: «Я отхожу от реальности (insubstantise) до известного предела намерено, не доверяя реальности – ее cheapness» [91, с. 56-57]. К романам Мёрдок относятся слова Г. Бёлля: «Автор не «берет» действительность, он носит ее в себе, создает ее, важны не «реальные вещи и обстоятельства», а то, как они «переработаны», скомпонованы, «преображены», важна «сотворенная действительность» [6, с. 309]. Иллюзорно-реальное романное пространство, в котором интенсивно передвигаются герои (поездки в Лондон, прогулки в Дорсете), построено по модели реального, но обладает у Мёрдок и скрытым смыслом,

соотнесенным с философскими проблемами романа. «Удвоенность» (в духе платоновского мира «идей» и «вещей») трактовки художественного пространства, его «открытое»-прямое, жизненно-бытовое, и «скрытое»-переносное, метафорическое, значение составляет специфику «Приятного и Благого» как «неоплатонического» любовно-философского романа (в нем преобладает, как в модернизме, метафоричность, а не метонимия, как в постмодернизме). Читателю, не знакомому с учением Платона, неоплатоников, экзистенциалистов, герменевтов трудно постичь скрытую концептуальную семантику пространственных образов, их соотнесенность с философскими идеями. Но внешний изобразительный план по своей выразительности понятен рядовому читателю и эмоционально воздействует на него. В какой-то мере Мёрдок романами 1960-х годов вливалась в поток формирования постмодернистской поэтики, ее двойной ориентации на массового и на «просвященного» читателя («двойной код»). Но в отличие от постмодернистов, во-первых, она не деформирует пространство и время, а во-вторых, в ее романном мире доминирует «топос», а не «хронос», как в большинстве романов постмодерна [15, с. 13]. В «Приятном и Благом» нет сознательного (в русле программной интертекстуальности постмодернизма) диалога с пасторальной модальностью, нет «цитатности» [37, с. 96], прямо подчеркнутых литературных ассоциаций, пронизывающих «Черного принца», хотя и в этом романе у Мёрдок нет присущего постмодерну отношения к классике [14, с. 87-91]. Если воспользоваться языком почитаемого А. Мёрдок Платона, то она скорее создает «тени» пасторальности, чем прямые и отчетливые ее атрибуты, и здесь нет, как у Фаулза, пародийного элемента в отношении к классике. В «Приятном и Благом» транстекстуальная перекличка с пасторальной модальностью «невольно» возникает, возможно, вызванная решением сходных этико-философских проблем, общим их источником, что больше совпадает с поэтикой модернизма, чем «игрой» постмодернизма. Элементы реализма, как представляется, входят и в поэтику модернизма, и в поэтику постмодернизма, но не являются «профилирующими».

ВЫВОДЫ

В моделировании художественного пространства и времени проступает своеобразие художественного воображения А. Мёрдок, выраженного в вариативности как «доминанты авторской позиции» [6, с. 19], что присуще поэтике постмодернизма, хотя у автора «Приятного и Благого» нет всеобъемлющей «радикальной иронии», характерной для него [48, с. 55].

Философичность Мёрдок напоминает определение её своеобразия у М. Пруста, предложенную М. Мамардашвили: «Философией в Прусте я называю некоторый духовный поиск, который проделывается Прустом-человеком на свой страх и риск, как жизненная задача: не как рассуждение, не как построение эстетической или философской концепции, как задача, какую древние называли «спасением» [69, с. 11]. Автор «Приятного и Благого» ищет пути «спасения» своего современника от хаоса жизни, предлагая важные гуманистические ценности – Блага Любви, Истины, Красоты, к которым постмодернисты относятся весьма недоверчиво, отказываясь от «высоких идей» [36, с. 103]. И в этом – существенное отличие Мёрдок от эстетики постмодерна. Не вдаваясь в широкий спектр разнообразных трактовок постмодерна от У. Эко, видящего в нем вневременную духовную категорию [59, с. 227], и до Ф. Джеймисона, связывающего его с «культурной мутацией» капитализма [70, с. 62-87], подчеркну, что одной из центральных проблем выступает выяснение соотношения между модернизмом и постмодернизмом [41, с. 33-40]. Лиотар [74, с. 329-341] считает его, как и Велш [88], частью модернизма; Меркиор предлагает даже назвать его «ультрамодернизмом» [76, с. 46]. Большинство специалистов полагает, что постмодернизм принадлежит к промежуточным типам культуры [37, с. 102, 109]. Однако, выявленные учеными особенности художественной природы постмодерна (Лиотар, Джеймисон, Хассан, Велш, Маньковская, Ильин, Вайман и др.) позволяют видеть в нем самостоятельный художественный феномен, в котором нет резкой антиномии с модернизмом. Поэтому и переход от него к постмодерну, ощутимый, как подчеркивалось, в романах Мёрдок, не представляет собой резкого сдвига, слома, разнородности. И важная особенность поэтики «перехода» – совмещение ряда предшествующих черт стилевого течения с элементами последующего – у Мёрдок оказывается органичным, лишенным контрастности и из-за объективно сложившихся отношений между модернизмом и постмодернизмом, и из-за субъективного характера её художественного мышления, отмеченного даром контаминации.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Аллен, У. (1970). Традиция и мечта. Критич. обзор англ. и америк. прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. Пер. с англ. Предисловие В.Скороденко и Н.Анастасьева. М.: Прогресс, 207-210.

[2] Аникин, Г. (1971). Современный английский роман. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 216-252.

[3] Бак, Д. (1991). Комментарии. А.Мёрдок Против бесстрастия. Общественные науки и современность, 5, 163-164.

[4] Бахтин, М.М. (1975). Формы времени и хронотопа в романе. Очерк по истории поэтики. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет/М.Бахтин. М.: Худ.лит., 234-407.

[5] Бахтин, М. (1979). Эстетика словесного творчества. М.

[6] Белль, Г. (1991). Франкфуртские чтения (1966). Самосознание европейской культуры XX века. Сост. Р.А.Гальцева. М.: Изд-во полит. л-ры, 293-338.

[7] Бикульчюс, В.В. (1987). Грани философского романа. Писатель и жизнь: Сб.ист.-лит., теорет. и критич.ст. [Сост. С.Я.Цебаковский]. М.: Сов.писатель, 375-398.

[8] Бушманова, Н. (1991). Когда в душе живет Шекспир. Вопросы литературы, 2, 155-171.

[9] Воропанова, М. (1976). Своеобразие художественной структуры романа А. Мёрдок "Черный принц". Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературах. Красноярск, 1, 86-109.

[10] Ганф, Т.А. (1975). К философскому анализу творчества Айрис Мердок. Философия и наука: [Сборник статей]. М-во высш. и средн.спец. образования РСФСР; [Под ред.канд.филос.наук А.С.Колесникова]. Л.: Изд-во Ленингр.ун-та, 185-189.

[11] Гениева, Е. (1971). Слова, слова, слова. Иностранная литература, 7, 268-270.

[12] Григорова, О.В. (1999). Особливості хронотопу у романі Патріка Зюскінда "Парфюмер". Мовні і концептуальні картини світу. Київ: Логос, 31-37.

[13] Гусева, Е. (1968). В продолжение знакомства. Вопросы литературы, 11, 210-215.

[14] Денисова, Т. (1995). Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. Слово і час, 2, 18-27.

[15] Джумайло, О.А. (1997). Игра и постмодернистский инструментарий в романах М.Спарк: Автореф. дис...канд. Филолог. наук. М.

[16] Дубашинский, И.А. (1984). Концепция времени в романе У.Голдинга. Пространство и время в литературе и искусстве/Ред. Ф.П.Федоров. Даугавпилс: Изд. Даугавпилского пед. ин-та, 84-85.

[17] Еременко, Н.С. (1990). Особенности миропонимания А.Мёрдок в 1950-60-х гг. Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. Фрунзе: КГУ, 99.

[18] Женетт, Ж. (1998). Вымысел и слог. Ж.Женетт Фигуры. В 2х томах. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2, 342-451.

[19] Жлуктенко, Н.Ю. (1988). Английский психологический роман XX века. Киев: Выща школа, 157.

[20] Залите, Т. (1979). Реализм романного мира Айрис Мёрдок. Проблемы реализма и романа в английской и американской литературе XIX-XXвв. Литературоведение. Учен.зап.Тарт.гос.ун-та, 480, VIII, 19-37.

[21] Залите, Т.А. (1984). Функция категории времени в романе Айрис Мердок "Монахини и Солдаты". Пространство и время в литературе и искусстве/Ред.кол. Ф.П.Федоров. Даугавпилс: Изд. Даугавпилского пед.ин-та, 87-88.

[22] Зварич, І.М. (2000). Міф у контексті постмодернізму. Питання літературознавства. /Гол. ред. А.Р.Волков. Чернівці: Вид. ЧДУ, 6 (63), 36-39.

[23] Зотов, А.Ф., Мельвиль Ю.К.(1998). Западная философия XX века. М.: Высш.шк.,432.

[24] Ивашева, В.В. (1989). Айрис Мердок. Судьбы английских писателей: Диалоги вчера и сегодня. М.: Сов.писатель, 208-255.

[25] Ивашева, В.В. (1969). От Сартра к Платону. Вопросы литературы, 11, 134-153.

[26] Ивашева, В.В. (1971). Лабиринты фантазии. Айрис Мердок. В.В.Ивашева Английские диалоги. Этюды о современных писателях. М.: Сов.писатель, 379-429.

[27] Ивашева, В. (1979). Роман с философской тенденцией. Айрис Мердок. Уильям Голдинг. В.Ивашева Что сохраняет время: Литература Великобритании.1945-1977: Очерки. М.: Сов.писатель, 171-183.

[28] А.Кеттл, (1966). "Введении в историю английского романа". М.

[29] Левидова, И.М. (1978). Читая романы А.Мёрдок. Иностранная литература, 11, 208-216.

[30] Левин, Ю.М. (1999). Повествование у А.Мёрдок ("Время ангелов"). Левин Ю.М. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 420-434.

[31] Ливергант, А. (1986). Вариации на тему: "О последних романах А.Мердок". Литературное обозрение, 1, 110-111.

[32] Лозовская, Н.И. (1979). Эстетические взгляды А.Мёрдок. Филолог.науки, 2, 39-46.
[33] Лозовская, Н.И. (1979). Концепция человека в творчестве Мёрдок: Автореф.дис…канд.Филол…наук. М.
[34] Лотман, Ю. (1967). Литературоведение должно быть наукой. Вопросы литературы, 1, 90-100.
[35] Мадорская, Н.Я. (1997). Концепция личности в философско-психологическом романе Мёрдок (от первых опытов к "Ученику философа"): Автореф. дис…канд. Филол. Наук. СПб.
[36] Мамардашвили, М. (1995). Лекции о Прусте: (Психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 552.
[37] Маньковская, Н.Б. (1995). "Париж со змеями": (Введение в эстетику постмодернизма). М.: Изд. "ИФРАНГ", 222.
[38] Марчок, В. (1998). Контуры авторства в постмодернизме. Вестник МГУ. Сер.9. Филология, 2, 46-55.
[39] Мердок, А. (1995). Дикая роза. Алое и Зеленое. К.: Борисфен, 512.
[40] Мизинина, И.Н. (1991). Романы А.Мердок конца 1960х-нач.1970х гг. (идеи философии Платона в зеркале художественной структуры): Автореф.дис…канд.Филол наук. М.
[41] На путях постмодернизма (1995). Сб. рефератов и обзоров. М.: ИФАН,147; Постмодернизм и культура (1991). Сб. статей. Отв. ред. Е.Н.Шапинская. М.: ИФАН, 138; Философские основания эстетики постмодернизма. (1993). Научно-аналитический обзор. Автор обзора Л.Ф.Федорова. Отв. ред. И.С.Андреева, Л.В.Федорова. М.: ИФАН, 47.
[42] Нефагина, Г.Л.(1998) Русская проза второй половины 80х-начала 90х годов XX века. Минск: Эконом пресс, 231.
[43] Павлычко, С.Д.(1987). Айрис Мердок. В поисках морального искусства Литература Англии. XX век. Киев: Вищ.шк.,330-349.
[44] Руднев, В. (1996). Морфология реальности: Исследования по "философии текста". Серия "Пирамида". М.: Русское феноменологическое общество, 207.
[45] Рюс, Ж. (1998). Поступ сучасних ідей. Панорама новітньої науки. Київ: Основи, 669.
[46] Самсонова, О.Н. (1996). Философские концепции А.Мёрдок в работах 70х годов. Английская литература в контексте философской и эстетической мысли. Материалы VI международной конференции преподавателей английской литературы. Киров: Изд-во Киров.ун-та, 179.
[47] Самсонова, О.Н. (1989). Интеллектуальный роман А.Мердок 1970х гг.: Автореф.дис… канд.Филол.наук. М.
[48] Саруханян, А.П. (1987). Джон Фаулз. Английская литература. 1945-1980./Отв.ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 317-330.
[49] Семенова, С. (1973). Философский роман Ж.-П.Сартра и А.Камю ("Тошнота" и "Посторонний"): Автореф.дис…канд.филол.наук. М.
[50] Сухих, И.Н. (1987). Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ,180.
[51] Толкачев, С.П. (1999). а) "Готические" романы Айрис Мердок//Филолог. Науки, 3, 42-51; б) Художественный мир А.Мердок. Позднее творчество (1999): Автореф.дис…док.Филол.наук. М.
[52] Топоров, В.Н. (1983). Пространство и текст. Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 227-385.
[53] Трейлопа, М.В. (1984). Взаимосвязь времени и ритма в романе Дж.Фаулза "Женщина французского лейтенанта". Пространство и время в литературе и искусстве/Ред.кол. Ф.П.Федоров. Даугавпилс: Изд. Даугавпилского пед.ин-та, 86-87.
[54] Урнов, М.В. (1986). Айрис Мердок. М.В.Урнов. Вехи традиции в английской литературе. М.: Худож.лит.,354-381.
[55] Филюшкина, С.Н. (1992). Авторское сознание и проблема повествовательной формы в английском романе 50-60х гг. XX в.: Автореф.дис…док.Филол.наук. М.
[56] Хайдеггер, М. (1993). Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 447.
[57] Цурганова, Е.А. (1990). Современный роман и особенности литературы второй половины XX века. Современный роман: Опыт исслед. [Л.В.Бычихина, А.В.Дранов, Н.Е.Знаменская и др.]; Отв.ред. Е.А.Цурганова; АН СССР, ИНИОН, М.: Наука,18.
[58] Чамеев, А. (1985). Философский роман Айрис Мердок "Алое и зеленое". Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков. Иваново: ИвГУ,131-142.
[59] Эко, У. (1989). Заметки на полях "Имени розы". Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 685.
[60] Ярская, В.Н. (1989). Время в эволюции культуры: Филос. очерки. Саратов: Изд-во Сарат.ун-та,149.
[61] Bellamy, (1977). An Interview with Iris Murdoch. Contemporary Literature, Madlton.
[62] Blanchot, M. (1971). Le livre a venir. P.
[63] Bradbury, M. (1973). Possibilities. Essays on the State of the Novel. Oxford. N.Y..

[64] Byatt, A.S. (1980) Iris Murdoch. Lnd., 45.
[65] Byatt, A.S. (1965). Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch, L., 225.
[66] Conradi, P. (1986). Iris Murdoch: The Saint and The Artist. Lnd., 304.
[67] Dipple, E. (1982). Iris Murdoch: Work for the Spirit. L.: Methuem & Co LTD, 3-280.
[68] Gindin, J. (1962). Postwar British Fiction. New Accents and Attitudes. L.
[69] Hassan, I. (1975). Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, XVIII, 184.
[70] Jameson, F. (1986). Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. New left rev. L., 146, 62-87.
[71] Kriegel, L. (1965). Iris Murdoch: Everybody Through the Looking-Glass. Contemporary British Novelists. Carbondale & Edwardsville, 62-80.
[72] Kristeva, J. (1969). Narration and transformation. Semiotica. The Hague, 4, 422-448.
[73] Kuehl, L. (1977). Iris Murdoch: The Novelist as Magician/The Magician as Artist. Contemporary Women Novelists. A Collection of Critical essays/Ed. By Patricia Meyer Spacks N.Y., 92-107.
[74] Lyotard, J.-F. (1983). Answering question: What is postmodernism. Innovation/ Renovation: New perspectives on the humanities./ Ed. by Hassan I., Hassan S. Madison, 329-341.
[75] Martz, I. (1971). Iris Murdoch: The London Novels. Twentieth Century Literature in Retrospect. Harward Univ.Press, 78-92.
[76] Merquiory, G. (1983). Spider and bee: Towards a critique of the postmodern ideology. Postmodernism: ICA documents/ Ed. L.Appignanesit. L., 41-48.
[77] Muir, E. (1957). The Structure of the Novel. L.
[78] Murdoch, I. (1961). Against Dryness. Encounter. Jan, XVI, 16-20.
[79] Murdoch, I. (1970). Existentialists and Mystics. Essays and Poems Presented to Lord David Cecil. L.
[80] Murdoch, I. (1950). The Existentialist hero. The Listener. March 23, XLIII, 523-524.
[81] Rabinovitz, R. (1968). Iris Murdoch, N.Y., L., 49.
[82] Rorthy, R. (1976). Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture. Georia Review,30.
[83] Stevick, Ph. (1991). Postmodernism and Literature. Postmodernism: An International Anthology, edited by Wook-Dong Kim. Seoul, Korea, 504-552.
[84] Todd, R. (1988). Confrontation Within Convention: On the Character of British Postmodernism Fiction. Postmodern Fiction in Europe and the Americas/Ed. by Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam, 115-125.
[85] Todd, R. (1986). The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Selfhood. Approaching Postmodernism. Amsterdam/Philad., 21, 99-117.
[86] Todd, R. (1979). Iris Murdoch: The Shakespearian Interest. Plymouth and London, 25-85.
[87] Watson, G. (1991). British Literature since 1945. L.,59-84.
[88] Welsch, W. (1980). Die Postmodern in Kunst und Philosophie und ihr Verhaltnis zum technologischen Zeitalter. Technologisches Zeitalter. Munchen, 36-72.
[89] Williams, P. (1959). Realism and The Contemporary Novel. Partisan Review. Spring, xxvi, 2, 200-213.
[90] Wolfe, P. (1966). The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her Novels. Columbia Missouri, 216.
[91] Woolf, V. (1954). A Writer's Diaries. Being extracts from The Diary of Virginia Woolf. Ed. By L.Woolf, L.

REFERENCES

[1] Allen, U.(1970). Traditsiya i mechta. Kritich. obzor angl. i amerik. prozy s 20-kh godov do segodnyashnego dnya. Per. s angl. Predisloviye V.Skorodenko i N.Anastas'yeva. M.: Progress, 207-210.
[2] Anikin, G. (1971). Sovremennyy angliyskiy roman. Sverdlovsk: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 216-252.
[3] Bak, D. (1991). Kommentarii. A.Mordok Protiv besstrastiya. Obshchestvennyye nauki i sovremennost', 5, 163-164.
[4] Bakhtin, M.M. (1975). Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherk po istorii poetiki. Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let/M.Bakhtin. M.: Khud.lit., 234-407.
[5] Bakhtin, M. (1979). Estetika slovesnogo tvorchestva. M.
[6] Bell', G. (1991). Frankfurtskiye chteniya (1966). Samosoznaniye yevropeyskoy kul'tury KHKH veka/Sost. R.A.Gal'tseva. M.:Izd-vo polit. l-ry, 293-338.
[7] Bikul'chyus, V.V. (1987). Grani filosofskogo romana. Pisatel' i zhizn': Sb.ist.-lit., teoret. i kritich.st. [Sost. S.YA.Tsebakovskiy]. M.: Sov.pisatel', 375-398.
[8] Bushmanova, N. (1991). Kogda v dushe zhivet Shekspir. Voprosy literatury, 2, 155-171.

[9] Voropanova, M. (1976). Svoyeobraziye khudozhestvennoy struktury romana A.Mordok “Chernyy prints”. Tipologiya i vzaimosvyazi v russkoy i zarubezhnoy literaturakh. Krasnoyarsk, 1, 86-109.
[10] Ganf, T.A. (1975). K filosofskomu analizu tvorchetsva Ayris Merdok. Filosofiya i nauka: [Sbornik statey]/M-vo vyssh. i sredn.spets. obrazovaniya RSFSR; [Pod red.kand.filos.nauk A.S.Kolesnikova]. L.: Izd-vo Leningr.un-ta,185-189.
[11] Geniyeva, Ye. (1971). Slova, slova, slova. Inostrannaya lit-ra, 7, 268-270.
[12] Grigorova, O.V. (1999). Osoblivostí khronotopu u romaní Patríka Zyuskínda “Parfyumer”. Movní í kontseptual'ní kartini svítu. Kiĭv: Logos, 31-37.
[13] Guseva, Ye. (1968). V prodolzheniye znakomstva. Voprosy literatury, 11, 210-215.
[14] Denisova, T. (1995). Fenomen postmodernízmu: konturi y oríêntiri. Slovo í chas, 2, 18-27.
[15] Dzhumaylo, O.A. (1997). Igra i postmodernistskiy instrumentariy v romanakh M.Spark: Avtoref. dis...kand. Filolog. nauk. M.
[16] Dubashinskiy, I.A. (1984). Kontseptsiya vremeni v romane U.Goldinga. Prostranstvo i vremya v literature i iskusstve/Red. F.P.Fedorov. Daugavpils: Izd. Daugavpilskogo ped. in-ta, 84-85.
[17] Yeremenko, N.S. (1990). Osobennosti miroponimaniya A.Mordok v 1950-60kh gg. Metod, zhanr, poetika v zarubezhnoy literature. Frunze: KGU, 99.
[18] Zhenett, ZH. (1998). Vymysel i slog. ZH.Zhenett Figury. V 2kh tomakh. M.: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 2, 342-451.
[19] Zhluktenko, N.YU. (1988). Angliyskiy psikhologicheskiy roman KHKH veka. Kiyev: Vyshcha shkola, 157.
[20] Zalite, T. (1979). Realizm romannogo mira Ayris Mordok. Problemy realizma i romna v angliyskoy i amerikanskoy literature XIX-XXvv. Literaturovedeniye. Uchen.zap.Tart.gos.un-ta, 480, VIII, 19-37.
[21] Zalite, T.A. (1984). Funktsiya kategorii vremeni v romane Ayris Merdok “Monakhini i Soldaty”. Prostranstvo i vremya v literature i iskusstve/Red.kol. F.P.Fedorov. Daugavpils: Izd. Daugavpilskogo ped.in-ta, 87-88.
[22] Zvarich, Í.M. (2000). Míf u kontekstí postmodernízmu. Pitannya líteraturoznavstva. /Gol. red. A.R.Volkov. Chernívtsí: Vid. CHDU, 6 (63), 36-39.
[23] Zotov, A.F., Mel'vil' YU.K. (1998). Zapadnaya filosofiya KHKH veka. M.: Vyssh.shk., 432.
[24] Ivasheva, V.V. (1989). Ayris Merdok. Sud'by angliyskikh pisateley: Dialogi vchera i segodnya. M.: Sov.pisatel', 208-255.
[25] Ivasheva, V.V. (1969). Ot Sartra k Platonu. Voprosy literatury, 11, 134-153.
[26] Ivasheva, V.V. (1971). Labirinty fantazii. Ayris Merdok. V.V.Ivasheva Angliyskiye dialogi. Etyudy o sovremennykh pisatelyakh. M.: Sov.pisatel', 379-429.
[27] Ivasheva, V. (1979). Roman s filosofskoy tendentsiyey. Ayris Merdok. Uil'yam Golding. V.Ivasheva Chto sokhranyayet vremya: Literatura Velikobritanii.1945-1977: Ocherki. M.: Sov.pisatel',171-183.
[28] A.Kettl, (1966). “Vvedenii v istoriyu angliyskogo romana”. M.
[29] Levidova, I.M. (1978). Chitaya romany A.Mordok. Inostrannaya literatura, 11, 208-216.
[30] Levin, YU.M. (1999). Povestvovaniye u A.Mordok (“Vremya angelov”). Levin YU.M. Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika. M.: YAzyki russkoy kul'tury, 420-434.
[31] Livergant, A. (1986). Variatsii na temu: “O poslednikh romanakh A.Merdok”. Literaturnoye obozreniye, 1, 110-111.
[32] Lozovskaya, N.I. (1979). Esteticheskiye vzglyady A.Mordok. Filolog.nauki, 2, 39-46.
[33] Lozovskaya, N.I. (1979). Kontseptsiya cheloveka v tvorchestve Mordok: Avtoref.dis...kand.Filol...nauk, M.
[34] Lotman, YU. (1967). Literaturovedeniye dolzhno byt' naukoy. Voprosy literatury, 1, 90-100.
[35] Madorskaya, N.YA. (1997). Kontseptsiya lichnosti v filosofsko-psikhologicheskom romane Mordok (ot pervykh opytov k “Ucheniku filosofa”): Avtoref. dis...kand. Filol. Nauk, SPb.
[36] Mamardashvili, M. (1995). Lektsii o Pruste: (Psikhologicheskaya topologiya puti). M.: Ad Marginem, 552.
[37] Man'kovskaya, N.B. (1995). “Parizh so zmeyami”: (Vvedeniye v estetiku postmodernizma). M.: Izd. “IFRANG”, 222.
[38] Marchok, V. (1998). Kontury avtorstva v postmodernizme. Vestnik MGU, 9, Filologiya, 2, 46-55.
[39] Merdok ,A. (1995). Dikaya roza. Aloye i Zelenoye. K.: Borisfen, 512.
[40] Mizinina, I.N. (1991). Romany A.Merdok kontsa 1960kh-nach.1970kh gg. (idei filosofii Platona v zerkale khudozhestvennoy struktury): Avtoref.dis...kand.Filol nauk, M.
[41] Na putyakh postmodernizma. (1995). Sb. referatov i obzorov. M.: IFAN, 147; Postmodernizm i kul'tura (1991). Sb. statey. Otv. red. Ye.N.Shapinskaya. M.: IFAN, 138; Filosofskiye osnovaniya estetiki postmodernizma (1993). Nauchno-analiticheskiy obzo/Avtor obzora L.F.Fedorova. Otv. red. I.S.Andreyeva, L.V.Fedorova, M.: IFAN, 47.
[42] Nefagina, G.L. (1998). Russkaya proza vtoroy poloviny 80kh-nachala 90kh godov KHKH veka. Minsk: Ekonom press, 231.

[43] Pavlychko, S.D. (1987). Ayris Merdok. V poiskakh moral'nogo iskusstva. Literatura Anglii. KHKH vek. Kiyev: Vishch.shk., 330-349.
[44] Rudnev, V. (1996). Morfologiya real'nosti: Issledovaniya po “filosofii teksta”. Seriya “Piramida”. M.: Russkoye fenomenologicheskoye obshchestvo, 207.
[45] Ryus, ZH. (1998). Postup suchasnikh idey. Panorama novítn'oĭ nauki. Kiiv: Osnovi, 669.
[46] Samsonova, O.N. (1996). Filosofskiye kontseptsii A.Mordok v rabotakh 70kh godov. Angliyskaya literatura v kontekste filosofskoy i esteticheskoy mysli. Materialy VI mezhdunarodnoy konferentsii prepodavateley angliyskoy literatury. Kirov: Izd-vo Kirov.un-ta, 179.
[47] Samsonova, O.N. (1989). Intellektual'nyy roman A.Merdok 1970khgg.: Avtoref.dis... kand.Filol.nauk. M.
[48] Sarukhanyan, A.P. (1987). Dzhon Faulz. Angliyskaya literatura. 1945-1980./Otv.red. A.P. Sarukhanyan. M.: Nauka, 317-330.
[49] Semenova, S. (1973). Filosofskiy roman ZH.-P.Sartra i A.Kamyu (“Toshnota” i “Postoronniy”): Avtoref.dis...kand.Filol.nauk. M.
[50] Sukhikh, I.N. (1987). Problemy poetiki A.P.Chekhova. L.: Izd-vo LGU, 180.
[51] Tolkachev, S.P. (1999). a) “Goticheskiye” romany Ayris Merdok. Filolog. Nauki, 3, 42-51; b) Khudozhestvennyy mir A.Merdok. (1999). Pozdneye tvorchestvo: Avtoref.dis...dok.Filol.nauk. M.
[52] Toporov, V.N. (1983). Prostranstvo i tekst. Tekst: Semantika i struktura. M.: Nauka, 227-385.
[53] Treylopa, M.V. (1984). Vzaimosvyaz' vremeni i ritma v romane Dzh.Faulza “Zhenshchina frantsuzskogo leytenanta”. Prostranstvo i vremya v literature i iskusstve/Red.kol. F.P.Fedorov. Daugavpils:Izd. Daugavpilskogo ped.in-ta, 86-87.
[54] Urnov, M.V. (1986). Ayris Merdok. M.V.Urnov. Vekhi traditsii v angliyskoy literature. M.: Khudozh.lit., 354-381.
[55] Filyushkina, S.N. (1992). Avtorskoye soznaniye i problema povestvovatel'noy formy v angliyskom romane 50-60kh gg. KHKH v.: Avtoref.dis...dok.Filol.nauk. M.
[56] Khaydegger, M. (1993). Vremya i bytiye: Stat'i i vystupleniya: Per. s nem. M.: Respublika, 447.
[57] Tsurganova, Ye.A. (1990). Sovremennyy roman i osobennosti literatury vtoroy poloviny KHKhveka. Sovremennyy roman: Opyt issled. [L.V.Bychikhina, A.V.Dranov, N.Ye.Znamenskaya i dr.]; Otv.red. Ye.A.Tsurganova; AN SSSR, INION, M.: Nauka, 18.
[58] Chameyev, A. (1985). Filosofskiy roman Ayris Merdok “Aloye i zelenoye”. Natsional'naya spetsifika proizvedeniy zarubezhnoy literatury XIX-XX vekov. Ivanovo: IvGU, 131-142.
[59] Eko, U. (1989). Zametki na polyakh “Imeni rozy”. Eko U. Imya rozy. M.: Knizhnaya palata, 685.
[60] Yarskaya, V.N. (1989). Vremya v evolyutsii kul'tury: Filos. ocherki. Saratov: Izd-vo Sarat.un-ta, 149.
[61] Bellamy (1977). An Interview with Iris Murdoch. Contemporary Literature, Madlton.
[62] Blanchot, M. (1971). Le livre a venir. P.
[63] Bradbury, M.(1973) Possibilities. Essays on the State of the Novel. Oxford, N.Y.
[64] Byatt, A.S. (1976). Iris Murdoch. Lnd., 45.
[65] Byatt, A.S. (1965). Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch. L., 225.
[66] Conradi, P. (1986). Iris Murdoch: The Saint and The Artist. Lnd., 304.
[67] Dipple, E. (1982). Iris Murdoch: Work for the Spirit. L.: Methuem & Co LTD, 3-280.
[68] Gindin, J. (1962). Postwar British Fiction. New Accents and Attitudes. L.
[69] Hassan, I. (1975). Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, XVIII, 184.
[70] Jameson, F. (1986). Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. New left rev. L., 146, 62-87.
[71] Kriegel, L. (1965). Iris Murdoch: Everybody Through the Looking-Glass. Contemporary British Novelists. Carbondale & Edwardsville, 62-80.
[72] Kristeva, J. (1969). Narration and transformation. Semiotica. The Hague, 4, 422-448.
[73] Kuehl, L. (1977). Iris Murdoch: The Novelist as Magician/The Magician as Artist. Contemporary Women Novelists. A Collection of Critical essays/Ed. By Patricia Meyer Spacks. N.Y., 92-107.
[74] Lyotard, J.-F. (1983). Answering question: What is postmodernism. Innovation/ Renovation: New perspectives on the humanities./ Ed. by Hassan I., Hassan S. Madison, 329-341.
[75] Martz, I. (1971). Iris Murdoch: The London Novels. Twentieth Century Literature in Retrospect. Harward Univ.Press, 78-92.
[76] Merquiory, G. (1983). Spider and bee: Towards a critique of the postmodern ideology. Postmodernism: ICA documents/ Ed. L.Appignanesit, L., 41-48.
[77] Muir, E. (1957). The Structure of the Novel. L.

[78] Murdoch, I. (1961). Against Dryness. Encounter. Jan., XVI, 16-20.
[79] Murdoch, I. (1970). Existentialists and Mystics. Essays and Poems Presented to Lord David Cecil. L.
[80] Murdoch, I. (1950). The Existentialist hero. The Listener. March 23, XLIII, 523-524.
[81] Rabinovitz, R. (1968). Iris Murdoch, N.Y., L., 49.
[82] Rorthy, R. (1976). Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture. Georia Review, 30.
[83] Stevick, Ph. (1991). Postmodernism and Literature. Postmodernism: An International Anthology, edited by Wook-Dong Kim. Seoul, Korea, 504-552.
[84] Todd, R. (1988). Confrontation Within Convention: On the Character of British Postmodernism Fiction. Postmodern Fiction in Europe and the Americas/Ed. by Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam, 115-125.
[85] Todd, R. (1986). The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Selfhood. Approaching Postmodernism. Amsterdam/Philad., 21, 99-117.
[86] Todd, R. (1979). Iris Murdoch: The Shakespearian Interest. Plymouth and London, 25-85.
[87] Watson, G. (1991). British Literature since 1945. L., 59-84.
[88] Welsch, W. (1980). Die Postmodern in Kunst und Philosophie und ihr Verhaltnis zum technologischen Zeitalter. Technologisches Zeitalter. Munchen, 36-72.
[89] Williams, P. (1959). Realism and The Contemporary Novel. Partisan Review. Spring, xxvi, 2, 200-213.
[90] Wolfe, P. (1966). The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her Novels. Columbia Missouri, 216.
[91] Woolf, V. (1954). A Writer's Diaries. Being extracts from The Diary of Virginia Woolf. Ed. By L.Woolf, L.

СВОЄРІДНІСТЬ ПРОЦЕСУ МІФОЛОГІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ОБРАЗУ

Тетяна Прищепа
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

PECULIARITY OF THE PROCESS OF MYTHOLOGIZING THE LITERARY IMAGE

Author: Tetiana Pryshchepa

Abstract.

The work gives artistic and philosophical descriptions of the myth. The focus of attention is concentrated on the integration of the concept “myth” into the categorical system of literary studies in view of insights achieved by the philological science in the sphere of mythology. It is also devoted to the study and understanding of the main forms and possibilities of interpretation of traditional images and plots in the literature. Average attention to certain problems and motivations of the mythology of the XX-XXI centuries, the peculiarities of the functioning of traditional structures are determined, topics that are actively transformed are analyzed.

ВСТУП

Культурна та літературна пам'ять певного народу та людства в цілому впродовж своєї історії апелює до яскравих літературних образів та літературних сюжетів, які допомагають вибудувати свою картину світу. Такими героями стали Гамлет, Дон Жуан, Дон Кіхот, Фауст, Гуллівер, Робінзон, Франкенштейн тощо.

Процес створення міфології художнього образу та сюжету починається ще в античні часи і є однією з характеристик і літератури XXI століття. Образи, мотиви й сюжети літератури отримують нове звучання у творах сучасних авторів постмодерністської доби. Вони, безумовно, відрізняються складністю рівнів осмислення легендарно-міфологічних традицій, але в них помітне, як і в попередні епохи, тяжіння до прямого чи опосередкованого їх осучаснення. Адже кожна епоха шукає свої акценти та змісти в історії, яку розповідає, або в сутності славетного героя.

Відомий дослідник літературної міфотворчості А. Нямцу зауважує, що «сучасне звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу – це намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змоделювати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу» [34, с. 9].

Через нове «народження» (розповсюдження) міфології літературного образу та сюжету в XX-XXI ст. помітним стає її зв'язок з різними художніми напрямками й жанрами літератури. Але міфологізація літературних творів може відбуватися на всіх рівнях художнього тексту. Найбільш очевидна присутність міфологічного плану у вигляді ремінісценцій, які можуть виступати в якості одного зі способів міфологізації мислення. Міфологічні ремінісценції сюжету й імені досить часто починаються з заголовків творів і є ключем до інтерпретації, задають «формулу» тексту, установку на співвідношення образів, сюжетних ситуацій з загальновідомими міфами.

Сучасні вчені вивчають міф у різних контекстах: міф у літературі, міф у культурі, міф в історії, міф у політиці, міф у науці, міф у рекламі і под. Нас же буде цікавити не стільки сам літературний міф, скільки процеси, які відбуваються з ним.

Розглядаючи складові міфу, «міфологічні елементи», потрібно зазначити, що в сучасній науці досі немає чіткого визначення цих понять. В українському літературознавстві немає однозначного визначення й терміна

«міфологізація». Міфологізування називають принципом художнього мислення та художнім прийомом митця, який починає «працювати» лише у письменників світового масштабу. Український літературознавець Оксана Гольник зауважує: «У літературознавчій практиці цей термін використовується для визначення художнього прийому, котрим послуговуються при творенні «неоміфологічних» творів» [5, с. 9]. Причиною звертання до цього прийому, на думку дослідниці, є зміна акцентів «певних ситуацій та колізій прямими чи контрастними паралелями з міфології» [5, с. 9].

Міфологізацію розглядають як процес поєднання історико-наукових та історико-релігійних конструкцій і відношення останніх у якості наукових феноменів. Український літературознавець Н. В. Барна стверджує, що «у процесі міфологізації відбувається налаштування підсвідомих мотивів життєдіяльності споживачів інформації під ту інформацію (чи ту її частину), що потрібна саме на цей момент» [3]. Інший сучасний дослідник, Олександр Долгенко, стверджує, що «міфологізація полягає в тому, що образ світу проривається за рамки художнього узагальнення, втрачає зв'язок зі своїм творчим джерелом – світоглядом автора, його художнім мисленням – і прагне стати універсальним кодом культури, категорією буття» [11]. Ще один сучасний український літературознавець Галина Драненко у своїй монографії зазначає, що «міф стає не ціллю дослідницького прочитання художнього твору, а знаряддям його тлумачення» [12, с. 23].

Відомі західноєвропейські літературознавці й культурологи давали свою оцінку цьому процесу. Р. Барт, наприклад, розглядав міфологізацію як процес творення штучного (вторинного) міфу [4, с. 103]. Ще Шеллінг у XIX ст. зауважив, що «будь-який великий поет покликаний перетворити в щось ціле ту частину світу, яка відкрилася йому, і з її матеріалу створити власну міфологію» [36, с. 147-148]. Такими письменниками були, на думку німецького філософа, Данте, Шекспір, Сервантес, Гете. Ми ж вважаємо за потрібне до цього переліку додати й Мері Шеллі.

Досліджуючи взаємодію літератури й міфу, потрібно виділити думку щодо їх симбіотичного поєднання. Український літературознавець А. Гурдуз зазначив, що «більш універсальною, з точки зору рівня й спрямованості репарації міфу в літературі, уявляється система модусів сприйняття міфу в художній творчості, що розкрита в дослідженні Я. Поліщука, – міфологізації, реміфологізації та деміфологізації» [8, с. 20]. Міфологізація в літературному творі визначається наявністю в ньому міфологічної оповіді, яка хоч і оновлюється для часу реципієнта, проте має бути присутньою в її основному

значенні. Міф можна побачити крізь призму тексту, у якому він не втрачає свого звучання та величності. Автор дистанціюється від першоджерела та переосмислює міф, не змінюючи основні його елементи, що є ознакою реміфологізації.

Новий автор змінює зміст міфу, виносячи на перше місце його приховане значення, яке у новому творі стає головним. А. Нямцу стверджує, що такі твори мають особливу культурну цінність. Таким чином, процеси реміфологізації допомагають розглянути розвиток духовного світу особистості: «У новому культурно-історичному контексті загальновідомі міфи й легенди піддаються осучасненню, часто набувають національно-психологічних характеристик того чи іншого етносу. Внаслідок цього здійснюється складний взаємопов'язаний процес онтологічної та аксіологічної «перевірок» подієво-семантичних домінант традиційних структур» [23, с. 25].

Реінтерпретуючи класичний міф, автор намагається зламати міфологічні кліше, через що використовує іронію, сарказм та творить «шаржовану схожість міфу, шаржі міфологічних героїв». До того ж у ряді художніх творів спостерігаються «дифузні» тенденції в названих модусах проявлення міфу в літературі (тобто динамізм останніх) [8, с. 20]. Так само як у творі, елементи кількох міфів можуть синтезуватись автором в один варіант (реінтерпретацію), так само можуть поєднуватись чи взаємозближуватись і модуси вияву міфологічного фактора. Це пов'язано з процесами деміфологізації («руйнування міфу приводить до утвердження іншого міфу»), співіснування реміфологізації з деміфологізацією чи співіснування реміфологізації зі складовими авторського міфу [10, с. 138].

А. Нямцу пропонує таке визначення поняття «авторських міфів»: це «... ситуації, образи і мотиви літературних творів, які в силу первісної потужності структурно-змістової домінанти, що міститься в них, стали активно використовуватись іншими авторами та в процесі функціонування зазнали своєрідної культурологічної міфологізації» [25, с. 58]. Таким чином, можна говорити про універсальний культурний феномен міфу власне авторського походження, який уже сам становить «первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень» [28, с. 5-6].

Вчені виділяють модуси авторського міфу. За Я. Поліщуком, ці модуси передбачають авторську інтерпретацію на підґрунті класичного міфу (міфомоделювання), орієнтовані прообразами авторського міфу; таким чином, міфи співіснують із їхніми інтерпретаціями та авторськими міфами (які є інваріантами модусів наступних інтерпретацій) [28, с. 10].

1. Міфотворчість

Процес міфологізації, реміфологізації і деміфологізації є результатом художньої творчості, процесом видозміни класичного міфу в ході авторського опрацювання міфоматеріалу.

Оскільки йдеться про творчу роботу митця над міфом, доречне, як нам здається, використання універсального терміна, що об'єднує різновиди міфологізації – «міфотворчість».

Поняття міфотворчості досі має дискусійний характер і, на думку Я. Поліщука, таким і залишиться. Потрібно зауважити, що серед значень слова «міф» є негативне для даного контексту переносне («недостовірне оповідання, вигадка»), яке в процесі наукового використання терміна не активізується. Можливо, в семантиці «міфотворчості» («міфотворення») також слід розпізнавати науковий, нейтральний та «негативний» ракурси, які, у свою чергу, визначаються контекстом. Через що поняття «міфотворчість» без зволікань можна буде використовувати у вітчизняних дослідженнях, хоча в зарубіжних працях воно використовується в працях «апологета міфотворчості» М. Еліаде, Є. Мелетинського, Б. Гарді, В. Халізева, В. Агеносова, В. Найдиша та ін. Можна сказати, що міфотворчість варто вважати постійною властивістю людської свідомості, людського мислення. При широкому розумінні міфотворчості ми можемо говорити, що кожна епоха людської цивілізації творить про себе сам міф зі своєю міфопоетичною моделлю, картиною світу. Крім цього, кожна окрема людина творить про себе міф, живе в міфологізованій нею реальності.

Тож, можна дійти висновку, що міфологічний фактор у літературі визначається процесами свідомої авторської міфотворчості [9]. Він виявляється через атрибути: міфеми, міфологеми, міфопоетичні мотиви тощо – та може існувати в чотирьох основних модусах (типах міфотворчості) – міфологізації, реміфологізації, деміфологізації та власне авторському міфі [8, с. 26]. Якщо у літературному творі письменник створює власний цілісний художній всесвіт (до якого входять «поетичний образ світу», «модель світу», «світообраз» і т. ін.), а «модуси міфологічного фактора передбачають народження в літературі «варіантних» моделей міфів (модуси міфологізації, реміфологізації та деміфологізації) та «нових міфів», «неоміфів» (модус авторського міфу)», то не можна не відмітити «формування в літературному творі, де міфологічний фактор структурує основні щаблі художньої дійсності, авторської міфопоетичної моделі (образу) світу, або, ширше, – міфопоетичної парадигми» [8, с. 28].

Ще Є.М. Мелетинський стверджував, що «поетика міфологізування

полягає в інтерпретації сучасної культури міфотворчими засобами» [16, с. 259]. Також вчений зазначає, що «у XX ст. при використанні традиційних міфів їх зміст часто змінюється, іноді стає протилежним» [16, с. 372].

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що світ міфу залишається загадковим сфінксом для особистості й у XXI столітті: людина підвладна магії цього культурного феномена, проте до кінця осягнути його внутрішні закони не може. Завдяки процесам міфотворчості стають можливими як сучасні трансформації класичних міфів, так і поява «нової», «вторинної» (В. Халізев) міфології (до того ж не лише в літературі). Вказані «адаптовані» до сучасних культурно-суспільних умов міфологічні структури, за А. Нямцу, «відіграють роль своєрідних морально-психологічних моделей, які мають чітко виражені гносеологічні, прогностичні, поведінкові та аксіологічні функції» [19, с. 127]. З часом міфологічно-легендарні моделі, які є за своєю суттю позачасовими, починають виступати своєрідним «лакмусом», який «перевіряє» реалії конкретної доби з погляду вічності.

На відміну від давньої людини, сучасник сприймає міф як апогей метафоризму, символу; міф стає нині іншою, альтернативною реальністю, у якій чітко проявляються досягнення і втрати (у першу чергу, моральні) нашої епохи. Саме для їх осмислення письменник працює з міфоматеріалом, стає міфотворцем. Художній параболізм, що досягається при цьому, дозволяє митцю наблизитись до першоджерел людськості, зазирнути в підсвідоме, подолати час (адже міф – «убивця часу») і простір та вийти на універсальний рівень осмислення буття, світу й людини в ньому. Фактично, художня література в такий спосіб дедалі більше набуває філософічності, а найвизначніші її твори виходять за межі художніх. Письменник-міфотворець стає філософом.

Саме з Античної літератури беруть початки більшість міфологічних сюжетів, які в подальшому і будуть певною мірою перероблені. Але масовий читач неочікувано дізнається, що деякі міфологічні сюжети та образи зазнали змін ще в епоху Античності. Могла змінитися доля міфологічного героя, оцінка характеру та його вчинків. На трансформацію міфологічного образу в сучасних творах могли вплинути твори вже новішого часу, так звані побічні версії, які відповідають інтересам і поглядам тієї епохи, коли сюжет заново актуалізується в літературі.

Першим, хто звернувся до використання міфу в літературі з теоретичної точки зору, став Аристотель. На думку Аристотеля, письменник має бути винахідливим, користуватись міфом як слід, але не руйнувати його суть. Навіть у цій думці присутня двоїстість, яку несе й сам міф. Аристотель

стверджує, що потрібно зберегти міф, а кожен наступний письменник може додати щось своє [2]. І дійсно, якби кожен автор не додавав щось нове та оригінальне у свій твір, то така робота не мала б ніякого успіху серед читачів. В епоху античності письменники змінювали розвиток сюжету та навіть кульмінацію, незмінним залишався ж сам кінець твору. Спочатку під міфологічними сюжетами розуміли сюжети, які в період Античності та Середньовіччя були основами літературних творів та інших видів мистецтва. Але саме в ці епохи відчувався зв'язок між міфологічним та художнім мисленням. В. Б. Мусій причину цього зв'язку бачить у «міфологічному типі світовідчуття автора та читача» [17, с. 27].

Романтизм першої половини XIX ст. відкриває нову епоху процесу міфологізації та особливо міфотворчості, створення «нової міфології» [15, с. 41]. У своїй творчості романтики намагаються проникнути в саму суть міфологічного, а релігійні потреби, поєднуючись з естетичними у пошуках нової міфології, створюють вже нову «норму» [16].

У літературі XIX ст. в цілому можна спостерігати пожвавлення інтересу до міфу, таким, що може бути співвіднесеним більшою мірою з реміфологізацією в літературі. Російський літературознавець А. Гулига стверджує, що історія культури взагалі – «сублімація міфу, зведення його на все більш високий ступінь» [6, с. 275].

Протягом XX ст. у літературі: а) триває активне використання міфологічних образів і сюжетів, б) з'являється настанова створення «авторських міфів» і в) «міф виступає у функції мови – інтерпретатора історії і сучасності».

Так, розповсюдження ритуальних концепцій, які інтерпретують міф як наративізацію ритуально-драматичного дійства, можна пояснити популярністю міфологічних тем у XX ст. (за Є. Мелетинським). У XX ст. ми спостерігаємо появу творів, які засновані на міфологізації самого XX ст. (Дж. Джойса «Улісс», романи Ф. Кафки, А. Карпентьєра, Г. Маркеса та інші). Своєю, характерною для часу та місця, проблематикою наповнює традиційні сюжети й образи і література XXI століття. Через глобалізацію та інтернаціоналізацію людства твори стають розраховані на читачів будь-якої країни чи національності – це пояснюється універсальністю тем, які часто порушуються у творі.

Польський літературознавець Г. Маркевич пропонує аналізувати процес поєднання літератури та міфу у наступних аспектах та зв'язках: 1) звернення літератури до міфу як до першоджерела – ренарація; 2) збірка міфів у вільній формі та їх переказ – трансформація; 3) античний сюжет допомагає

загострити увагу на актуальній проблемі сучасності – реінтерпретація; 4) переосмислення античного мотиву – транспозиція. Безумовно, як слушно зазначає Г. Маркевич, цей поділ є доволі умовним та всі ці форми можуть існувати одночасно [40].

Інший науковець Д. Н. Низамиддінов пропонує свою класифікацію, виділяючи: інтерпретацію міфологічних сюжетів та образів; трансформацію (осучаснення) відомих мотивів, включаючи пародіювання, травестування; створення антиміфу та міфологічну стилізацію і створення авторських міфів [18, с. 39-40].

З часом самі літературні твори можуть стати міфами (за Н. Фраєм, міф є «структурним принципом поезії» [39, с. 161]). За допомогою міфу автор має можливість виразити у творі міфологічну, споконвічну суть, поєднати об'єктивно історичний лінійний час із циклічним міфологічним часом – втілити закладені в ньому можливості. Ф. Шеллінг стверджував, що «лише справжній письменник може створити свій власний міф, а сам процес міфотворчості вічний». Він зазначав, що «знищити міф неможливо, навпаки – виникне «нова міфологія», яка поєднає природу та історію» [36, с. 23]. Так, процес міфологізації в XIX-XXI ст. є підтвердженням цієї думки. У літературних інтерпретаціях міфу в XIX-XXI ст. загальновідомі персонажі є «носіями» складних онтологічних та світоглядних комплексів, які характеризуються орієнтацією на сучасні уявлення про природу людини й навколишнього світу. До того ж автори активно використовують різноманітні соціально-ідеологічні, філософські та морально-психологічні теорії та концепції, що дозволяють всебічно досліджувати індивідуальне, конкретне з точки зору універсального, вічного [20, с. 5].

У процесі змін епох міфологічні структури та традиційні образи починають сприйматися як елементи загальнокультурної пам'яті, що покликані зберегти духовність людства та універсалії культури. З певного моменту багато літературних героїв починають самостійне, автономне від тексту життя. Одним із аспектів такого «життя» є прагнення наступних поколінь «реконструювати» простір їхнього життя, «відтворити» зовнішній і внутрішній вигляд героїв минулого.

Загальновживаність міфологічних та легендарних структур пов'язана з їх впізнаваністю та багатозначністю. На думку вченого, «міфологічні та легендарні структури є своєрідними ідейно-естетичним каталізатором та концентратом загальнолюдської пам'яті, які дозволяють через сполучення багатьох змістовних різночасових рядів включати конкретні процеси в контекст світових духовних шукань і традицій, досліджувати аксіологічні

детермінанти створюваних художніх моделей» [22, с. 20].

Серед сучасних літературознавців досить популярним є вивчення закономірностей функціонування образів, сюжетів і мотивів літературного та легендарно-міфологічного походження. Легендарно-міфологічні сюжети є відкритими художніми системами, які притаманні художній творчості взагалі та конкретно пов'язані з часопростором нового твору. Сучасний український дослідник А. Нямцу зазначає, що «процеси духовного відродження суспільства і його звільнення від стереотипів і догм минулого, які відбуваються в наш час, передбачають повернення в контекст повсякденного життя тих ідей і уявлень загальнолюдської думки, які неодноразово допомагали цивілізації осмислювати закономірності свого розвитку, орієнтуватися на драматичному шляху сходження від духовного рабства до ідеалів вільної людини і вільного людства. На ранніх етапах розвитку людства в міфах, легендах і переказах був зафіксований багатоманітний індивідуальний і колективний досвід, ті вищі досягнення людського розуму, які не тільки витримали перевірку часом, але й продовжують залишатися актуальними зараз» [34, с. 7].

Апелюючи у творі до того чи іншого міфу, новий автор дозволяє читачу побачити, що може змінитися для його часу, а що, навпаки, є незмінним за будь-яких обставин. У традиційних сюжетах та їхніх героях авторів більшою мірою буде цікавити те, що не має категорії часу, що є «ядром» міфу, і те, що було концептуально важливим для авторів першоджерела.

У цьому контексті Анатолій Нямцу стверджує, що «якщо міфологічна ситуація потребує наявності певних героїв, то самі міфологічні персонажі певним чином автономні, оскільки вони безпосередньо створюють ситуацію, провокують конфлікти, активізують розвиток дії, зумовлюють трагічний (комічний) характер останнього» [26, с. 16]. У іншій своїй розробці дослідник зазначає, що «не можна говорити про абсолютну свободу традиційного персонажа від ситуації, яка «зробила» його типом, символом, емблемою. При найрізноманітніших, інколи цілком протилежних загальновідомому, трактуваннях героя в його літературних варіантах, безумовно, є своєрідний мотиваційно-поведінковий імператив, який забезпечує впізнавання ситуацій і їх «необхідне» трактування» [34, с. 140].

За допомогою численних інтерпретацій у нові культурні епохи ввійшли міфічні сюжети та культурні герої, які втілювали в собі ті самі змісти, але при цьому змогли пристосуватися до нових суспільних реалій, а «широкий подієво-семантичний трансформаційний діапазон, багатоманітний спектр форм і способів інтерпретації сюжетно-образного матеріалу (їх здатність і

схильність до взаємосполучення істотно збагачують творчі можливості авторів) зумовлює динамічне оновлення класичних зразків, визначає їх конкретну і загальну культурно-історичну актуальність» [26, с. 16].

Митці кожної епохи, використовуючи міфологічні та легендарні структури, знаходять у них відповіді на свої питання, виносячи на розсуд читачів те, що актуально «тут і зараз». Для того, щоб у новому творі збереглася традиційна сюжетно-образна матриця, потрібно, аби залишився мінімальний тип поведінки героя, з яким читачі змогли б співвіднести новий варіант його образу (Прометей, Дон Жуан, Дон Кіхот, Фауст, Едіп, Нарцис, Касандра, Медея, Франкенштейн та ін.). Таким чином, герої міфологічних циклів, а згодом культурні герої, почали втілювати в собі традиційну модель поведінки людини, або ж стали прикладом особистісного існування. Скільки століть не пройшло б, але на перший план митці виносять духовний світ людини, протиріччя, які вирують в її душі.

Письменники постмодернізму та, за визначенням літературознавців, постпостмодернізму успадкували від попередніх епох тяжіння до переосмислення міфу через прагнення показати новий варіант міфологічної історії, застосовуючи нові, більш сучасні та популярні жанри (фентезі, фантастику, трилер, мелодраму чи навіть фан-фікшн), які привертають масового читача до цієї інтерпретації. У своїх варіантах письменники осучаснюють античних культурних героїв, щоб вони були схожими на героїв нового часу, навіть змінюють їх імена. За допомогою такого способу переосмислення традиційного матеріалу автор прагне створити «загальний портрет певної частини соціального прошарку суспільства та одночасно підкреслити внутрішній зв'язок своїх сучасних героїв із міфологічно-літературним протообразом» [24, с. 94].

2. Інтерпретація літературних творів

Інтерпретувати традиційний матеріал або всесвітньовідомий міф автор може у вигляді переказу, коментаря, продовження, створення сюжету в сюжеті, обробки чи навіть вставленням цитат або фрагментів тексту-оригіналу. Але про можливу невідповідність першоджерела та переробки казав ще А. В. Гулига: «Трансформація міфу в літературі неминуча. Будучи складовим літературного твору, традиційний міф зазвичай втрачає свій первинний зміст, він може ставати проекцією авторського задуму, повністю протилежного своїм першоджерелам» [7, с. 173].

Нове «життя» традиційному сюжетно-образному матеріалу надають різноманітні форми та формати його інтерпретацій і різноманітні способи

переписування. Ідея перетворення класичного сюжету завжди дозволяла автору орієнтуватися на запити читачів своєї країни та епохи.

Підставою для написання продовжень, за переконанням дослідників, є, зазвичай, бажання письменників закінчити популярний сюжет так, щоб він мав сенс для сучасного читача. Адже не тільки читачів, а й письменників хвилювало подальше майбутнє улюблених героїв (як головних, так і другорядних, які у інтерпретаціях грали вже не «другу скрипку», а були головними). Є, звичайно, безліч інших факторів, які спонукають авторів створювати продовження відомих літературних творів міфологізованими героями й історіями або подібним чином використовувати чужі трактування (тут спрацьовує і орієнтація на комерційний успіх, і своєрідна інтелектуальна гра, тренування уяви тощо) [20, с. 57].

У цей же час інтерпретації класичного матеріалу відбуваються не через бажання «переробити» жанр твору, а через «реутилізацію тематичного, сюжетного рівня тих чи інших творів попередніх епох» [1, с. 148], що є одним із підтверджень «смерті жанру» як такого [28, с. 121]. Але, створюючи новий твір, автор грає з жанровою формою першотексту, «а значить – свідомо чи мимоволі, відтворює її, нехай і в зміненому, зрушеному, «пастішованому» вигляді» [28, с. 121]. Н. Т. Пахсар'ян зазначає, що романи-продовження належать до окремої категорії переробок, адже їх зараховують до паралітератури, як і продовження фільмів – до масової культури [28, с. 121-122]. Літературознавець доходить висновку, що саме використання інших текстів сприяє руйнування межі між масовим та елітарним мистецтвом, а «твори-переробки вбачаються найбільш повним і точним втіленням інтертекстуальності, найкращим способом розкриття множинності смислів, з'єднання інтерпретації старого тексту і створення нового, досить вдалою формою постмодерністської реісторизації та реміфологізації» [20, с. 123].

Літературні твори знаходять своє продовження в інших видах мистецтва – кіно, театрі, музиці, коміксах та навіть у комп'ютерних іграх. Завдяки поширенню саме візуальних видів мистецтва у XX-XXI ст. виникають різного роду адаптації художнього тексту. Використовуючи прототекст як основне джерело інтерпретації, нові версії творів у кожного нового письменника будуть суттєво відрізнятися, що можна пояснити жанром, який обирає письменник, характером трансформації та, насамперед, мірою талановитості інтерпретатора.

З розповсюдженням кіно як масового виду мистецтва в інші форми мистецтва проникла поетика кінематографа, яка, у свою чергу, перейняла у роману особливість мислити сценами (за Т. Н. Марковою). Ще Ю. М. Лотман

зазначав: «те, що зображення в кіно рухається, переводить його в розряд «розповідаючих» (наративних) мистецтв» [13, с. 140]. Хоча зараз саме кіно стало найдоступнішим видом мистецтва, література все ще є головним «постачальником історій, образів і тем» [31, с. 209]. Таким чином, і «... інтерпретуючи літературу, кіно здійснює перенесення тем і образів, «невластивих» часу, в епоху, де, за фукіанською «аналогією», можливий відгук ідей та світосприйняття, відображаючи особливу напругу і кризовість бачення. Конфлікт залишається центром історії, на нього реагує реципієнт, першим з яких у випадку кіно є режисер, а за ним – глядач, що отримує своєрідну авторську «підказку» стосовно тих больових точок, які він відчуває у своєму габітусі [31, с. 223]. Разом з тим, саме кіно вплинуло на літературу: «словесно-образотворчий і зоровий візуальний ряди в сучасній прозі співіснують, впливаючи одночасно на кілька органів почуттів і створюючи ефект синестезії» [14, с. 10].

Так, у XXI ст. інтерпретації літератури в кіно можна охарактеризувати двома векторами: фільм є інтерпретацією літературного твору (який глядач для себе відкриває лише після перегляду фільму), в основі сценарію фільму лежить межовий «жанр» літератури (комікс, графічний роман, манга). Розглядаючи взаємини кіно й літератури, можна побачити ознаки дифузії візуального (кіно) та вербального (літератури), котрі можуть перетікати одне в одне. Приклади цього надані у дослідженні Б. Сторохи, який виокремлює такі явища у цьому процесі: 1) «новелізацію», що є адаптацією сценарію фільму до вимог літератури або є твором на основі сюжету медіа-продукту (комп'ютерної гри чи телесеріалу); 2) комікс-адаптації, які можуть стати окремими серіями; 3) народження літературного тексту як невід'ємної частини кінотвору, що відбувається найчастіше у документальному кіно [33, с. 230-231].

Інтерпретуючи літературні твори у кіно, режисери створюють своєрідні продовження, у яких події фільму розгортаються в тому ж вигаданому всесвіті й хронологічно пов'язані одне з одним. Створення ланцюжка продовжень також асоціюється з терміном франшиза (або точніше медіафраншиза).

Продовження можуть бути комбінацією різних напрямків і жанрів, межа між типами продовжень може мати умовний характер. Існують такі визначення варіантів продовження:

- сиквел (англ. sequel) – хронологічне продовження подій після першоджерела;
- триквел – це сиквел сиквелу, тобто третій фільм з трилогії;
- приквел (англ. prequel) – твір, у якому розповідається про події, які

відбувалися до дій в першоджерелі;

•мідквел (англ. midquel) – твір, що розвиває сюжет попередніх творів на ту ж тему;

•інтерквел (англ. interquel) – твір, сюжетні події якого відбуваються між подіями раніше створених творів. Таким чином інтерквел є одночасно сиквелом для одного твору і приквелом для іншого.

•спін-оф (англ. spin-off) – твір, що є відгалуженням від основного сюжету твору. При цьому головними дійовими особами стають персонажі, які раніше вже фігурували в першоджерелі як другорядні персонажі. Спін-оф, залежно від того, у який час щодо оригіналу відбуваються його події, може бути як сиквелом, так і приквелом, і мідквелом, і інтерквелом, а також бути самостійним твором.

•кроссовер (англ. crossover) – твір, у якому поєднуються елементи й герої декількох незалежних одне від одного творів;

•пародія – сатиричний або гумористичний твір, який наслідує, імітує творчу манеру письменника або напряму з метою його висміяти.

Ці форми отримали сьогодні надзвичайну різноманітність у зв'язку з появою неовікторіанської англійської літератури, тобто літератури, у якій обігрується матеріал класичного англійського роману XIX ст. Серед основних чинників, що сприяли появі неовікторіанської літератури, можна назвати такі: вплив постмодернізму з його критикою сьогодення та зверненням до минулого; прагнення по-новому поглянути на культуру вікторіанського періоду, знову відкрити вікторіанців, а через них – і сучасних англійців; спроба вирішити проблеми сучасного англійського суспільства, використовуючи досвід вікторіанців [30, с. 239]. Як стверджує Д. Бірч, «здатність сучасників зрозуміти проблеми вікторіанського суспільства дозволяє правильно оцінити і вирішити проблеми, з якими стикається сучасне англійське суспільство у сфері освіти, суспільного устрою, релігії, а також ґендерних відносин» [38, с. 144].

Мультиплікаційні фільми, створені за мотивами літературних творів, є ще одним видом втілення літературного твору на екрані, під час створення та перегляду якого, за думкою О. В. Пронкевича: 1) відбувається відновлення літературної традиції; 2) глядач насолоджується діалогом між мультиплікаційним фільмом і літературою; 3) глядач приймає ідею множинності прочитання літературного тексту, тому що в реальності має справу не з одним, а з багатьма мультиплікаційними фільмами, що виробляються за мотивами того самого твору [29, с. 241].

З виникненням Інтернету з'являється новий тип культури – інформаційний, що стає однією з головних причин виникнення та розповсюдження поняття гіпертекст. Створюється та розвивається мережева література, головною особливістю якої є інтерактивність читачів та авторів. Взаємодія літератури зі світом Інтернету та комп'ютерних технологій помітна у використанні комп'ютерних термінів у творах сучасних письменників. Все частіше можна побачити на прилавках сценарії не тільки фільмів чи п'єс, адаптованих для читання, але і сценарії відеоігор. Т. Н. Маркова стверджує, що «на межі XX-XXI ст. відбулася зміна культурного коду ... перевага надається візуальним та звуковим засобам передачі інформації ...». У цей же час авторка наголошує, що «сучасний прозаїк усвідомлює необхідність повернення до архаїчних жанрів» [14, с. 13].

Кількість кіноінтерпретацій художньої літератури значно більша, ніж інших видів інтерпретацій. Це можна пояснити тим, що в сучасних умовах цифрових технологій і можливостей занурення у віртуальне середовище за допомогою різних відео-, світло-, звукоефектів, 3D-формату дозволяє екранній культурі бути найбільш дієвою, ефективною та популярною серед глядачів. Саме завдяки факторам доступності, ефекту «присутності» й ефекту «співучасника» подій екранне мистецтво домінує серед усіх видів мистецтв і, як наслідок, екранна культура є модератором смаку та інтересів особистості. Однак ця тенденція, що склалася за останні роки, не дозволяє нам стверджувати, що література витіснена зі сфери інтересів сучасної людини. Навпаки, з'явилася електронна книга, яка зробила ще більш доступним і цікавим друкований вигляд, досить популярними є аудіокниги [37].

І хоча, як стверджує Ю. Ф. Соломахіна, «література як вид мистецтва послідовно зберігає зв'язок з міфологією на всіх етапах свого розвитку, відбувається постійний взаємовплив («міф «перетікає» в літературу у вигляді сюжетно-композиційних схем (міфологема) та окремих елементів (міфема)» тощо), сама література може «виробляти» вже «нові» міфи» [32, с. 24]. Причиною ж повернення письменників до легендарно-міфологічних структур є загальна популяризація повернення до культурної спадщини людства як до джерела відповідей на питання, які турбують читача.

А. Гурдуз влучно зазначає, що «безпосереднє звертання письменника до постатей героїв чи окремих образів-символів певного міфу (міфології) найчастіше викликане бажанням здійснення нової інтерпретації міфологічної оповіді або ж її елементів, утвердження міфу в сучасному світі, «вписування» сучасних реалій у міфологічний контекст [8, с. 19].

ВИСНОВКИ

Традиційні сюжети та образи виступають могутнім чинником у формуванні та розвитку національних культур, літератур, вони впливають на засоби вираження, образність та стиль, символіку, метафоричність оригінального мистецтва. Геополітичні процеси та глобалізація у світі загострюють увагу до питання традиції у контексті європейського простору. Загальновідомі міфи і легенди перестають сприйматися у їх первісній семантиці, а зазнаючи впливу епохи реципієнта, підлягають прямому чи опосередкованому осучасненню, що дає можливості для глибинного дослідження витоків розвитку цивілізації з їх проекцією на сучасність та аналізу сучасного стану загальнолюдської еволюції. Результатом цього є складний процес онтологічної й аксіологічної «перевірок» подієво-семантичних домінант традиційних структур. За досить конкретними і, на перший погляд, однозначними колізіями міфів і легенд знаходяться драматично суперечливий людський світ і вічність.

З початку XX століття література привертає увагу до внутрішнього світу людини, що усвідомлює нові аспекти життя та робить крок до цілковитої самореалізації. Традиційні образи та сюжети використовуються в якості формальних структур, які заповнюються новою проблематикою. До особливостей функціонування легендарно-міфологічних структур у цьому часовому проміжку належить те, що вони, зберігаючи національну своєрідність протосюжету, спрямовані на інтернаціоналізацію своїх формально-змістових характеристик, що зумовлене загальновідомістю та універсальністю їх звучання. Відповідно для переосмислення сюжетно-образного матеріалу література цього періоду активно використовує численні форми і способи (зокрема, продовження, дописування, обробки, перекази, апокрифи), які дають нові змістові можливості, виносячи на перший план актуальну проблематику з точки зору її зв’язку з глобальними процесами еволюції людства, зосереджуючи увагу на моральному підґрунті вчинків і підтверджуючи продуктивність використання традиційних образів та сюжетів для сучасних інтерпретацій.

Отже, закономірно, що увагу науковців дедалі помітніше привертає міфологічний матеріал в художньому світі письменника та світоглядні уявлення й відчуття, котрі оприсутнюють авторську інтерпретацію різнохарактерних міфоструктур. Розгляд багатоманітних форм об’єктивації міфу, шляхів інтерпретації міфологічних сюжетів і мотивів, нових репрезентацій відомих національних та світових міфологем становить перспективний напрям сучасного літературознавства.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Амирян, Т. Н. (2015). *От классического детектива к постмодернистскому детективу: аспекты жанровой трансформации.* Метаморфозы жанра в современной литературе. М., 138–153.

[2] Аристотель. «*Миф» и единство действия.* Retrieved from URL: http://www.sno.pro1.ru/lib/torsh/20.htm

[3] Барна, Н. В. *Імідж як міфологічний архетип: філософсько-естетичний аналіз.* Retrieved from URL: https://www.filosof.com. ua/Jornel/M_69/Barna.pdf

[4] Барт, Р. (1989). *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 616.

[5] Гольник, О. (2013). *Міф у художньому світі Євгена Маланюка*. Кіровоград. Імекс-ЛТД, 217.

[6] Гулыга, А. В. (1984). *Миф и современность (о некоторых аспектах литературного процесса)*. Иностранная литература. 2. 167–175.

[7] Гулыга, А. В. (1985). *Миф как философская проблема*. Античная культура и современная наука. М.: Наука, 271–276.

[8] Гурдуз, А. (2008). *Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській прозі про землю кінця XIX – першої третини XX ст.*: Монографія. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 216.

[9] Дельоз, Ж. (2009). *Трансцендентальний емпіризм*. Київ: Академія, 235.

[10] Долгенко, А. *Мифологизация литературных текстов в русской декадентской прозе*. Retrieved from URL: http://gosha-p.narod.ru/Articles/Dolgenko.htm

[11] Драненко, Г. Ф. (2011). *Міф як форма сенсу та сенс форми*. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса: Монографія. Чернівці: ЧНУ, 440.

[12] Лотман, Ю. (1994). Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 216 с.

[13] Маркова, Т. Н. (2015). *Пути жанровых трансформаций в русской прозе рубежа XX-XXI вв.* Метаморфозы жанра в современной литературе. М., 7–27.

[14] Мелетинский, Е. М. (1991). *Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов*. Вопросы философии. 10. 41–47.

[15] Мелетинский, Е. М. (1996). *Поэтика мифа*. Теория мифа. М.: Наука, 406.

[16] Мусий, В. Б. (2006). *Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохой предромантизма и романтизма*: Монография. Одесса: Астропринт, 432.

[17] Низамиддинов, Д. Н. (1993). *Мифологическая культура*. М.: Гелиос, 46.

[18] Нямцу, А. (1997). *Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі*. Традиція і новаторство у світовій літературі. К.: Абрис, 234.

[19] Нямцу, А. (2002). *Легендарные образы в литературе*. Черновцы: Рута, 175.

[20] Нямцу, А. (2003). *Основы теории традиционных сюжетов*. Черновцы: Рута, 80.

[21] Нямцу, А. (1998). *Про функціонування традиційних сюжетів*. Поетика традиційних сюжетів. Чернівці: Рута, 115.

[22] Нямцу, А. (2009). *Русская фаустиана*: Учебное Пособие. Черновцы: Рута, 228.

[23] Нямцу, А. (2001). *Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії)*. Чернівці: Рута, 152.

[24] Нямцу, А. (2012). *Троянська міфологія у літературному контексті*: Монографія. Чернівці: ЧНУ, 216.

[25] Пахсарьян, Н. Т. (2015). *Дописывая классику : современные продолжения романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (К. Барош, Л. де Грев)*. Метаморфозы жанра в современной литературе: Сб. науч. тр. М., 120–138.

[26] Поліщук, Я. (2002). *Міфологічний горизонт*. Естетика міфа. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 392.

[27] Пронкевич, О. (2016). *Література і мультиплікація*. Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах. Миколаїв, 234–266.

[28] Скороходько, Ю. С. (2011). *Культурные и литературные основы английского неовикторианского романа*. Актуальні проблеми слов'янської філології. XXIV. 1. 233–240.

[29] Соловйова, Н. О. (1991). *Кімната з гобеленами*: Англійська Готична Проза. М.: Правда, 560.

[30] Соломахіна, Ю. Ф. (2014). *Питання інтерпретації міфу в авторському тексті.* Молодий вчений. 4 (07)(2). 24–26.

[31] Стороха, Б. (2016). *Екранізація та ре-літераризація: до питання про зв'язки літературного та кінематографічного текстів*. Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах. Миколаїв, 209–233.

[32] Фоміна, Г. В. (2009). *Міф і легенда у загальнокультурному просторі*: Монографія. Чернівці: Рута, 239.

[33] *Франшиза*. Довідник корисних порад. Режим доступа: http://dovidkam.com/porady/shho-take-franshiza.html

[34] Шеллинг, В. Ф. Й. (1987). *Сочинения*. М.: Мысль, 637.

[35] Шигапова, Ильсеяр Ильдусовна. *Экранная культура: творцы и потребители.* Retrieved from URL: http://human.snauka.ru/2014/05/6680
[36] Birch, D. (2008). Our *Victorian Education*. Oxford: Blackwell, 192.
[37] Frye, Northrop. (1990). *Anatomy of Criticism*: Four essays. London: Penguin Books, 383.
[38] Markiewiez, H. (1987). Literatura i mity. Tworezose. W-wa., 10. 55–70.

REFERENCES

[1] Amyrian, T. N. (2015). *From classic detective to postmodern detective: aspects of genre transformation.* Metamorphoses of the genre in modern literature. M., 138–153.
[2] Arystotel. *"Myth" and unity of action.* Retrieved from URL: http://www.sno.pro1.ru/lib/torsh/20.htm
[3] Barna, N. V. *Image as a mythological archetype: philosophical and aesthetic analysis.* Retrieved from URL: https://www.filosof.com. ua/Jornel/M_69/Barna.pdf
[4] Bart, R. (1989). *Selected works. Semiotics. Poetics*. M.: Prohress, 616.
[5] Holnyk, O. (2013). *Myth in the art world of Yevhen Malanyuk*. Kirovohrad. Imeks-LTD, 217.
[6] Hulyha, A. V. (1984). *Myth and modernity (about some aspects of the literary process).* Foreign literature. 2. 167–175.
[7] Hulyha, A. V. (1985). *Myth as a philosophical problem*. Ancient culture and modern science. M.: Nauka, 271–276.
[8] Hurduz, A. (2008). *Mythopoetic paradigm in Ukrainian and Western European prose about the land of the late XIX - first third of XX century:* Monograph. Mykolaiv Vyd-Vo MDHU Im. P. Mohyly 216.
[9] Deloz, Zh. (2009). *Transcendental empiricism*. Kyiv Akademiia, 235.
[10] Dolhenko, A. *Mythologization of literary texts in Russian decadent prose*. Retrieved from URL: http://gosha-p.narod.ru/Articles/Dolgenko.htm
[11] Dranenko, H. F. (2011). *Myth as a form of meaning and the meaning of form.* Mythocritical reading of the works of B.-M. Coltes: Monograph. Chernivtsi ChNU, 440.
[12] Lotman, Yu. (1994). Dialogue with the screen. Tallynn Aleksandra, 216 c.
[13] Markova, T. N. (2015). *Ways of genre transformations in Russian prose at the turn of the XX-XXI centuries.* Metamorphoses of the genre in modern literature. M., 7–27.
[14] Meletynskyi, E. M. (1991). *Analytical psychology and the problem of the origin of archetypal plots*. Philosophy questions. 10. 41–47.
[15] Meletynskyi, E. M. (1996). *The poetics of myth.* Myth theory. M.: Nauka, 406.
[16] Musyi, V. B. (2006). *Myth in the artistic development of human perception of the world in the literary era of pre-romanticism and romanticism:* Monograph. Odessa Astroprynt, 432.
[17] Nyzamyddynov, D. N. (1993). *Mythological culture*. M.: Helyos, 46.
[18] Niamtsu, A. (1997). *Legendary and mythological tradition in world literature.* Tradition and innovation in world literature. K.: Abrys, 234.
[19] Niamtsu, A. (2002). *Legendary images in literature*. Chernovtsy: Ruta, 175.
[20] Niamtsu, A. (2003). *Fundamentals of the theory of traditional plots*. Chernovtsy: Ruta, 80.
[21] Niamtsu, A. (1998). *About the functioning of traditional plots.* Poetics of traditional plots. Chernovtsy: Ruta, 115.
[22] Niamtsu, A. (2009). *Russian Faustian:* A Study Guide. Chernovtsy: Ruta, 228.
[23] Niamtsu, A. (2001). *Tradition in Slavic and Western European literatures (problems of theory).* Chernovtsy: Ruta, 152.
[24] Niamtsu, A. (2012). *Троянська міфологія у літературному контексті*: Монографія. Chernovtsy: ChNU, 216.
[25] Pakhsarian, N. T. (2015). *Completing the classics: modern sequels to Chauderlos de Laclos' novel Dangerous Liaisons (K. Baroche, L. de Greve).* Metamorphoses of the genre in modern literature: Collection of scientific papers. M., 120–138.
[26] Polishchuk, Ya. (2002). *Mythological horizon.* Aesthetics of myth. Ivano-Frankivsk Lileia-NV, 392.
[27] Pronkevych, O. (2016). *Literature and animation.* Ontology of literature in modern communicative conditions. Mykolaiv, 234–266.
[28] Skorokhodko, Yu. S. (2011). *The cultural and literary foundations of the English neo-Victorian novel.* Actual problems of Slavic philology. XXIV. 1. 233–240.
[29] Soloviova, N. O. (1991). *Tapestry Room:* English Gothic Prose. M.: Pravda, 560.

[30] Solomakhina, Yu. F. (2014). *The question of interpretation of the myth in the author's text.* A young scientist. 4(07)(2). 24–26.
[31] Storokha, B. (2016). *Screening and re-literalization: to the question of the connection between literary and cinematic texts.* Ontology of literature in modern communicative conditions. Mykolaiv, 209–233.
[32] Fomina, H. V. (2009). *Myth and legend in the cultural space*: Monograph. Chernivtsi: Ruta, 239.
[33] *Franchise*. A guide to useful tips. Retrieved from URL: http://dovidkam.com/porady/shho-take-franshiza.html
[34] Shellynh, V. F. (1987). *Essays.* 2. M.: Mysl, 637.
[35] Shyhapova, Y. Y. *Screen culture: creators and consumers.* Retrieved from URL: http://human.snauka.ru/2014/05/6680
[36] Birch, D. (2008). Our *Victorian Education*. Oxford: Blackwell, 192.
[37] Frye, Northrop. (1990). *Anatomy of Criticism*: Four essays. London: Penguin Books, 383.
[38] Markiewiez, H. (1987). Literatura i mity. Tworezose. W-wa., 10. 55–70.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ НЕМОВНИХ ФАКУЛЬТЕТІВ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

Олена Знанецька
кандидат психологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL FEATURES OF ORGANIZATION OF INDEPENDENT WORK OF NON-LANGUAGE FACULTIES STUDENTS WHILE STUDYING A FOREIGN LANGUAGE

Author: Olena Znanetska

Abstract.

The article covers issues related to the organization of independent work of non-language faculties students while learning a foreign language. Independent work of students is one of the most important elements of education and upbringing in higher education, so its proper organization is crucial for the development of independence, creativity and competitiveness as the major leading personality traits of a specialist with a university education. Independent educational work is considered as a type of educational activity, which provides a certain level of student's independence in all its structural components – from the problem statement to control, self-control and correction. The basic principles of independent work organization and the features of the differentiated approach to the organization of independent work of students while studying a foreign language have been considered.

ВСТУП

Останнім часом пріоритетного значення набуває проблема розвитку внутрішнього потенціалу студента, все частіше розглядається роль його автономності у досягненні ефективності і якості навчання у ЗВО.

Самостійна робота студентів є одним з найважливіших елементів навчання та виховання у ЗВО, де викладач з транслятора знань перетворюється у менеджера освітнього процесу, організовуючи і спрямовуючи пізнавальну діяльність студентів. Тому її правильна організація має вирішальне значення для розвитку самостійності, креативності, конкурентоспроможності як одних з провідних рис особистості фахівця з університетською освітою.

Вивчення світових напрямків розвитку університетської освіти чітко вказує на такі тенденції: сучасні соціокультурні умови диктують самоцінність ідеї безперервної освіти, коли від студентів і викладачів постійно вимагається вдосконалення власних знань; в умовах інформаційного суспільства потрібна принципова зміна організації освітнього процесу: скорочення аудиторного навантаження, заміна пасивного слухання лекцій на зростання частки самостійної роботи студентів; центр ваги в навчанні переміщається з викладання на навчання як самостійну діяльність студентів в освіті.

1. Проблема організації самостійної роботи студентів немовних факультетів під час навчання іноземної мови

Пропорційність між аудиторними та позааудиторними заняттями викликала пильну увагу до проблеми організації самостійної роботи студентів (СРС) в цілому, а не тільки у традиційних межах конкретних дисциплін [4].

Термін «самостійна навчальна робота» розглядається у Педагогічному словнику як «вид навчальної діяльності, при якому передбачається певний рівень самостійності учня у всіх її структурних компонентах - від постановки проблеми до здійснення контролю, самоконтролю і корекції, з переходом від виконання найпростіших видів роботи до більш складних, що мають пошуковий характер, і як засіб формування пізнавальних здібностей учнів, їх спрямованості на безперервну самоосвіту» [3, с. 134].

Поняття «самостійна робота» є багатогранним, тому цілком природно, що воно не отримало єдиного тлумачення у педагогічній літературі. Нам уявляється важливим детально розглянувши поняття «самостійна робота», проаналізувати його сутність по відношенню до різних щаблів навчання, оскільки зараз гостро стоїть питання про актуальність на всіх етапах життя безперервної освіти особистості. Єдина система навчання, де «кожна ланка

вирішувала б завдання (і застосовувала б відповідні прийоми і методи), що відповідають конкретним цілям навчання, провідним мотивам навчання і віковим особливостям учнів, – ось завдання, яке стоїть зараз на порядку денному» [5, с. 24].

Великого значення набуває організація самостійної роботи студентів. Сучасне життя вимагає енергійних людей, що мають професійну компетентність, виявляють ініціативність, творчість. Для цього ще в студентські роки молоді люди повинні опанувати навички самостійної роботи. У подальшій трудовій діяльності ці навички допоможуть систематично займатися самоосвітою. Якщо студент не є привченим до самостійної роботи, то самоосвіта дається йому насилу або він взагалі до неї не приступає. Отже, одним з найважливіших завдань освіти є формування у студентів свідомого відношення до оволодіння теоретичними і практичними знаннями, звички до інтелектуальної праці. Важливо, щоб студенти не просто набували знань, але й опановували способи їх набування, тобто необхідно навчити їх вчитися, виключивши при цьому бездумне, механічне заучування матеріалу.

Для засвоєння обсягу знань і придбання стійких умінь і навичок, передбачених державними освітніми стандартами сьогодення, при скороченні аудиторного навантаження, необхідно підвищити ступінь і якість сприйняття пропонованої інформації і запропонувати такі форми самостійної навчальної діяльності студентів, які допоможуть збільшити пізнавальну активність при вирішенні професійних завдань і одночасно дозволять сформувати «надпрофесійні якості особистості» [4].

Тільки самостійна робота забезпечує якнайповніше злиття знань, умінь, навичок, спрямованості особистості. Вона припускає різноманітні форми діяльності студентів, забезпечує найбільш високий рівень засвоєння знань, формування умінь, навичок, сприяє активізації їх розумової, креативної діяльності. Вона є основою майбутньої самоосвіти фахівця, формує відповідні мотиви, що сприяє реалізації сучасної освітньої парадигми, в основі якої є положення про те, що навчання триває безперервно впродовж усього життя. Самостійна робота впливає на формування у студентів різних особових якостей, таких як: акуратність, працьовитість, самокритичність, організованість, дисциплінованість, відповідальність та ін. Оскільки під час самостійної роботи студент постійно долає різноманітні перешкоди, то вона допомагає розвивати вольові якості – цілеспрямованість, рішучість, наполегливість і завзятість, ініціативність і самостійність. У нього з'являється вольова саморегуляція, наприклад, наполегливість в досягненні поставленої мети, а також готовність до тривалого, невтомного пошуку вирішення

проблеми. Під час самостійної роботи студент стає організатором своєї навчальної роботи. У нього формується пізнавальна мотивація, з'являється потреба в досягненні успіху, він вчиться планувати свою роботу, контролювати хід її виконання, більшою чи меншою мірою виявляє творчість, у нього розвивається самооцінка, самоконтроль [4].

В результаті систематичної участі в самостійній роботі у студентів з'являється позитивне емоційне відношення до навчання. Показниками сформованості такого відношення є критичність мислення, наявність власної думки, уміння аргументовано вести дискусію, обґрунтовувати свою позицію, ставити питання, з'являється потреба у самоосвіті. У студентів формується готовність використати отримані теоретичні знання в повсякденній професійній діяльності. Таким чином, самостійна робота великим чином впливає на появу свідомого відношення студентів до оволодіння знаннями, формує бажання займатися напруженою інтелектуальною працею, вона також повною мірою сприяє всебічному розвитку особистості студента в процесі навчальної діяльності і формуванню самої навчальної діяльності. Як відомо, значення самостійної роботи в тому, що в межах аудиторного зайняття неможливо засвоїти весь обсяг знань, необхідних сучасному конкурентоздатному фахівцеві, проте деякі студенти приділяють недостатньо уваги організації самостійної роботи, тому ця проблема є актуальною у ЗВО.

Дослідники, що займаються проблемою організації самостійної роботи стосовно вищої школи, вкладають в термін «самостійна робота» різний зміст. Так, поняття «самостійна робота» трактується: як самостійний пошук необхідної інформації, придбання знань, використання цих знань для вирішення навчальних, наукових та професійних завдань (С. І. Архангельський); як діяльність, що складається з багатьох елементів: творчого сприйняття і осмислення навчального матеріалу в ході лекції, підготовки до занять, іспитів, заліків, виконання курсових і дипломних робіт (А. Г. Молибог). Р. А. Нізамов розуміє під цим різноманітні види індивідуальної, групової пізнавальної діяльності студентів на заняттях або в позааудиторний час без безпосереднього керівництва, але під наглядом викладача. Б. Г. Іоганзен розглядає організацію самостійної роботи у вищій школі як систему заходів з виховання активності і самостійності як рис особистості. Самостійна робота розуміється також рядом авторів як система організації педагогічних умов, які забезпечують управління навчальною діяльністю, що протікає за відсутності викладача (В. Граф, І. І. Ільясов, В. Я. Ляудіс). Іноді самостійна робота ототожнюється із самоосвітою (С. І. Зінов'єв).

Як можна побачити з наведених вище визначень і тлумачень, самостійна робота розглядається, з одного боку, як вид діяльності, що стимулює активність, самостійність, пізнавальний інтерес, і як основа самоосвіти, поштовх до подальшого підвищення кваліфікації, а з іншого - як система заходів або педагогічних умов, що забезпечують керівництво самостійною діяльністю студентів.

Так, П. І. Підкасистий вважає, що «самостійна робота у вищій школі є специфічним педагогічним засобом організації та управління самостійною діяльністю в навчальному процесі» [2, с. 31]. З одного боку, на думку П. І. Підкасистого, самостійна робота являє собою навчальне завдання, тобто об'єкт діяльності студента, пропонований викладачем або програмованим посібником, з іншого – форму прояву певного способу діяльності з виконання відповідного навчального завдання, саме спосіб діяльності людини або щодо отримання абсолютно нового, раніше йому невідомого, знання, або щодо впорядкування, поглиблення вже наявних знань. М.Г. Гарунов під самостійною роботою розуміє «виконання різних завдань навчального, виробничого, дослідницького і самоосвітнього характеру, які виступають як засіб засвоєння системи професійних знань, способів пізнавальної та професійної діяльності, формування навичок і умінь творчої діяльності та професійної майстерності» [2, с. 45].

На думку М. Г. Гарунова і П. І. Підкасистого, самостійній роботі студентів притаманні такі характеристики: вона формує у того, хто навчається, на кожному етапі його руху від незнання до знання, необхідний обсяг і рівень знань, навичок і умінь для вирішення пізнавальних завдань; формує у студента психологічну установку на систематичне поповнення своїх знань і вироблення умінь орієнтуватися у потоці наукової інформації; є найважливішою умовою самоорганізації того, хто навчається, у оволодінні методами професійної діяльності, пізнання і поведінки; є знаряддям педагогічного керівництва та управління самостійною пізнавальною і науково-виробничою діяльністю студента в процесі навчання і професійного самовизначення [2].

Важливим уявляється те, що однією з найважливіших характеристик СРС виступає те, що вона являє собою систему. Під системою самостійної роботи розуміють сукупність взаємопов'язаних, таких, що взаємно обумовлюють один одного, логічно випливають один з іншого і підлеглих загальним завданням видів робіт. І як будь-яка система, самостійна робота студентів повинна відповідати певним дидактичним вимогам:

1. Вона (система самостійної роботи) повинна сприяти вирішенню

основних дидактичних завдань – придбанню студентами глибоких і міцних знань, формуванню вміння самостійно здобувати, розширювати і поглиблювати знання, застосовувати їх на практиці.

2. Система повинна задовольняти основним принципам дидактики, і перш за все, принципам доступності і систематичності, зв'язку теорії з практикою, свідомої і творчої активності, принципу навчання на високому науковому рівні.

3. Ефективність самостійної роботи досягається, якщо вона є одним із складових, органічних елементів навчального процесу, якщо вона проводиться планомірно і систематично, а не випадково і епізодично.

Тільки за цієї умови у студентів виробляються стійкі вміння і навички у виконанні різних видів самостійної роботи та нарощуються темпи в її виконанні [1, с. 3-4].

Самостійна робота – це планована навчальна, навчально-дослідна, науково-дослідна робота студентів, що виконується за завданням і при методичному керівництві викладача, але без його безпосередньої участі. Вона може бути як аудиторна, так і позааудиторна. Аудиторна самостійна робота відбувається на лекціях, практичному зайнятті, в період проходження різних видів практик, тобто, безпосередньо під керівництвом викладача. Позааудиторна самостійна робота припускає подальшу роботу студентів із матеріалами лекцій, підготовку до практичних зайнять, заліків, іспитів, виконання різних письмових робіт. Ця робота організовується у довільному режимі часу в зручні години, найчастіше поза навчальною аудиторією, наприклад удома, в читальному залі, в лабораторії, на підприємстві. Оволодіння досвідом самостійної роботи не відбувається стихійно, в цьому процесі виявляється механізм привласнення, суть якого полягає у здійсненні діяльності, адекватній тій, яка втілена у продукті, що привласнюється, і в тому, що ця діяльність будується ззовні тими, хто навчає. Отже, має бути організована пізнавальна діяльність студентів, якою керує викладач. До основних видів самостійної роботи відносяться: підготовка до лекцій, практичних зайнять, різних видів практик; виконання письмових робіт і проєктів (контрольних, розрахунково-графічних тощо), рефератів, курсових, випускних кваліфікаційних робіт та ін.; підготовка до складання заліків, іспитів.

В організації самостійної роботи умовно можна виділити три блоки: мотиваційний, організаційний і технологічний. Щоб студенти виявили бажання включитися у самостійну роботу, у них має бути сформована пізнавальна мотивація. Вона формується в результаті внутрішнього

спонукання, розуміння і прийняття суб'єктом навчання необхідності пізнання, а не під тиском ззовні. Тільки в цьому випадку студентові цікаво отримувати нові знання, постійно поглиблювати вже наявні, студент вчиться не задля отримання позитивної відмітки або отримання диплому, хоча вони йому і небайдужі, втім він вчиться тому, що йому це цікаво. Причому, чим більше він дізнається нового, тим більше йому хочеться ще дізнатися, і в цьому випадку пізнавальні інтереси стають ненасичуваними. При такій мотивації самостійна робота перестає бути для студента важким тягарем, вона приносить йому відчуття задоволеності від творчої розумової праці. Згодом з'являється потреба у переживанні емоцій радості, здивування, задоволення у зв'язку із завершенням певного етапу роботи.

Сформувати пізнавальну мотивацію допомагає викладач. Він акцентує увагу студентів на значущості самостійної роботи, роз'яснює, що вона є вищою формою навчальної діяльності. Цілеспрямоване формування пізнавальних інтересів, мотивації до розширення і поглиблення матеріалу, що вивчається, під час самостійної роботи відбувається на аудиторному зайнятті. У студентів з'являється потреба дізнатись про щось нове, потрібне, важливе для себе, але під час аудиторного зайняття повністю задовольнити цю потребу неможливо, вони починають розуміти, що для цього потрібно багато працювати поза аудиторією, самостійно добуваючи знання. Мотивувати до придбання нових знань можуть різні завдання, спрямовані на пошук рішення цікавих проблем, а також спонукання студентів до використання отриманих знань у практичній професійній діяльності або в наукових дослідженнях. Значення має сформованість у студентів мотиву досягнення. Потреба у досягненнях переживається людиною як прагнення до успіху, виявляється у спрямованості на досягнення далеких цілей, в отриманні оригінальних або навіть унікальних результатів як при виборі способів діяльності, так і в продуктах діяльності [4].

2. Психолого-педагогічний супровід самостійної роботи студентів та його основні принципи

З точки зору на СРС як на спосіб управління викладачем самостійною пізнавальною діяльністю студентів, засіб її логічної і психологічної організації, можна виділити дві підгрупи принципів: принципи її психолого-педагогічного супроводу і педагогічного управління.

Так, «психолого-педагогічний супровід розглядається як система професійної діяльності викладача, спрямована на створення психолого-педагогічних умов для успішного навчання, виховання і професійно-

особистісного розвитку студента у ситуації вузівської взаємодії» [9, с. 62].

Виділяють наступні *принципи* психолого-педагогічного супроводу студента.

1. Принцип опори на навченість і здатність до навчання студента в процесі СРС означає співвіднесення рівня актуального розвитку і зони найближчого розвитку (Л. С. Виготський) на основі діагностики індивідуальних сфер студента. В організації СРС цей принцип передбачає надання індивідуалізованої допомоги з боку педагогів на основі усвідомлення меж власного втручання в освітню діяльність студента, не пригнічуючи його активність і ініціативу, підтримуючи його мотивацію, як до продовження діяльності, так і до подальшого звернення за допомогою в разі будь-яких ускладнень; проєктування індивідуальної освітньої діяльності студента з урахуванням даних діагностики; оцінювання досягнень студента з урахуванням його можливостей і здібностей, навченості й освіченості.

2. Принцип обліку та дотримання особистих освітніх, професійних інтересів і планів студента, який вимагає індивідуалізації СРС, розробки індивідуальних завдань, які відповідають його інтересам і потребам.

3. Принцип варіативності і гнучкості, який вимагає від педагога в процесі управління СРС оперативного і гнучкого реагування на зміни, як у самому студенті, так і в навколишньому середовищі.

4. Принцип забезпечення суб'єктної позиції студента, яку можна визначити як мету, умову, засіб і результат психолого-педагогічного супроводу індивідуальної освітньої діяльності студента.

5. Принцип оптимістичної стратегії (М. І. Рожков) передбачає, що суб'єкти супроводу освітньої діяльності студента розглядають розвиток студента з урахуванням його досягнень, позитивних змін в його самостійній навчальній діяльності.

6. Принцип безперервності, системності та послідовності психолого-педагогічного супроводу СРС, який повинен здійснюватися з першого року навчання, забезпечуючи безперервність і спадкоємність розвитку студента і його діяльності при переході від одного етапу навчання до іншого.

7. Принцип взаємодії суб'єктів психолого-педагогічного супроводу СРС. Ефективність підтримки та допомоги студенту залежить від взаємодії фахівців, що мають різне професійне бачення освітньої діяльності та індивідуального розвитку студента [9, с. 70-72].

До принципів педагогічного управління СРС нами віднесені правила, що дозволяють реалізувати такі функції педагогічного менеджменту: планування СРС, організація СРС, контроль і оцінка якості СРС, її корекція. У цю підгрупу

увійшли наступні принципи: регламентація всіх самостійних завдань за обсягом і за часом; забезпечення умов для СРС (бюджет часу, навчальна література та навчально-лабораторна база [6], блокова структуризація змісту СРС; корекційний тип управління СРС; диференційований підхід до студентів з дотриманням посильності навчальних завдань; підвищення питомої ваги самостійної роботи з переходом студентів на старші курси; планомірне зростання інтелектуальних навантажень і послідовний перехід до більш неточних і неповних інструкцій для використання самостійної роботи; поступове віддалення викладача і заняття ним позиції пасивного спостерігача за процесом.

До цієї підгрупи увійшов і принцип комплексного підходу до організації СРС. Керівництво самостійною роботою студентів передбачає організаційну, методичну, регуляційну і контрольну складові.

У педагогічному управлінні СРС важливо дотримуватися також наступних принципів: принципу єдності трьох взаємопов'язаних форм СРС (позааудиторна самостійна робота; аудиторна самостійна робота, яка здійснюється під безпосереднім керівництвом викладача; творча, в тому числі науково-дослідницька робота), принципу зворотного зв'язку в системі співпраці учнів і навчального, принципу комунікативної взаємодії по відношенню до створюваної студентами в процесі СРС освітньої продукції (передбачає подання і сумісне обговорення учасниками освітнього процесу створених ними продуктів), а також рейтингового методу контролю СРС і поступового переходу від контролю викладача до самоконтролю, принципу відповідності оцінки освітнього результату поставленої мети.

Реалізація розробленої системи принципів організації СРС дозволить підвищити її ефективність і забезпечити плавний перехід студентів від навчальної діяльності безпосередньо до професійної [4].

Навчальна діяльність містить багато можливостей для досягнення більш високого рівня: це яскраві відповіді на практичному зайнятті, заліках, іспитах, підготовка оригінальних письмових робіт, участь у науковій роботі, виступи на наукових студентських конференціях. Студенти з високою потребою в досягненнях зазвичай з бажанням займаються самостійною роботою, докладають більше зусиль в навчальний процес, що призводить до більш високих результатів у навчанні, позитивно впливає на особистісне зростання і оволодіння професією. В процесі самоосвіти вже зникає необхідність у педагогічному стимулюванні пізнавальної діяльності, з'являється внутрішня мотивація, тому важливо, щоб викладачі сприяли розвитку у студентів внутрішніх мотивів пізнавальної діяльності.

Так, щоб виникла потреба в самостійній роботі, повинне з'явитися протиріччя між наявними у студентів знаннями, уміннями, навичками і новими умовами, в яких вони повинні застосовуватися. Але одного бажання займатися самоосвітою ще недостатньо, важливо, щоб у студентів були сформовані організаційні уміння, пов'язані із плануванням, управлінням і контролем своєї навчальної діяльності. Студент повинен уміти організувати власну пізнавальну діяльність. Проте іноді викладачі не стимулюють студентів цілеспрямовано займатися самостійно. В організаційному плані велике значення має достатня кількість часу, що відводиться на самостійну роботу.

Надійною формою раціональної організації самостійної роботи є графік навчального процесу, в якому відбиті терміни усіх звітних заходів: проміжна атестація, виконання різних письмових робіт, терміни екзаменаційної сесії. На молодших курсах допомогу в організації самостійної роботи надає викладач, на старших курсах студенти вже самі в змозі спланувати власну роботу. Для ефективної організації самостійної роботи студенти повинні навчитися приймати і розуміти ті цілі і навчальні завдання, які ставить перед ними викладач. Тому, при розробці завдань викладачеві необхідно передбачити поступове зростання складності, міри самостійності, проблемності, творчості. Усі завдання, пропоновані для самостійної роботи, можна розділити на теоретично спрямовані (на розуміння, аналіз, синтез, моделювання, систематизацію, класифікацію і тому подібне) і практично спрямовані (на застосування, проєктування, експериментування і т. ін.) Розробка різних завдань для самостійної роботи є важливою умовою, що сприяє підвищенню її ефективності, це може виражатися у створенні різних методичних рекомендацій або іншого методичного матеріалу. Для організації самостійної роботи доцільно звернути увагу на формування у студентів загальних і професійно значущих умінь, без яких фахівець не відбудеться. Значення мають загальні уміння, пов'язані із комунікативними якостями особистості. Студенти повинні уміти чітко формулювати думки, виступати, пояснювати, доводити, ставити питання, брати участь у бесіді, слухати інших та ін. Окрім цього, студенти повинні уміти записувати матеріал – робити конспекти, тези, виконувати письмові роботи, переводити усний матеріал у схеми, таблиці, графіки тощо. Цьому сприяють розвинуті аналітичні уміння: зрозуміти проблему, оцінити її, аргументувати, порівняти тощо.

У студентів мають бути сформовані: логічні уміння (порівнювати, зіставляти, узагальнювати, робити висновки та ін.); аналітичні уміння (розуміти проблеми, оцінювати їх, аргументувати ідеї, приймати рішення, виходячи із здорового глузду, та ін.). Окрім загальних умінь, виділяють такі

спеціальні уміння, як підготовка до певних видів зайняття (лекцій з тих або інших дисциплін, наприклад, технічних або гуманітарних, практичних зайнять, практики та ін.). Багато в чому успіх самостійної роботи залежить від організаційних умінь: планування власного часу, дотримання режиму зайняття, гігієни розумової праці тощо.

3. Особливості диференційованого підходу до організації самостійної роботи студентів під час навчання іноземної мови

Для прояву і розвитку у студентів потреби та інтересу до самостійної навчальної діяльності велике значення має організація спільної продуктивної діяльності викладача і студента. Система взаємодії викладача і студента має бути спрямована на те, щоб навчити студентів самостійно проєктувати свої життєві плани, здійснювати їх на основі досить високого рівня розвитку самоосвіти. Для цього спочатку викладач консультує, як виконувати завдання, потім переходить від безпосереднього інструктажу до опосередкованого, наприклад, він коригує завдання, поставлені студентом, оцінює результат роботи і тому подібне. Згодом викладач виступає в ролі консультанта, порадника, спонукаючи студента до самостійного аналізу виконаної роботи.

На різних етапах роботи співпраця викладача і студента буде різною. В одних випадках зростає значущість діяльності викладача, наприклад, в період формування мотивації або при оцінці знань, умінь, навичок на заліку, іспиті. Але, безумовно, вирішальна роль в організації самостійної роботи відводиться студентові. Деякі викладачі вважають, що ці уміння формуються у студентів самі по собі, як само собою зрозуміле, але це не так, їх потрібно цілеспрямовано розвивати [4].

У цьому непростому процесі можна виділити три етапи. На початковому етапі студенти опановують методику або технологію користування навчальною, науковою, довідковою літературою. Вони вчаться самостійно працювати з підручниками, аналізувати вивчений матеріал. На цьому етапі студенти виконують завдання переважно за зразком, які носять відтворюючий або репродуктивний характер, наприклад, рішення завдань, заповнення таблиць, підготовка схем та ін. Основна мета таких завдань – закріплення у студентів знань, формування умінь і навичок. На цьому етапі пізнавальна діяльність студентів виявляється у пізнанні, осмисленні, запам’ятовуванні. На цьому етапі значна роль в організації самостійної роботи відводиться викладачеві.

На наступному етапі можливе ускладнення завдань, викладач пропонує

реконструктивно-варіативні завдання, які сприяють розвитку творчості і самостійності. Студенти ставляться в умови, коли необхідно перетворювати відомий матеріал. Викладач може включати студентів у частково-пошукову діяльність, коли він формулює перед студентами проблему, пропонує план її вирішення, дає різні варіанти, що полегшують пошук правильного рішення. Найбільш складним варіантом є включення студентів у навчально-дослідницьку діяльність. В цьому випадку студентам необхідно перетворювати знання, здійснювати перенесення наявних способів у нові ситуації пізнавальної і практичної діяльності. У цьому випадку вони повинні вміти самостійно ставити цілі, розробляти план рішення пізнавальних завдань, узагальнювати матеріал, робити висновки і т.п.

Завершальний етап характеризується вищим рівнем сформованості у студентів самостійності і творчості. Студенти демонструють уміння обґрунтовувати актуальність проблеми, показувати теоретичну і практичну значущість її рішення, робити висновки та ін.

Самостійна робота не повинна проходити безконтрольно. Викладач здійснює контроль і спонукає студентів до самоконтролю за виконанням тих завдань, які даються на самостійне вивчення. Поступово зовнішні дії контролю і оцінки, здійснювані викладачем, переходять у внутрішній план і стають діями самоконтролю і самооцінки студента. Хоча, безумовно, для студента не байдужа думка викладача, який оцінює його успіхи як впродовж семестру, так і під час екзаменаційної сесії. Важливо, щоб студент навчився критично оцінювати проміжні і кінцеві результати своїх дій, при необхідності здійснювати їх коригування, тобто, мати уявлення про те, як їх змінити, щоб результат відповідав вимогам, що пред'являлися. Під час самостійної роботи студенти набувають досвіду самоосвіти, при цьому студенти починають усвідомлювати, що в навчальній діяльності важливо не лише заучувати інформацію, але й набувати навички самостійного її надбання. Так, поступово вони переходять від репродуктивної самостійної роботи до творчої, відбувається послаблення зовнішнього контролю з боку викладача, розвивається самоконтроль і саморегуляція. Таким чином, відбувається передача функції планування, організації і контролю від викладача до студента [4].

Л. М. Тернавська, ґрунтуючись на концепціях рівневого розвитку пізнавальної активності і самостійності, вважає за доцільне виділити чотири групи учнів:

1. малокомпетентні студенти – ті, хто здатний освоїти навчальний матеріал на мінімальному рівні (слабка шкільна підготовка, недостатня

мотивація до вивчення іноземної мови, невміння вчитися, несформованість загальнонавчальних і інтелектуальних умінь);

2. «середні» – ті, хто здатний засвоїти навчально-мовний матеріал на рівні вимог державного стандарту (середній рівень підготовленості, ситуативний інтерес до вивчення іноземної мови, мають середню сформованість навчальних умінь, мало цілеспрямовані і не вміють творчо і самостійно працювати з мовним матеріалом на навчальному занятті і в рамках самопідготовки);

3. «просунуті», де є позитивна вмотивованість до вивчення іноземної мови, сформованість навчальних умінь, цілеспрямованість, рішення пропонованих викладачем навчальних завдань конструктивно-варіативного плану;

4. творча група – характеризується всіма позитивними, характерними для попередніх груп, крім того, для них властиво вміння розв'язувати задачі на творчо-пошуковому рівні і самостійно організовувати свою діяльність поза контролем викладача [7, с. 61-62].

Сутність диференційованого підходу, запропонованого Л. М. Тернавською, полягає в організації самостійної роботи студентів за допомогою завдань, заснованих на особливостях стилів навчання студентів (аудіальний, візуальний, кінестетичний) і їх функціональної асиметрії мозку («лівопівкульний», «правопівкульний» і «змішаний»).

Е. Н. Трущенко в основу своєї моделі організації самостійної роботи поклала тип професійної навченості (В. Я. Ляудіс), і виділила чотири групи студентів, визначила необхідну допомогу у вирішенні їхніх проблем.

Група 1 – студенти, що розвиваються самостійно: студенти з високим рівнем професійної навченості. Вони активні, ініціативні, комунікабельні, володіють високою мотивацією до навчання, сформованими якостями розуму, навичками самоорганізації, творчими здібностями. Для організації самостійної роботи таких студентів необхідна розробка завдань підвищеної складності.

Група 2 – стимульовані: студенти з рівнем професійної навченості вище середнього. Цим студентам необхідна стимуляція, для них ефективна розробка творчих завдань, що підвищують мотивацію навчання.

Група 3 – адаптивно-репродуктивні: студенти із середнім рівнем навченості. Труднощі в навчанні у даних студентів визначаються різними причинами, серед яких проблеми комунікативної активності, самоорганізації та розвитку інтелектуальних властивостей. Цим студентам потрібні завдання на активізацію пізнавальної діяльності.

Група 4 – пасивні: студенти зі зниженим рівнем професійної навченості, що уникають інтелектуальної напруги. Для них характерне тяжіння до звичних форм активності, інертність, безініціативність. Для цих студентів необхідний підбір індивідуальних завдань, спрямованих на розвиток комунікативної активності і пізнавальної мотивації, завдання з додатковою алгоритмізацією [8, с. 89].

Отже, важливою умовою підвищення ефективності самостійної роботи є здійснення контролю за її організацією та перебігом і вжиття заходів, що заохочують студентів на якісне її виконання. Виділимо і охарактеризуємо декілька рівнів сформованості у студентів навичок самостійної роботи: високого, середнього і низького.

Високий рівень розвитку самостійності має місце, коли у студентів виявляється постійне бажання після аудиторного зайняття займатися самостійно, вони бачать сенс навчання в придбанні необхідних знань і у формуванні професійних умінь і навичок. Критерії успішності навчання для них не зводяться тільки до отримання гарних оцінок. Вони самостійно ставлять собі навчальні завдання, планують майбутню роботу, знаходять оригінальні способи її виконання, виявляючи при цьому творчість, адекватно оцінюють свою роботу, визначають необхідність коригування, здійснюють самоконтроль. Вони розуміють, що успіх в навчанні і майбутній професійній діяльності залежить від власних витрачених зусиль.

При середньому рівні розвитку самостійності студенти не завжди мають бажання брати на себе додаткову відповідальність і щодня займатися самоосвітою. Вони готові отримувати більш низькі оцінки за результати своєї роботи, аби не утруднювати себе додатковими зайняттями. Вони вважають, що на іспиті багато що залежить не від витрачених зусиль при підготовці, а від удачі, везіння. Вони потребують допомоги викладача на усіх етапах організації самостійної роботи: при постановці навчального завдання, в ході планування роботи, при виборі способів вирішення поставленої проблеми, а найголовніше – при здійсненні контролю.

Низький рівень розвитку самостійності. Студенти віддають перевагу аудиторним формам роботи, аврально готуються до чергових форм звітності, решту часу мало самостійно займаються. Однією з причин низького рівня розвитку самостійності є слабкий рівень самоорганізації, ознаками якого можна назвати пропуски зайнять, несистематичне і несвоєчасне виконання завдань, аврали під час заліково-екзаменаційної сесії. Все це кінець кінцем призводить до досить серйозних проблем: академічної неуспішності, низької професійної підготовки, іноді й відрахуванню з університету.

Кожен викладач може провести експрес-аналіз, і, вочевидь, багато хто погодиться, що більшість студентів можна віднести до середнього рівня розвитку самостійності, і лише одиниці відносяться до високого і низького рівнів. Тому, важливим завданням викладача є поступове формування у студентів навичок самостійності, що сприятиме переходу із середнього рівня на високий, а з низького рівня – на середній.

Важливо, щоб студенти якомога раніше усвідомили необхідність формування у них навичок самостійної роботи. Відомо, що випускники, які успішно займаються самостійно, згодом успішно підвищують кваліфікацію і свій професійний рівень. Самоосвіту слід розглядати як основний напрям професійного зростання і як найважливіший засіб цивілізованого забезпечення конкурентоспроможності фахівця на ринку праці. Про сформованість досвіду самоосвіти свідчить: по-перше, наявність потреби самостійно набувати і постійно удосконалювати знання, необхідні для здійснення успішної діяльності; по-друге, оволодіння сучасними методами і засобами використання інформації; по-третє, уміння раціонально організовувати свою пізнавальну діяльність – планувати, здійснювати, оцінювати, коригувати [4].

У психолого-педагогічній літературі активно обговорюється питання про причини і фактори, що обумовлюють неефективність та непродуктивність самостійної роботи студентів. На думку В. Н. Яковлєвої, це – слабка орієнтованість традиційної системи навчання на індивідуалізацію і особистісний ріст студента як суб'єкта навчальної діяльності, відсутність обліку його потенційних можливостей і індивідуально-психологічних особливостей, рівня його готовності до самостійної навчальної діяльності, справжнього навчального співробітництва педагога з учнями, недоліки в організаційно-методичному забезпеченні процесу навчання.

Ефективність самостійної роботи знижують і такі чинники, як нечіткість постановки завдань за формами самостійної роботи, нечіткість в критеріях оцінки, несвоєчасність доведення їх до студентів, неузгодженість тем завдань з СРС і тем лекційних занять, нерівномірність навантаження протягом семестру і несвоєчасність видачі завдань з СРС, відсутність приміщення, де можна займатися, методичних вказівок щодо виконання завдань із самостійної роботи, формальний підхід студентів до виконання СРС, відсутність навичок ведення творчої самостійної роботи. Крім того, відзначаються і обмежені можливості викладачів в реалізації індивідуального підходу до студентів: висока трудомісткість розробки індивідуальних завдань із СРС та їх систематичного оновлення; висока трудомісткість перевірки

індивідуальних завдань; неможливість своєчасного доведення результатів перевірки завдань до кожного студента і пояснення помилок і недоліків при великій чисельності студентів в групі.

ВИСНОВКИ

Отже, підвищенню продуктивності самостійної роботи студентів сприяє використання диференційованого підходу до її організації та утримання. Диференційоване навчання – це система освіти, яка забезпечує розвиток особистості кожного студента з урахуванням його можливостей, інтересів, нахилів та здібностей; форма організації освітнього процесу, при якій педагог працює з групою студентів, яка складається з урахуванням наявності у них будь-яких значущих для навчального процесу загальних якостей; частина загальної дидактичної системи, яка забезпечує спеціалізацію навчального процесу для різних груп учнів.

Основною метою організації самостійного навчання студентів є створення найбільш комфортних умов для ефективного навчання особистості, що забезпечують їй досягнення такого рівня засвоєння матеріалу, який відповідає її пізнавальним можливостям, здібностям (але не нижче мінімальних), а також розвиток даних можливостей і здібностей. В основу організації самостійної роботи студентів може бути покладена диференціація: за характерними індивідуально-психологічними особливостями студентів; за організаційною формою навчання; за змістом роботи; за формою надання педагогічної підтримки.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Воронин, А.С. (2005). Самостоятельная работа студентов: учебно-методическое пособие для специальности 350500 - Социальная работа. Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 39.

[2] Гарунов, М.Г. (1978). Самостоятельная работа студентов. М.: Знание, 34.

[3] Коджаспирова, Г.М. (2005). Словарь по педагогике. Москва: ИКЦ «МарТ»; Ростов н/Д: Издательский центр «МарТ», 448.

[4] Кручинин, В.А. (2014). Психология и педагогика высшей школы: учеб.-метод. пособие. Ч. 2. Нижегор. гос.архитектур.-строит. ун-т.– Н. Новгород: ННГАСУ, 195.

[5] Леонтьев, А.А. (1985). Психологические предпосылки раннего овладения иностранным языком. *Иностранный язык в школе*, 5, 24-29.

[6] Молибог, А.Г. (1975). Вопросы научной организации педагогического труда в высшей школе. Минск: Высшая школа, 288.

[7] Тернавская, Л.М. (2001). Дифференцированный подход к организации самостоятельной работы студентов экономического вуза (на примере английского языка): дис. ... канд. пед. наук. Запорожье, 186.

[8] Трущенко, Е. Н. (2009). Организация самостоятельной работы студентов вуза на основе компетентностного подхода к профессиональной подготовке специалистов: дис. ... канд. пед. наук. Москва, 168.

[9] Черная, А.В. (2010). Организация самостоятельной работы студентов по психолого-педагогическим дисциплинам: электронный учебник. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 200.

REFERENCES

[1] Voronin, A.S. (2005). Samostoiatelnaia rabota studentov: uchebno-metodicheskoie posobiie dlia spetsialnosti 350500 – Sotsialnaia rabota. Ekaterinburg: UGTU-UPI, 39.

[2] Garunov, M.G. (1978). Samostoiatelnaia rabota studentov. M.,Znaniie, 34.

[3] Kodzhaspirova, G.M. (2005) Slovar po pedagogike. Moskva: IKT «MarT»; Rostov n/D: Izdatelskii tsentr «MarT», 448.

[4] Kruchinin, V.A. (2014). Psykhologiia i pedagogika vysshei shkoly: ucheb.-metod. posobiie. Ch. 2. Nizhegor. gos.arkhitektur.-stroit. un-t.– N. Novgorod: NNGASU, 195.

[5] Leontiiev, A.A. (1985). Psikhologicheskiie predposylki rannego ovladeniia inostrannym iazykom. *Inostrannyi iazyk v shkole*, 5, 24-29.

[6] Molibog, A.G. (1975). Voprosy nauchnoi organizatsii pedagogicheskokgo truda v vysshei shkole. Minsk, Vysshaia shkola, 288.

[7] Ternavskaia, L.M. (2001). Differentsirovannyi podkhod k organizatsii samostoiatelnoi raboty studentov ekonomicheskogo vuza (na primere angliiskogo iazyka): dis. ... kand. ped. nauk. Zaporozhie, 186.

[8] Trushchenko, Y.N. (2009). Organizatsiia samostoiatelnoi raboty studentov vuza na osnove kompetentnostnogo podkhoda k professionalnoi podgotovke spetsialistov: dis. ... kand. ped. nauk. Moskva, 168.

[9] Chornaia, A.V. (2010). Organizatsiia samostoiatelnoi raboty studentov po psikhologo-pedagogicheskim distsiplinam: elektronnyi uchebnik. Rostov-na-Donu: Yuzhnyi federalnyi universitet, 200.

СТВОРЕННЯ МОДЕЛІ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Олена Осадча
викладач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

DEVELOPMENT OF THE MODEL OF STUDENTS' INDEPENDENT WORK UNDER CONDITIONS OF DISTANCE LEARNING

Author: Olena Osadcha

Abstract.

The article deals with the development of the model of students' independent work under conditions of distance learning. The importance of the research into this problem is determined, on the one hand, by the growing possibilities of using various information technologies and, on the other hand by the necessity to adapt to the conditions of today's world where independent work of students is becoming increasingly important. The advantages and disadvantages of distance learning have been explored. The author studied the role of independent work in the formation of the professional competences of students. The issue of modeling in the area of education has been tackled. The approaches to the development of the model of independent work have been identified and analyzed. The components of the model, such as the goal, the tasks, the content, the methods, the means and evaluation of results have been determined and characterized. The prospects of further development of this research are related to the exploration of models of independent work of students majoring in different areas.

ВСТУП

Сьогодні важко уявити навчальний процес без використання інформаційних технологій. Змінюється світ, змінюються умови, цілі та зміст підготовки фахівця.

Оновлення змісту освіти є важливим компонентом розвитку освіти в Україні, яке передбачає його відповідність потребам суспільства та особистості. Сучасний рівень розвитку науки та інформаційних технологій вимагає широкого застосування сучасних форм навчання, таких як дистанційне навчання. Воно ефективне та перспективне, так як його доля зростає з року в рік. Ситуація, яка склалася у світі протягом останнього року, підтвердила необхідність ефективної організації дистанційного навчання, розробки нових дистанційних курсів та навчальних матеріалів та розробки моделі навчального процесу, складовою частиною якого є самостійна робота, у контексті онлайн навчання. Передусім, перед дослідниками постає питання як створити умови, у яких самостійна робота стане засобом самовдосконалення, особистісного росту, підвищення кваліфікації молодого спеціаліста протягом навчання в університеті, дозволить розвинути та сформувати пізнавальні інтереси студентів, стане поштовхом до власних наукових розвідок. Разом з цим, необхідно звертати увагу на формування таких особистісних якостей студента, як доброчесність, відповідальність, спроможність раціонально розподіляти час та планувати свою роботу, дотримуватися термінів виконання робіт.

Актуальність дослідження зумовлена потребою подолання протиріч між необхідністю використання інформаційних технологій та відсутністю достатньої кількості розроблених дистанційних курсів, між можливістю навчатися на відстані та потребою живого спілкування з викладачем, між потребами адекватного та об’єктивного оцінювання знань студентів та впевненістю, що завдання виконуються самостійно. Безперечним є те, що напрацювання науковців та розробників курсів як ніколи раніше визначили основні засади та перспективи розвитку дистанційного навчання, але втім залишається ще широке коло питань, що потребують вивчення.

У пропонованому дослідженні ставимо за мету проаналізувати можливість створення моделі організації самостійної роботи студентів в умовах дистанційного навчання. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань: 1) визначити переваги та недоліки дистанційного навчання; 2) дослідити роль самостійної роботи у формуванні професійних компетенцій фахівця; 3) проаналізувати підходи до створення моделі навчального процесу та самостійної роботи як його складової; 4) виокремити

компоненти самостійної роботи та охарактеризувати їх. Об'єктивна характеристика компонентів самостійної роботи ґрунтується на аналізі їх місця, контенту та ролі в моделі. У контексті дистанційного навчання доля самостійної роботи зростає. Разом з цим зростають і вимоги до організації самостійної роботи.

1. Дистанційне навчання як джерело організації самостійної роботи студентів

Багатоаспектність і складність проблеми організації дистанційного навчання зумовили її аналіз з різних позицій, таких як психолого-педагогічні засади, соціологічні аспекти, методологічні засади розробки дистанційних курсів, технічне забезпечення процесу, використання сучасних комп'ютерних технологій та можливостей мережі Інтернет. Результати наукових досліджень представлені у працях Г. О. Козлакової [9], Е. С. Полат [13], І. В. Ставицької [16, с. 100–102], В. Ю. Бикова [17], В. В. Вишнівського [4]. В. В. Вишнівський визначає дистанційне навчання як «цілеспрямований інтерактивний асинхронний процес взаємодії суб'єктів і об'єктів навчання між собою та із засобами навчання, причому процес індиферентний до їхнього просторового розташування». Це «нова організація освітнього процесу, що базується на принципі самостійного навчання студента. Середовище навчання характеризується тим, що студенти віддалені від викладача у просторі і часі, водночас вони мають можливість у будь-який момент підтримувати діалог за допомогою засобів телекомунікації [4, с. 17].

Дистанційна освіта має очевидні переваги у порівнянні з очною освітою [12]. Вона є більш гнучкою, бо матеріал можна підбирати з урахуванням рівня підготовки студентів; актуальною, тому що надає можливість використовувати новітні педагогічні та методичні розробки; зручною, так як студенти можуть навчатися у будь-якому місці, без відриву від роботи, не відчуваючи обмежень у часі. Дистанційній освіті притаманні модульність, тобто розбиття теми на окремі логічно завершені теми, економічна ефективність, тобто можливість заощаджувати значні кошти, раціональність, так як існує можливість застосовувати великі обсяги інформації, інтерактивність, що означає спілкування студента з викладачем індивідуально. Це посилює мотивацію до навчання. До цього можна додати географічну необмеженість та відсутність психологічних бар'єрів.

Однак, існують і певні недоліки дистанційної освіти. Це висока потреба у ресурсах апаратних засобів, недостатня інтерактивність, недостатня взаємодія студента та викладача, недостатньо оперативний зворотній

зв'язок, невелика кількість ретельно розроблених матеріалів. Це зумовлює необхідність спланованої роботи, що націлена на вдосконалення форм та методів дистанційного навчання.

Безперечно, дистанційна освіта може розглядатися як ефективне джерело організації самостійної роботи студентів, їх самоосвіти, підвищення кваліфікації, оперативного використання баз даних та електронних бібліотек.

Хоча існує багато опцій дистанційного навчання, ми можемо виокремити основні типи, які підтримуються існуючими системами освіти. По-перше, це відеоконференції, коли викладач може безпосередньо взаємодіяти зі студентами на заняттях. Це може бути індивідуальне заняття або клас. По-друге, це синхронне навчання, коли студенти навчаються у встановлений час. По-третє, асинхронне навчання, що представляє собою менш зв'язаний, але й менш обмежений формат. Замість онлайн занять студентам пропонуються навчальні завдання з встановленими термінами виконання. Вони самостійно виконують такі завдання. По-третє, це онлайн курси з відкритим графіком, що є ще одним рівнем гнучкості. Це ідеально підходить для студентів з різними графіками. Далі зупинимося на онлайн курсах з фіксованим часом як типи синхронного курсу, що вимагає від студентів присутності у спеціальній віртуальній локації у встановлений час (наприклад, на вебінарі). На відміну від більш суворих синхронних занять, студенти можуть підключатися та взаємодіяти онлайн. Гібридне навчання є специфічним типом змішаного навчання, при якому студенти отримують однакову інформацію у реальному часі, але деякі студенти присутні на занятті, а деякі навчаються дистанційно.

Вивчення та узагальнення позитивного досвіду дистанційного навчання дозволило зробити висновок про те, що ефективні завдання для дистанційної самостійної роботи характеризуються такими рисами: глибина пізнавальних процесів; повторення матеріалу у різних моделях; систематизація матеріалу у логічно організованих, ієрархічних структурах, так як формування логічних зв'язків підвищує розуміння; використання проблемних задач, так як навчання, націлене на вирішення проблеми дає кращі результати, ніж те, яке націлене на запам'ятовування матеріалу; вмотивованість виконання завдання; урахування дидактичних принципів.

На відміну від аудиторного навчання, дистанційне навчання характеризується віддаленістю студента від викладача (у просторі, у часі, у відносинах). Ціль самостійної роботи – скоротити цю відстань, створити навчальне середовище для великої кількості спеціалістів, забезпечити безперервну освіту.

Спираючись на існуючі дослідження та досвід дистанційної роботи, видається слушним використовувати такі підходи до організації самостійної роботи студента в умовах дистанційного навчання:

1. Ретельне структурування матеріалів курсу. Навчаючись дистанційно, студент повинен мати змогу бачити весь курс від початку до кінця, що робить неможливим змінювати деякі блоки.

2. Визначення кінцевої цілі кожного завдання. Щоб навчання було успішним, студенту важливо знати, чому це завдання важливе, як співвідноситься воно з іншими завданнями, які пізнавальні дії приведуть до цілі, коли можна переходити до наступного завдання. Безперечно, завдання потрібно супроводжувати вичерпними методичними вказівками, щоб зняти труднощі та невпевненість студенти щодо стратегій виконання завдань.

3. Чітке визначення мотиваційної стратегії у межах самостійної роботи для студентів, що навчаються дистанційно. Важливо підкреслити, що студенти можуть бути орієнтовані на виконання завдань, таких як виконання експерименту, збір даних, пошук інформації, у реальному, не віртуальному середовищі, де передбачена особиста взаємодія. У такому разі, режим онлайн – це поле для координації та обміну інформації.

4. Використання інтерактивної стратегії самостійної роботи. Вона поєднує у собі п'ять «і»: інтерактивність (студент – студент, студент – викладач, студент – зміст самостійної роботи), інтроспекцію, інновацію, інтеграцію, інформацію. Це досягається створенням команд, self-study груп, вивченням кейсів, веденням власного журналу, обговоренням результатів.

5. Використання письмових дослідницьких завдань. Ефективним може бути використання таких видів робіт, як домашнє читання з аналізом змісту та мови тексту, напис аналізу фахових статей іноземною мовою, огляд літератури з проблеми. Такі завдання спрямовані на інтеграцію навчального матеріалу та досвіду, який набувають студенти.

2. Підходи до моделювання процесу підготовки фахівця

Євроінтеграція української освіти висуває цілу низку вимог до підготовки сучасного фахівця, який здатний вирішувати складні завдання сьогодення, бути відкритим до нових знань та нового досвіду. У цьому контексті невід'ємною складовою підготовки фахівця є оволодіння ним іноземною мовою на достатньо високому рівні. Наразі існує ситуація, коли фахівець має високий рівень професійної підготовки, але через те, що він недостатньо володіє іноземною мовою, його наукова мобільність обмежується неспроможністю прийняти участь у науковій конференції або підготувати

наукову статтю у виданні, що входить до міжнародних наукометричних баз. Отже, ми можемо стверджувати про існування певних протиріч між потребами суспільства та науки і структурою навчального процесу у вищому навчальному закладі. Одне з завдань нашого дослідження полягає в тому, щоб описати та теоретично обґрунтувати структурні компоненти моделі даного процесу.

Моделювання педагогічних процесів сьогодні набуває все більшого поширення, тому що відкриває горизонти для розглядання не окремих аспектів навчального процесу, а його цілісності, починаючи з моменту постановки цілей до отримання бажаного результату. Створення моделі формування професійної компетентності студентів немовних факультетів в процесі самостійної роботи під час вивчення іноземної мови дасть змогу трансформувати існуючу освітню систему у таку систему, яка б відображала всі складові навчального процесу та механізми їх взаємодії. Дія вважається моделюванням, якщо вона містить такі компоненти, як мету, об'єкт моделювання, саму модель та ознаки, які їй притаманні і залежать від об'єкта моделювання. У нашому випадку у якості об'єкта виступає самостійна робота як складова частина процесу формування професійної компетентності майбутнього фахівця у галузі природничих та інженерно-технічних спеціальностей. Цей процес зазвичай включає 5 основних етапів: початковий, інтеграційний, основний, підсумковий та науково-дослідний.

Моделювання широко застосовується у психолого-педагогічних дослідженнях. Модель – це система елементів, яка відтворює певні сторони, зв'язки, функції предмета дослідження. Вона може розглядатися як уявлена або матеріально реалізована система, яка відображає або відтворює об'єкт дослідження та спроможна замінити його так, що її вивчення надає нам інформацію про цей об'єкт.

Щодо моделі діяльності фахівця, можна виділити гіпотетичну, презентативну і прогностичну моделі. Гіпотетична модель є відображенням кваліфікаційної характеристики, в якій представлені теоретичні вимоги до підготовки фахівця. Цей тип моделі треба перевіряти на практиці навчально-виховного процесу. Презентативна модель містить професійні, емоційно-вольові якості, якими повинен володіти фахівець, і створюється на основі його посадових обов'язків і функцій. Прогностична модель дозволяє будувати прогнози щодо успішності функціонування професіонала та труднощів, з якими він може стикатися під час своєї професійної діяльності. Це дуже важливі аспекти, які треба враховувати під час професійної підготовки у вищому навчальному закладі. У контексті формування іншомовних

компетентностей гіпотетична модель має визначати компетентності, необхідні для комунікативного спілкування іноземною мовою. Презентативна модель визначає можливості впевненої поведінки під час іншомовного спілкування, розуміння особливостей міжкультурного спілкування. Прогностична модель повинна враховувати тенденції та напрямки розвитку науково-технічного прогресу, суспільства та глобалізації. Тому вважається за необхідне навчати студента аналізувати нові умови праці та адаптуватися до них.

У наукових працях представлені класифікації типів моделей реалізації компетентісного підходу у підготовці майбутніх фахівців. Н. Боярчук вважає ефективною модель, яка є:

1) за рівнем формалізації представлення інформації – концептуальна, бо вона втілює загальновідомі й нові концепції, виявлені у процесі дослідження;

2) за орієнтованістю на відтворення певних аспектів реалізації компетентісного підходу – змішана, така, що поєднує риси процесуальної, функціональної та частково структурної моделі;

3) за цілями і завданнями моделювання – дескриптивна: ґрунтується на аналізі й описі процесуальних характеристик реалізації компетентісного підходу; прогностична: описує майбутній результат, що є наслідком відповідно спланованого педагогічного впливу;

4) за місцем у структурі наукового пізнання – епістеміологічна: включає не тільки відомі параметри, а й ті ознаки, відношення, функції, обмеження, закономірності, вектори змін, які необхідно дослідити;

5) за способом зв'язку між представленими даними – ієрархічно-мережева: організовує дані у вигляді підпорядкованих структур;

6) за чинником часу – динамічна: відображає зміни, які відбуваються внаслідок впровадження компетентісного підходу в освітньому просторі;

7) за рівнем моделювальної системи – макромодель: акцентує перехід до компетентісного підходу; відображає складну систему суспільних відносин [1].

Через свій потенціал процес моделювання викликає інтерес дослідників протягом останнього часу. Педагогічне моделювання дозволяє спланувати елементи системи, дослідити механізми їх взаємодії, оцінити отримані результаті, використовуючи модель перед тим, як застосовувати її у реальних ситуаціях. Проблеми моделювання в педагогіці розглядалися Є. О. Лодатко [10]. У роботі було визначено принципи педагогічного моделювання. Шляхи моделювання планів роботи у професійно-технічних навчальних закладах були розроблені Л. М. Капченко [8]. Фундаментальне дослідження А. В. Семенової присвячено формуванню професійної

компетентності фахівця засобами парадигмального моделювання [14]. У процесі створення моделі формування професійних компетентностей дослідники застосовують різні підходи. Деякі розглядають модель на всіх етапах навчання, інші створюють моделі для окремих дисциплін або для окремих компетентностей. Є різні думки стосовно складових блоків моделі. Так, Г. Р. Гарафутдінова [5] вважає, що це повинні бути змістовний, процесуальний та результативні блоки. Виділяються також діагностичний, мотиваційний, практичний та контрольні етапи. Модель може мати педагогічну, психологічну та організаційну спрямованість. Деякі науковці виділяють когнітивно-технологічний, соціальний, полікультурний, аутопсихологічний та персональні компоненти. Н. М. Болюбаш пропонує виділяти наступні блоки моделі: цільовий, функціональний, змістовий, та психологічний [2]. Ми будемо дотримуватися цієї думки. Цільовий блок містить мету процесу, яка визначається потребами суспільства. Функціональний блок об'єднує освітню, виховну, розвиваючу та інноваційну функції. Освітня функція спрямована на формування системи професійних знань, умінь та навичок, виховна функція формує мотивацію до майбутньої професійної діяльності та професійні цінності, розвиваюча функція впливає на розвиток рис особистості, які є важливими для виконання професійних обов'язків, інноваційна функція розвиває здатність до вирішення нових завдань, адаптації до особливостей професійної діяльності [3]. Змістовий блок відіграє важливу роль в організації та підготовці самостійної роботи, він містить критерії оцінювання досягнень студентів. Психологічний блок визначає рівні взаємодії студента та викладача, студента та навчального середовища, студента та інформаційного середовища.

3. Складові елементи самостійної роботи студентів

Організація самостійної роботи студентів в умовах дистанційного навчання набуває все більшого значення. Фундаментальні наукові дослідження присвячені розгляду оптимізації шляхів цього досить складного процесу. Тому дослідники аналізують теоретичні та методологічні проблеми організації самостійної роботи. Автори висловлюють думку, що один з шляхів її інтенсифікації є розширення діапазону самостійних завдань під час аудиторних занять. Іншим шляхом вважається підвищення активності студентів у позааудиторний час. Ми вважаємо за потрібне створити модель самостійної роботи, спираючись на існуючий досвід дослідників та викладачів та пристосовуючи її до реальних умов дистанційного навчання. Перед тим як створювати модель самостійної роботи, треба дати визначення

цього процесу. Самостійна робота – це сукупність всієї самостійної діяльності студента як у навчальній аудиторії, так і поза її межами, як у контакті з викладачем, так і незалежно, яка спрямована на формування творчого мислення майбутнього професіонала та його пізнавальної активності.

Самостійна робота студентів є особливим типом навчання, яке може характеризуватися умінням ставити ціль, планувати, виконувати певну діяльність та створювати продукт на основі особистого досвіду студентів. Це також збагачення їх особистісного та професійного досвіду. Методологічну основу самостійної роботи складає діяльнісний підхід, який передбачає орієнтацію навчання на вирішення типових та нетипових задач, тобто на реальні ситуації, де потрібно застосовувати знання та вміння на практиці.

Існує декілька критеріїв класифікації самостійної роботи. За характером керівництва з боку викладача розрізняється аудиторна та колективна робота. За рівнем обов'язковості вона може бути обов'язкова, рекомендована, ініційована. За рівнем прояву творчості виділяють репродуктивну, реконструктивну, евристичну та дослідницьку роботу. Самостійну роботу можна також поділити на базову та допоміжну. Базова самостійна робота необхідна для підготовки студента до аудиторних занять, заліків та іспитів. Це робота з конспектами, лекційним матеріалом, електронними джерелами, виконання домашніх завдань, переклад текстів іноземною мовою, вивчення матеріалу, винесеного на самостійне опрацювання. Додаткова самостійна робота націлена на поглиблення знань, аналіз публікацій з предмета, виконання курсової роботи та проєкту, випускної роботи, участь у наукових конференціях [11].

У процесі створення моделі формування професійної компетентності фахівця треба визначитися з поняттям професійної компетенції. Багато дисертаційних досліджень в Україні присвячені розгляду цієї проблеми. Так, Л. М. Дибкова теоретично та експериментально визначила шляхи реалізації індивідуального підходу у формуванні професійної компетенції майбутніх економістів [7]. І. В. Демура розглядає формування професійної компетентності студентів у процесі фахової підготовки. Визначено її структуру та зміст, основні компоненти та критерії формування, створено програму та модель формування професійної компетенції [6].

Компонентами професійної компетентності у контексті оволодіння іноземними мовами є:

– організаційно-технічна компетентність (фундаментальні знання з лексики, граматики, фонетики іноземної мови);

– інформаційно-аналітична компетентність (володіння сучасними

технологіями, розуміння шляхів застосування знань у своїй сфері);

– дослідницька компетентність (володіння уміннями здобувати інформацію, оновлювати та поповнювати знання та розвивати уміння);

– лінгвокраїнознавча компетентність (знання про особливості країни, мова якої вивчається);

– міжкультурна компетентність (знання культур і традицій, особливостей спілкування культурних груп).

Запорукою успішного формування професійної компетентності фахівця, який має високий рівень володіння іноземною мовою є організаційно-педагогічні умови. Це, насамперед, організаційні умови, що включають взаємодію студентів та викладачів під час самостійної роботи на онлайн заняттях у синхронному режимі та в позааудиторний час. По-друге, це змістовні умови, що передбачають інтегрування та структурування знань та умінь, розвиток творчого мислення студентів, порівняння навчальних та реальних ситуацій спілкування, створення інформаційного простору для розширення знань, самонавчання та самоконтроль. Важливо також створити контрольно-оціночні умови, які спрямовані на самооцінку рівня професійної діяльності, оцінка успішності та якості набутих знань. Невід'ємною умовою є діагностичні умови, тобто діагностика досягнень студентів, рівня їх умінь, комунікативних навичок та прогнозування подальшого розвитку.

Модель організації самостійної роботи студентів немовних спеціальностей має містити наступні елементи:

– *цілі* (засвоєння мовних знань та формування компетенцій);

– *задачі* (настанова на виконання самостійної роботи, формування навичок самостійної роботи);

– *зміст* (система вправ репродуктивного та продуктивного характеру з читання, аудіювання, говоріння та письма);

– *методи* (пояснювально-ілюстративний, ілюстративний, проблемного викладання, частково-пошуковий, дослідницький та інформаційно-проєктний);

– *засоби* (базові та додаткові підручники та посібники, інтернет-ресурси, робота в Office 365, НМКД дисципліни);

– *вид організації* (під керівництвом викладача та позааудиторна);

– *режими* (студент – викладач, студент – електронний підручник, студент – інтернет-ресурси);

– *контроль* (за рейтинговою системою оцінювання знань студентів).

При визначенні цілей та задач самостійної роботи треба враховувати мотиваційні фактори, такі як усвідомлення необхідності виконання кожного з

видів роботи та можливості застосування набутих знань для подальшого навчання; участь у творчій діяльності, у роботі предметних гуртків; застосування методів, що базуються на організаційно-діяльнісному принципі; участь в олімпіадах, змаганнях, конкурсах, наукових конференціях; застосування мотивуючих факторів контролю знань, які відображаються у рейтинговій системі оцінювання; постійне оновлення завдань, їх градація.

Задачами самостійної роботи є засвоєння теоретичного матеріалу, закріплення та активізація теоретичного матеріалу з використання практичних вправ та завдань, використання набутих знань для прийняття правильного рішення, застосування знань для формування власної позиції, написання реферату, твору, доповіді, статті або тез на конференцію, підготовка до захисту дипломної роботи на іноземній мові.

Система завдань для самостійної роботи з дисципліни «Іноземна мова» для студентів немовних спеціальностей може мати наступний вигляд.

<table>
<tr><td colspan="2">Обов’язковий компонент</td><td>Факультативний компонент</td></tr>
<tr><td colspan="3">Теоретична частина</td></tr>
<tr><td colspan="2">Вивчення теоретичного матеріалу з підручників, посібників, передбаченого програмою.
Виконання завдань продуктивного та репродуктивного характеру.</td><td>Завдання пізнавального характеру, пошук додаткових матеріалів з теми.
Завдання проблемного характеру, що стимулюють творче мислення, аналіз та синтез інформації</td></tr>
<tr><td colspan="3">Практична частина</td></tr>
<tr><td>Завдання для усіх студентів</td><td>Індивідуальні завдання</td><td>Завдання за вибором студентів</td></tr>
<tr><td>Виконання базових вправ та завдань з підручника</td><td>Підготовка доповідей, презентацій</td><td>Творчі та пошукові завдання
Участь у студентських наукових гуртках</td></tr>
<tr><td colspan="3">Професійно-прикладна частина</td></tr>
<tr><td colspan="3">Участь у наукових конференціях іноземними мовами, написання наукових статей іноземними мовами, підготовка до захисту дипломних та курсових робіт на іноземних мовах</td></tr>
</table>

Обов’язковий компонент системи завдань планується згідно з навчальною та робочою програмами. У ньому передбачено підготовку студента до аудиторних занять з дисципліни та заходам контролю (поточному, тематичному та підсумковому). Додатковий компонент націлений на

розвиток пізнавальних здібностей студента, розвиток аналітичних навичок.

Практична частина має особливе значення, бо сама природа вивчення іноземних мов визначає необхідність виконання безлічі тренувальних вправ, результатом чого є формування необхідних навичок. Відмічалося, що участь у наукових гуртках, що може розглядатися як самостійна практична робота студентів, сприяє розвитку навичок практичного застосування іноземної мови. І нарешті, прикладна частина дає змогу студентам переконатися в тому, що іноземна мова може бути вагомим інструментом їх академічної мобільності, тобто, брати участь у наукових конференціях з дисципліни, захищати дипломні роботи іноземними мовами. На кафедрі іноземних мов такі заходи стали доброю традицією. Вже декілька років поспіль проводиться конференція для студентів, аспірантів та молодих вчених, де обговорюються актуальні наукові проблеми. Є безліч бажаючих взяти у ній участь, і якість доповідей (найчастіше із застосуванням мультимедійних засобів) помітно зростає, що відмічається і фахівцями відповідних факультетів. Це й є результат кропіткої співпраці студентів та викладачів, у якій самостійна робота відіграє вагому роль.

В організації самостійної роботи у дистанційному режимі використовуються різні методи навчання, які характеризуються різним ступенем самостійності та творчості студентів. Саме ці критерії треба враховувати при виборі методу.

Пояснювально-ілюстративний метод. Студенти здобувають знання з лекції, з навчальної або методичної літератури, через екранний посібник у «готовому» вигляді. Сприймаючи й осмислюючи факти, оцінки, висновки, вони залишаються в межах репродуктивного (відтворювального) мислення. Такий метод якнайширше застосовують для передавання значного масиву інформації. Його можна використовувати для викладення й засвоєння фактів, підходів, оцінок, висновків.

Репродуктивний метод. Ідеться про застосування вивченого на основі зразка або правила. Діяльність тих, кого навчають, є алгоритмічною, тобто відповідає інструкціям, розпорядженням, правилам – в аналогічних до представленого зразка ситуаціях.

Метод проблемного викладення. Використовуючи будь-які джерела й засоби, педагог, перш ніж викладати матеріал, ставить проблему, формулює пізнавальне завдання, а потім, розкриваючи систему доведень, порівнюючи погляди, різні підходи, показує спосіб розв'язання поставленого завдання. Студенти стають ніби свідками і учасниками наукового пошуку.

Частково-пошуковий, або евристичний метод. Його суть полягає в

організації активного пошуку розв'язання висунутих педагогом (чи самостійно сформульованих) пізнавальних завдань або під керівництвом педагога. Процес мислення набуває продуктивного характеру, але його поетапно скеровує й контролює педагог або самі студенти на основі роботи над комп'ютерними програмами та з навчальними електронними посібниками.

Дослідницький метод. Після аналізу матеріалу, постановки проблем і завдань та короткого усного або письмового інструктажу студенти самостійно вивчають літературу, джерела та виконують інші пошукові дії. Ініціатива, самостійність, творчий пошук виявляються в дослідницькій діяльності найповніше. Методи навчальної роботи безпосередньо переходять у методи, які імітують, а іноді й реалізують науковий пошук.

Особливу увагу у процесі організації самостійної роботи треба приділити *інформаційно-проєктному методу*. Сенс цього методу полягає у формулюванні та поетапному виконанні завдань, що поступово ускладняються. Зазвичай такі завдання мають професійну спрямованість, та їх виконання неможливо без використання сучасних інформаційних технологій. Такі завдання потребують інтеграцію фазових знань та вільного володіння іноземною мовою. Спочатку студенти збирають інформацію, необхідну для виконання завдання та аналізують її. Потім студенти виконують завдання підвищеного рівня складності з використанням міжпредметних зв’язків. Результати таких досліджень можуть бути оформлені як презентації. Презентації завжди викликають зацікавленість студентів, які беруть активну участь в їх обговоренні та аналізі. Міждисциплінарні проєкти відносяться до більш високого рівня самостійної роботи та потребують багато часу та поглиблене вивчення студентами фахових дисциплін. Результатом таких проєктів може бути створення нових продуктів або удосконалення вже існуючих. Так на факультеті прикладної математики ДНУ імені Олеся Гончара студенти групи ПЗ-16 розробили нове програмне забезпечення, яке може бути використане у стоматологічній практиці. Вони зробили доповідь про це англійською мовою на конференції «Актуальні проблеми сучасної науки» та виступили з презентацією на занятті з іноземної мови. Виконання такого проєкту вимагало від студентів вивчення медичного та фізіологічного аспектів питання, знання основ моделювання та уміння представити це англійською мовою. Зрозуміло, що проєкти такого масштабу не можуть бути виконані кожним студентом, але такі приклади стимулюють самостійну пізнавально-пошукову роботу та дозоляють трансформувати традиційну освітню парадигму та пристосувати її до нових реалій сучасності.

Засоби організації самостійної роботи об'єднують базовий та додаткові підручники та посібники, інтернет-ресурси, роботу в Office 365 та НМКД дисципліни, банки завдань та тестів з перевірки лексичних та граматичних навичок, а також умінь говоріння, письма, аудіювання та читання, програми для самоконтролю, інформаційні бази з дисципліни. Розробка комплексу науково-методичного забезпечення самостійної роботи є найважливішою умовою її ефективності. На кафедрі проводиться робота, спрямована на забезпечення студентів методично-інструктивними матеріалами для роботи в Office 365. Кожний викладач розробляє тему таким чином, щоб вона містила пояснення та необхідні вправи та завдання для роботи над темою із зазначенням відповідних посилань на підручники та посібники. Використання цих матеріалів було апробовано під час дистанційного навчання у зимовий період. Хоча у цілому ефект був позитивний, ми виявили деякі недоліки у підборі матеріалів та урахуванні рівня труднощів. Це відкриває перспективи для подальшої роботи у цьому напрямку.

Результативність самостійної роботи визначається наявністю відповідних методів її контролю. У межах моделі організації самостійної роботи можна виділити наступні види контролю: вхідний контроль знань та умінь студентів на початку вивчення дисципліни; поточний контроль рівня засвоєння навчального матеріалу; самоконтроль в процесі вивчення дисципліни; підсумковий контроль. Використання комп'ютерних технологій створює широкі можливості для контролю знань студентів, моделювання завдань, їх розподіл за рівнем складності, індивідуального підходу до оцінювання, аналізу успішності кожного студента. Рейтингова система оцінювання знань спрямована на накопичення балів та заохочення студентів до участі у науковій роботі, участі в олімпіадах, конференціях, роботі наукового гуртка та виконання індивідуальних творчих завдань.

Під час планування і організації самостійної роботи студентів треба враховувати, що цей процес буде ефективним, якщо ми перейдемо від формального виконання певних завдань з пасивною участю студента до пізнавальної діяльності з формуванням незалежності, мотивації до навчання та відповідальності за результати освітнього процесу.

ВИСНОВКИ

Здійснений аналіз наукової літератури та досвіду роботи в умовах дистанційного навчання показав значний потенціал самостійної роботи студентів для розвитку їх пізнавальної активності, творчого пошуку, поглиблення набутих теоретичних знань та професійних компетенцій.

Використання комп'ютерних технологій відкриває значні можливості індивідуалізації навчання, доступності більшої кількості навчальних матеріалів, їх постійного оновлення, гнучкості у створенні завдань та об'єктивності оцінювання знань студентів. На потребі створення ефективної моделі організації самостійної роботи в умовах дистанційного навчання, наголошують провідні дослідники у сфері педагогіки, психології, комп'ютерних технологій.

При плануванні організації самостійної роботи доцільно використовувати такі підходи, як ретельне структурування матеріалів курсу, визначення кінцевої цілі кожного завдання, чітке визначення мотиваційної стратегії, використання інтерактивної стратегії самостійної роботи та застосування письмових творчих завдань.

Багатоаспектність і складність проблеми зумовили необхідність її аналізу з позиції моделювання. Моделювання широко застосовується у психолого-педагогічних дослідженнях. Модель – це система елементів, яка відтворює певні сторони, зв'язки, функції предмета дослідження. Ми виділили наступні блоки моделі: цільовий, функціональний, змістовий, та психологічний.

Модель самостійної роботи містить цілі, задачі, зміст, методи, засоби, види організації, режими навчання та контроль результатів. Слушним видається використання таких методів, як пояснювально-ілюстративний, репродуктивний, методу проблемного викладання, частково-пошукового, дослідницького, інформаційно-проєктивного. Система самостійної роботи містить теоретичну, практичну та професійно-прикладну частини, в кожній з яких міститься обов'язковий та факультативний елементи. Результативність самостійної роботи визначається наявністю відповідних методів її контролю.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у конкретизації видів завдань для самостійної роботи для розвитку певних професійних компетенцій студентів у процесі вивчення іноземної мови в умовах дистанційного навчання.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Боярчук, Н. (2013). Модель формування професійної компетентності майбутніх економістів. *Педагогічні науки*, 1 (57), 89–90.

[2] Болюбаш, Н. М. (2009). Теоретичні засади формування професійної компетентності майбутніх економістів. *Педагогіка,* 99, т.112, 88–95.

[3] Болюбаш, Н. М. (2007). Шляхи активізації пізнавальної діяльності студентів в умовах дистанційної форми навчання. *Наукові праці: Науково-методичний журнал, Педагогічні науки*, 58, т. 71. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 65–70.

[4] Вишнівський, В. В., Гніденко, М. П., Гайдур, Г. І., Ільїн, О. О. (2014). Організація дистанційного навчання. Створення електронних навчальних курсів та електронних тестів. Київ: ДУТ, 140.

[5] Гарафутдинова, Г. Р. (2008). Модель формирования профессиональной компетентности выпускника вуза. *Фундаментальные исследования*, 5, 57–59.

[6] Демура, І. В. (2010). Формування професійної компетентності студентів економічних спеціальностей у процесі фахової підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 20.

[7] Дибкова, Л. М. (2006). Індивідуальний підхід у формуванні професійної компетентності майбутніх економістів: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 20.

[8] Капченко, Л. М. (2008). Моделювання планів роботи у професійно-технічних навчальних закладах (умови і принципи). *Народна освіта,* 3 (6). Retrieved from URL: http://www.nbuv.gov.ua/ejournals/NarOsv/2008-3/index (дата звернення: 28.02.2021).

[9] Козлакова, Г. О. (2002). Інформаційно-програмне забезпечення дистанційної освіти: зарубіжний і вітчизняний досвід: *Монографія. НАПНУкраїни. Ін-т вищ. освіти.* Київ, 231.

[10] Лодатко, Є. О. (2010). Моделювання в педагогіці: точки відліку. *Педагогічна наука: історія, теорія, практика, тенденції розвитку: е–журнал,*1. Retrieved from URL: http://intellect–invest.org.ua/pedagog_editions_e–magazine_pedagogical (дата звернення: 20.01.21)

[11] Осадча, О. В. (2017). Самостійна робота як форма організації навчальної роботи у вищому навчальному закладі. *Праці Всеукраїнської конференції «Актуальні проблеми викладання іноземних мов», ДНУ імені Олеся Гончара*, 56.

[12] Підвищення кваліфікації керівників освіти за дистанційною формою навчання. За заг. ред. В.В.Олійника (2006). Київ: Логос, 408.

[13] Полат, Е. С. (2004). Теория и практика дистанционного обучения. М.: Издательський центр «Академия», 416.

[14] Семенова, А. В. (2007). Формування професійної компетентності фахівців засобами парадигмального моделювання. *Педагогіка вищої школи.* Київ: Знання, 432–446.

[15] Сисоєва, С. О., Осадча, К. П. (2011). Система дистанційного навчання: порівняльний аналіз навчальних можливостей. Retrieved from URL: http://www.academia.edu/931578 (дата звернення: 19.12.20)

[16] Ставицька, І. В. Технології дистанційного навчання (2013). *Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні тенденції викладання іноземних мов у вищій школі: інтерактивні технології навчання»*. Київ: НТУУ «КПІ», 100–102.

[17] Технологія створення дистанційного курсу: навчальний поібник. Биков В.Ю. [та ін.]; за ред. В.Ю. Бикова та В.М. Кухаренка (2008). Київ: Міленіум, 324.

REFERENCES

[1] Boiarchuk, N. (2013). Model formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnikh economistiv. *Pedahohichni nauky*, 1 (57), 89–90.

[2] Boliubash, N. M. (2009). Teoretychni zasady formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnikh economistiv. *Pedehohika,* 99, t.112, 88–95.

[3] Boliubash, N. M. (2007). Shliakhy aktyvizatsii piznavalnoi diialnosti studentiv v umovakh dystantsiinoi formy navchannia. *Naukovi pratsi: Naukovo-metodychnyi zhyrnal, Pedahohichni nauky*, 58, t. 71. Mykolaiv: Vyd-vo MDHU im. P. Mohyly, 65–70.

[4] Vyshnivskyi, V. V., Hnidenko, M. P., Haidur, H. I., Iliin, O. O. (2014). Orhanizatsyia dystantsiinoho

navchannia. Stvorennia elektronnykh navchalnykh kursiv ta elektronnykh testiv. Kyiv: DUT, 140.
[5] Harafutdinova, H. R. (2008). Model formorivaniia professionalnoi kompetentnosti vypusknika vuza. *Fundamentalnyie issledovaniia*, 5, 57–59.
[6] Demura, I. V. (2010). Formuvannia profesiinoii kompetentnosti studentiv ekonomichnykh spetsialnostei u protsesi fakhovoii pidhotovky: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk. Kyiv, 20.
[7] Dybkova, L. M. (2006). Indyvidualnyi pidkhid u formuvanni profesiinoii kompetentnosti maibutnikh ekonomistiv: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk. Kyiv, 20.
[8] Kapchenko, L. M. (2008). Modeliuvannia planiv roboty u profesiino-tekhnichnykh navchalnykh zakladakh (umovy I pryntsypy). *Narodna osvita,* 3 (6). Retrieved from URL: http://www.nbuv.gov.ua/ejournals/ NarOsv/2008-3/index (data zvernennia: 28.02.2021).
[9] Kozlakova, H. O. (2002). Informatsiino-prohramne zabezpechennia dystantsiinoi osvity: zarubizhnyi i vitchyznianyi dosvid. *Monografiia. NAPNUkrainy. In-t vyshch. osvity.* Kyiv, 231.
[10] Lodatko, Y. O. (2010). Modeliuvannia v pedahohytsi: tochky vidliku. *Pedahohichna nauka: istoriia, teoriia, praktyka, tendentsii rozvytku: e–zhurnal,*1. Retrieved from URL: http://intellect–invest.org.ua/pedagog_editions_e–magazine_pedagogical (data zvernennia: 20.01.21)
[11] Osadcha, O. V. (2017). Samostiina robota iak forma orhanizatsii navchalnoii roboty u vyshchomu navchalnomu zakladi. *Pratsi Vseukrainskoii konferentsii "Aktualni problemy vykladannia inozemnykh mov", DNU imeni Olesia Honchara*, 56.
[12] Pidvyshchennia kvalifikatsii kerivnykiv osvity za dystantsiinoiu formoiu navchannia. Za zag. red. V.V. Oliinyka (2006). Kyiv: Lohos, 408.
[13] Polat, Y. S. (2004). Teoriia i praktyka dystantsiinoho obucheniia. M.: Izdatelskyi tsentr «Akademiia», 416.
[14] Semenova, A. V. (2007). Formuvannia profesiinoi kompetentnosti fakhivtsiv zasobamy paradyhmalnoho modeliuvannia. *Pedahohika vyshchoi shkoly.* Kyiv: Znannia, 432–446.
[15] Sysoieva, S. O., Osadcha, K. P. (2011). Systema dystantsiinoho navchannia: porivnialnyi analiz nachalnykh mozhlyvostei. Retrieved from URL: http://www.academia.edu/931578 (data zvernennia: 19.12.20)
[16] Stavytska, I. V. Tekhnolohii dystantsiinoho havchannia (2013). *Materialy VI Mizhnarodnoii naukovo-praktychnoii konferentsii «Suchasni tendentsii vykladannia inozemnykh mov u vyshchii shkoli: interaktyvni tekhnolohii navchannia»*. Kyiv: NTUU «KPI», 100–102.
[17] Tekhnolohiia stvorennia dystantsiinoho kursu: navchalnyi posibnyk. Bykov B. Y. [ta in.]; za red. V. Y. Bykova ta V.M. Kukharenka (2008). Kyiv: Milenium, 324.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ СТУДЕНТІВ НЕМОВНИХ ФАКУЛЬТЕТІВ У ПРОЦЕСІ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

Олена Цвєтаєва
кандидат наук із соціальних комунікацій,
доцент кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

THEORETICAL FUNDAMENTALS OF FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF STUDENTS OF NON-LANGUAGE FACULTIES IN THE PROCESS OF INDEPENDENT WORK DURING EDUCATION

Author: Olena Tsvietaieva

Abstract.

Modernization of education and introduction of new state educational standards determine the formation of independent work of students as a leading form of organization of the educational process. In this regard, the problem of organizing independent work and its methodological support becomes especially important.

The purpose of this study is to determine the pedagogical conditions for the organization of independent work of students in a foreign language in non-language faculties. The subject of the study was chosen independent work with a foreign language as a means of language training for students of non-language faculties.

In this work the array of psychological and pedagogical literature was analyzed and the role of independent work as an effective means of professional training of students was determined. Also, the author of this study identified the pedagogical conditions for the organization of independent work in the process of professional training of students and identified the types of effective independent work and their implementation in the process of language training of students.

ВСТУП

Суспільно-економічні зміни, що відбуваються в Україні, висувають надзвичайно високі вимоги до професійної підготовки фахівців. Окрім високого рівня кваліфікації, випускник вузу повинен бути ініціативним, повинен вміти приймати рішення, мислити нестандартно, тобто, бути конкурентоспроможним фахівцем.

Одним з показників успішності освіти є самостійність студентів, яка необхідна для прийняття студентом самостійних суджень і дій в процесі подолання навчальних труднощів. Будь-який фахівець-початківець повинен володіти фундаментальними знаннями, професійними вміннями діяльності свого профілю, досвідом творчої та дослідницької діяльності заради рішень нових проблем та навичками соціально-оціночної діяльності. Ці складові освіти формуються саме в процесі самостійної роботи студентів.

Останнім часом, особливо під час навчання в умовах вимушеного дистанційного способу навчання, вища школа переходить до реалізації змішаної моделі підготовки фахівців, що викликає необхідність вирішення протиріччя між сформованою організацією самостійної роботи студентів у ВНЗ і сучасними вимогами до професійної компетентності майбутнього фахівця.

Якість підготовки з іноземної мови будь-якого фахівця в сучасних умовах визначається не тільки рівнем його знань, а й умінням самостійно ставити і вирішувати нові професійні та соціальні завдання. Необхідно інтенсифікувати мовну підготовку фахівця, щоб до моменту випуску з вузу сформувати його як творчу особистість, що володіє засобами самостійного поповнення знань за обраною спеціальністю за допомогою автентичних ресурсів інформації. У зв'язку з цим, процес навчання у вищій школі все більше спирається на стимулювання пізнавальної самостійності студентів.

Курс на активну самостійну роботу з іноземної мови студентів стає основою підготовки сучасних фахівців до їх подальшої професійної діяльності.

Отже, гіпотеза дослідження ґрунтується на припущенні, що самостійна робота студентів може стати ефективним засобом професійної підготовки, якщо будуть виявлені сприятливі педагогічні умови організації самостійної роботи студентів та буде визначена роль самостійної роботи як засіб, що підвищує ефективність професійної підготовки студентів.

Наукова новизна і теоретичне значення виконаного дослідження полягає в тому, що було охарактеризовано специфіку професійно-орієнтованого навчання іноземної мови студентів немовних спеціальностей, визначено зміст їх професійних компетенцій та визначено педагогічні умови

організації самостійної роботи студентів як засобу професійної підготовки.

Результати проведеного дослідження й висновки можуть бути використані в освітньому процесі з метою підвищення рівня іншомовної компетенції студентів, при складанні навчальних програм, при підготовці курсів за вибором, проведенні тестування, тренінгових і рольових аудиторних занять.

1. Сучасні підходи до формування професійних компетенцій студентів немовних факультетів у навчанні іноземної мови

Згідно Європейської кредитно-модульної системи (ECTS), процес вивчення будь-якого предмету, в тому числі іноземної мови, повинен поділятися на модулі – «цілісні, структуровані...документовані змістові частини освітньо-професійної програми підготовки фахівця», що забезпечують здобуття студентом низки відповідних компетенцій з цього предмету [2].

Термін «компетенція» у відношенні до процесу навчання іноземній мові виник у західній методиці ще у середині 1960-х рр. Він був запропонований американським вченим Деллом Хаймсом як «концепт комунікативної компетенції» (the concept of communicative competence) та передбачав формування в студента «внутрішнього розуміння ситуаційної зручності мови» [16]. Слід звернути увагу, що до 1980-х рр. терміни «компетенція» та «компетентність» розглядалися практично як синоніми. У сучасній методиці вони розрізняються. Компетенція – це «сукупність знань, умінь, навичок, особистісних характеристик, які фахівець спроможен використовувати у своїй трудовій діяльності», а компетентність визначається як «володіння у той чи іншій мірі компетенціями, необхідними для професійної діяльності» [13, с. 88]. Компетенція – це загальна характеристика професіоналізму фахівця, незалежно від його особистісних якостей, а компетентність – це персоніфікована компетенція, «людина у професії» [13, с. 88]. Тому кваліфікація фахівця передбачає наявність компетентності при володінні компетенціями.

Предмет «Іноземна мова» має інтегративні зв'язки практично з усіма освітніми дисциплінами, що вивчають студенти, таким чином допомагаючи поглибити їх знання із спеціальності. Як вважають сучасні вчені, при освоєнні «професійно орієнтованого змісту дисципліни» студентам необхідно ознайомлюватися з «ситуаціями професійної діяльності, міжпредметних зв'язків, що створює умови для додаткової мотивації як вивчення іноземної мови, так і освоєння обраної спеціальності» [15]. Можливо саме тому

фінськими науковцями Д. Маршем та А. Мальєрсом був запропонований метод CLIL (Content and Language Integrated Learning) для викладання немовних предметів іноземною мовою (український термін – предметно-мовне інтегроване навчання) [15]. CLIL – це концепція міжпредметного мовного інтегрування, коли іноземна мова стає не об'єктом, а засобом вивчення змісту предмету. Таким чином, за допомогою CLIL досягаються дві мети – вивчення предмету через іноземну мову та вивчення іноземної мови через предмет, що викладається. А процес вивчення іноземної мови проходить під час ознайомлення з освітнім матеріалом природничо-наукових дисциплін [14; 15].

CLIL як основний метод навчання іноземній мові на немовних факультетах

Практично спрямоване навчання студентів та орієнтація на майбутню професійну діяльність, формування не просто комунікативної, а професійно-комунікативної компетенції, що дає можливість не тільки оволодіти лінгвістичним рівнем професійної мови, але й використовувати фахову лексику в спілкуванні з іншомовними спеціалістами – ось переваги методу CLIL, на яких концентрують увагу як вітчизняні, так і зарубіжні методисти [14; 15]. Адже іноземна мова вивчається не тільки в ситуативному аспекті, але й в прагматичному, враховуючи міжпредметні зв'язки. На думку О. Ходаковської, вивчення мови стає більш цілеспрямованим, оскільки «мова використовується для вирішення конкретних комунікативних завдань», а робота з фаховими темами дозволяє вивчити специфічні терміни та мовні конструкції, що «сприяє поповненню» словникового запасу студента «предметною термінологією і готує його до подальшого навчання і застосування отриманих знань і умінь» [12]. Проте, як зазначає М. А. Кунгурова, в будь-якому випадку метою CLIL не є викладання предметів учбової програми іноземною мовою, а викладач «розумно» обирає теми та предметні модулі [7].

Філ Болл, автор серії статей, присвячених дослідженню CLIL, вважає, що цей метод допомагає подолати проблеми, пов'язані зі змістом матеріалу, що викладається. Адже вибір тем, що зазвичай пропонується у підручнику з іноземної мови, «підпорядкований внутрішній лінгвістичній меті», тому актуальність та цікавість матеріалу для студента «занадто часто стають жертвою на вівтарі мовної практики» [14]. Крім того, майбутні фахівці з технічних та природничих спеціальностей повинні оволодіти лексичними одиницями, що позначають «більш точне відображення» процесів, які вивчає їх дисципліна, на противагу загально побутовим словам [14]. Під час

викладання фахових дисциплін рідною мовою студенти ніби «занурюються у світ предметно-специфічного дискурсу», тому Філ Болл пропонує викладачам іноземних мов «об'єднати світ мови та світ спеціальності», зробити мову «ключем до нормальної освітньої практики» [14].

Хоча вітчизняні і зарубіжні викладачі визнають, що у процесі навчання іноземній мові за методом CLIL повинні використовуватися усі види мовленнєвої діяльності (аудіювання, читання, письмо і говоріння), читання все ж таки буде «домінуючим джерелом інформації» [5]. Тому вони пропонують акцентувати увагу на роботі із текстовим матеріалом та фаховою термінологією.

Як стверджують дослідники, впровадження CLIL у процес навчання іноземної мови буде потребувати «переосмислення традиційних концептів мовного класу та вчителя мови», бо хоча заняття, структуроване за методом CLIL, «багато в чому схоже на класичний урок мови», підготовка до нього включає в себе дослідження мовних одиниць зі сторони викладача та має за мету навчити студента не тільки мові, але й фаховому предмету.

«Case study» як метод «програвання» майбутніх професійних ситуацій.

Згідно з думкою М. А. Кунгурової, метод CLIL допомагає «зануритися у мовний світ» фахового предмету [7]. Проте, як здається, роль студента у процесі сприйняття нового лексичного матеріалу залишається більш пасивною, як і в традиційному мовному уроці. Але слід зазначити, що в останній час все більша кількість викладачів іноземних мов на немовних спеціальностях починає використовувати метод кейсів (case study), який передбачає активну роль студента в процесі вивчення іноземної мови.

Одне з найкращих визначень case study в зарубіжній методиці викладання представлене у монографії Клайда Фрімена Херрида «Start With a Story: The Case Study Method of Teaching College Science»: «Метод кейсів – це історія з освітнім посланням» («A case study is a story with an educational message») [17]. Згідно з визначенням американського дослідника, суть метода – у використанні реальних або симульованих ситуацій для навчання студентів предмету, тому його часто використовують в економічних та юридичних коледжах [17].

Українська дослідниця О. В. Іванова визначає сутність методики case study «у використанні певних ситуацій (що називають «кейсом») для спільного аналізу, обговорення або виконання певних послідовних завдань студентами» [4]. Згідно з твердженням методиста, цінність кейс-навчання в тому, що воно «водночас відображає практичну проблему і актуалізує певний комплекс знань, що необхідно засвоїти під час її вирішення», а також вдало

поєднує навчальну, аналітичну й командну діяльність, що беззаперечно є ефективним і актуальним у реалізації сучасних освітніх завдань [4].

А ось О. Можаровська взагалі вважає кейс «маленьким літературним твором», що дозволяє не тільки отримати інформацію, а й зануритися в атмосферу того, що відбувається [11]. Це допомагає студентам представити себе в реальній життєвій ситуації, а не просто вирішувати складне завдання. Метод кейсів, як вважає дослідниця, робить основний акцент на самостійне мислення, здатність доносити свої думки [11].

Ще одна сучасна дослідниця – З. В. Федоринова – також акцентує увагу на унікальному «поєднанні» в case study двох задач викладання іноземної мови спеціальності – надбання не тільки лінгво-комунікативної, але й професійної компетенції. Однією з головних переваг методу З. В. Федоринова виділяє подолання «розриву між теорією та практикою», отримання студентами нового знання, замість оволодіння готовою інформацією [11, с. 216]. Крім того, як справедливо стверджує дослідниця, в case study можуть використовуватися усі види мовленнєвої діяльності – читання, говоріння, письмо та аудіювання, а в студента з'являється реальна можливість спілкування іноземною мовою. Проаналізувавши власний досвід використання методу кейсів, З. В. Федоринова робить висновок, що надання студентам можливості вирішувати проблеми майбутньої професійної діяльності іноземною мовою надає їм впевненості у собі та підіймає їхню самооцінку. Адже, завдяки придбаним навичкам, їх пропозиції у майбутньому «можуть бути оціненими та почутими не тільки на місцевому рівні, але й іноземними колегами...» [11, с. 216].

Дійсно, інтенсивне використання кейсів формує у свідомості учасника case study готові, стандартизовані шаблони вирішення певних професійних задач, що виключає можливість розвитку гнучкого мислення в студента, пошуку альтернатив при вирішенні більш складних завдань. Проте, як здається, саме у викладанні іноземної мови, де головним виступає практичний аспект, метод case study, що провокує спонтанне говоріння на фахові теми, стає найбільш затребуваним.

Використання методу case study в аудиторній та самостійній роботі студентів

Як запропоновано у дослідженні О. В. Іванової, процес роботи над кейсом поділяється на наступні етапи: дослідження ситуації за запропонованою тематикою (отримання теоретичних знань та самостійну роботу над матеріалом); розділення студентів на підгрупи та «мозковий штурм» у кожної з них; публічний виступ представника підгрупи із

представленням запропонованого рішення; дискусія, підбиття підсумків та прийняття рішення; висновки [4]. Як зазначає методист, робота над кейсом має обов'язково включати роботу в аудиторії й самостійну роботу, що дає змогу студентам «осмислити напрацьований матеріал, вибрати необхідний для розв'язання проблеми, обґрунтувати свій вибір перед одногрупниками (представниками «робочої групи») і разом із ними обрати спільне рішення проблемної ситуації» [4]. На думку О. В. Іванової, такі етапи роботи сприяють формуванню й розвитку критичного мислення студента, креативності, навичок комунікації та командної роботи [4]. Як здається, саме тому дослідниця акцентує особливу увагу на підготовці викладача до кейс-навчання та надання теоретичних відомостей для подальшого виконання завдання, щоб «кожен студент знав свою роль у кейсі й обсяг роботи, який він/вона має виконати», адже в іншому випадку (при простому видані завдання без попереднього обговорення) кейс не матиме практичної ефективності [4]. Отже, викладач має окреслити проблематику дослідження, поетапно презентувати необхідний для виконання кейс-завдання матеріал, обговорити його із студентами в деталях, з наведенням прикладів, з'ясувати, чи всі студенти засвоїли і розуміють матеріал шляхом створення логічного ряду запитань щодо пізнавальної проблеми, чітко окреслити завдання із детальною інструкцією для кожної групи, запропонувати декілька шляхів розв'язання проблеми [4].

Висновки. Як бачимо, CLIL та case study є найпоширенішими сучасними методами навчання іноземній мові студентів немовних спеціальностей. Вони сприяють розвитку не тільки лінгвістичної, але й комунікативної компетенцій. Крім розширення запасу лексичних одиниць та закріплення навичок їх використання, розвитку навичок читання, письма та аудіювання, в студентів одночасно формується здатність до критичного мислення, аналітичні здібності, підвищується креативність та прагнення до вільного висловлювання своїх думок стосовно професійних тем, що допоможе вирішувати реальні ситуації в майбутньому. Саме тому зазначені методи були обрані викладачами кафедри іноземних мов ІТПС як найбільш ефективні для формування професійних компетенцій студентів немовних спеціальностей.

2. Психофізіологічний аспект при самостійній роботі студентів

Сучасний рівень розвитку теорії видів мовленнєвої діяльності дозволяє судити про те, що всі люди, якою б мовою вони не користувалися, виконують приблизно одні й ті ж логіко-психологічні та мовні операції, приймаючи участь

в слуханні, говорінні, читанні та письмі. Навчаючи іншомовної мовленнєвої діяльності, педагог повинен не тільки сам володіти іншомовною промовою, а й розуміти її природу, механізми породження і сприйняття мови, супутні їм психофізіологічні процеси. Методика навчання іноземних мов ґрунтується на матеріалістичному трактуванні психічних явищ. Свідомість людини є вищим ступенем розвитку психіки, вона суспільно обумовлена. Психіка є функцією мозку, властивістю особливим чином організованої матерії.

Мовлення забезпечується мовним матеріалом і мовними механізмами. Участь в мові тих чи інших механізмів залежить від змісту і цілеспрямованих мовних дії. Говоріння, наприклад, здійснюється за допомогою одного комплексу механізмів, аудіювання – іншого. Одночасне функціонування одного або декількох мовних механізмів пов'язано також зі складністю мовних дій в межах одного і того ж виду мовленнєвої діяльності. Оволодіння мовою, лексично і граматично правильною, хорошим звучанням в оптимальні терміни при мінімальній витраті енергії ґрунтується на розумінні психофізіологічної природи мови. Мова є складною психічною функцією людини, яка керується діяльністю головного мозку. Пізнання предметів і явищ зовнішнього світу відбувається шляхом утворення нервових зв'язків в клітинах кори головного мозку, що і складає основу образів і моделей. Модель – це завжди якась структура, яка відображає систему або зміну її в просторі і в часі [9]. Психофізіологічну основу мови складає аналітико-синтетична діяльність мозку і, перш за все, функціонування першої і другої сигнальних систем. Перша сигнальна система забезпечує чуттєве пізнання зовнішнього світу, представлене слуховими, зоровими, дотикальними, нюховими і смаковими образами предметів (чуттєвими сигналами), їх властивостей і відносин між ними. Друга сигнальна система діє на основі узагальненого відображення дійсності мовними знаками (сигналами сигналів) [10]. Однак, психофізіологічна сторона мови не зводиться до вторинного рефлексу. Рефлекс на словесний подразник може бути вироблений і у тварин. Однак тварини реагують, головним чином, на звуковий склад і інтонаційне оформлення слова. Людина, сприймаючи мову, реагує на смисловий зміст. Перша і друга сигнальні системи як діяльність кори великих півкуль функціонально різні, проте, тісно пов'язані між собою і діють в єдності. Первісний досвід людини є передумовою мовної та немовної діяльності людини в рідній мові, а також в досліджуваному іноземною. Образи першої і другої сигнальних систем закріплюються в діяльності кори великих півкуль в нервових зв'язках, які називаються динамічними стереотипами [10].

Динамічний стереотип – вироблена і закріплена система тимчасових нервових зв'язків (умовних рефлексів), що забезпечують діяльність людини, в тому числі і мовну, при впливі умовних і безумовних рефлексів. Він утворюється завдяки властивості головного мозку об'єднувати нервові процеси, що виникають внаслідок подразнення або якщо вони багаторазово повторюються в одних і тих же тимчасових співвідношеннях.

У процесі оволодіння мовою в мовному механізмі людини утворюється певна послідовність позитивних і гальмівних нервових зв'язків [1]. Вони консолідуються під впливом тривалих, систематичних дій і відображають у свідомості предмети зовнішнього світу і мовні знаки різних рівнів: звуки, букви, склади, слова, словосполучення, структурні моделі пропозицій. Стереотипи закріплюються в мозку в силу своєї матеріальності: зовнішньої, що виражається в звуках або буквах; внутрішньої, що виражається в нервових зв'язках, створюють мово-рухливі, слухові, зорові, тактильні та руко-рухливі образи. Кожен стереотип є носієм певного значення, зафіксованого в комплексі образів. Оперування стереотипами, в яких закріплені мовні засоби, утворює мовний механізм, що становить багаторівневу систему прямих і зворотних нервових зв'язків, що забезпечують відповідні операції. У рідній мові знакові стереотипи і мовні механізми оперування ними створюються в процесі формування мислення і мовлення переважно мимоволі і діють підсвідомо. При вивченні іноземної мови створюється вторинна знакова система, в основі якої лежать нервові зв'язки. Внаслідок того, що оволодіння другою мовою відбувається на базі першої, стереотипи східних мовних елементів створюються шляхом корекції наявних нервових зв'язків, а відсутніх - шляхом утворення нових [18]. Вивчення кожної наступної мови спирається на досвід вивчення попередньої. При цьому збільшується з кожною мовою гнучкість мовного апарату і сенсорних корекцій, полегшуючи утворення нервових зв'язків і зменшуючи зусилля по створенню стереотипів. Система знакових стереотипів рідної та іноземної мов має динамічний характер, так як вона постійно вдосконалюється і збільшується в об'ємі. У міру видозміни ця система ускладнюється за рахунок утворення додаткових зв'язків. Так, в період усного вступного курсу в учнів утворюються слухові і рухові образи звуків, слів, пропозицій. Згодом до них додаються відповідні зорові і руко-рухливі образи. Динамічність стереотипів обумовлюється також індивідуальними особливостями мовця і умовами вивчення мови: в мовному середовищі або поза нею. Однак варіативність стереотипів не заважає взаєморозумінню. У спілкуванні за допомогою мови виробилися деякі звукові і артикуляційні діапазони, в межах яких

індивідуальні відмінності в проголошенні не грають смислорозріджувальної ролі.

Навчання іноземній мові як засобу спілкування передбачає оволодіння процесами виробництва і сприйняття мови на нерідній мові. Методичні дослідження і досвід викладання показують, що розвинути мовленнєві вміння набагато важче, ніж придбати знання про мову, його фонетиці, лексиці, граматиці. Виконання цього складного завдання тісно пов'язане з розкриттям особливостей процесу спілкування та, зокрема, внутрішніх закономірностей породження і сприйняття мови, вивченням яких займається психолінгвістика. Завдяки її науковими даними встановлено, що виробництво і сприйняття мови, будучи тісно взаємопов'язаними, є, однак, діаметрально протилежними процесами [6]. У методиці це означає, що навчати розумінню іноземної мови на слух і при читанні необхідно зовсім іншими способами, ніж говорінню і письму. В основі аудіювання і читання лежить впізнання мовного матеріалу, в основі говоріння і письма – оформлення думки мовними засобами. Таким чином оволодіння мовою спирається на розпізнавальну і утворюючу функції лінгвістичного знака Розпізнавальна функція лінгвістичного знака закріплюється в мозку у вигляді слухових образів, необхідних для розуміння на слух, і зорових, використовуваних для розуміння читаного. Утворююча функція мовного знака матеріалізується у вигляді мово-рухливі образів, необхідних для говоріння, і руко-рухливих, використовуваних для письма. Отже, кожен лінгвістичний знак, що зберігається в довготривалій пам'яті людини, що володіє усною мовою, представлений чотирма образами (динамічними стереотипами). Весь комплекс образів лінгвістичного знаку нерозривно пов'язаний з образами предметів зовнішнього світу і відповідними їм поняттями. Вивчаючи іноземну мову, ми формуємо в довготривалій пам'яті названі комплекси образів усього лінгвістичного матеріалу, відібраного для оволодіння тією чи іншою аудиторією. При цьому проводиться корекція як обсягу понять, сформованих на рідній мові, так і лінгвістичного їх вираження.

Читання як засіб навчання використовується для встановлення звуко-буквених співвідношень, створення комплексу зорових, мово-рухливих і слухових образів лінгвістичних знаків різних рівнів, закріплення введеного мовного матеріалу, стабілізація і вдосконалення вимовних навичок, осмисленого членування мовного потоку і інтонування його, збагачення лексичного запасу і зміцнення граматичних навичок, розвитку мовної і смислової здогадки, а також чуття мови, формування мовної свідомості (розуміння того, чи функціонує в мові мовний матеріал), розвитку механізмів

читання, вдосконалення навичок і умінь вираження думок в усній та письмовій формі.

Без оволодіння цим видом мовленнєвої діяльності подальше застосування іноземної мови поза мовного середовища вельми обмежена. Читання як самостійний вид мовної діяльності менш важкий для оволодіння поза мовного середовища, ніж, наприклад, аудіювання чи говоріння. Саме тому цей вид діяльності часто відносять до самостійної роботи.

Письмовий текст матеріально втілюється в певній послідовності графічних знаків, організованих відповідно структурі писемного мовлення і системи конкретної мови. Витяг вмісту з графічної форми тексту забезпечується механізмом читання – мовного вміння, що вміщує в себе цілий ряд навичок сприйняття і переробки формальної мовної інформації. При цьому орієнтуються слова, словосполучення, ритмомелодичні компоненти мовного потоку, встановлюються відносини між ними по граматичних ознаках, визначається зміст по цілісній структурі. Весь цей комплекс операцій становить техніку читання. Автоматизація названих операцій, спричинена зрілим читанням, правильним і швидким розумінням тексту під час зосередження довільної уваги на змісті та інтуїтивного сприйняття мовної форми, неможлива без активної самостійної роботи.

При сучасних вимогах до навчання іноземної мови переклад виконує роль закріплення освітнього матеріалу; контролю розуміння структур і текстів.

Навчання письма включає роботу над технікою письма і письмовим вираженням думок на мові, що вивчається і може бути розділене на класну і самостійну роботу.

З психологічної точки зору письмова форма реалізації мовної діяльності є складним і різноманітним процесом. Письмова мова як спосіб формування і формулювання думок ґрунтується на використанні лінгвістичних знаків, закріплених в нервових зв'язках кори головного мозку у вигляді зорових і руко-рухливих образів, що діють в поєднанні зі слуховими і мовноштовхаючими. У навчанні письма можна виділити три етапи: оволодіння графікою та орфографією із залученням матеріалу, опрацьовують усно (цей вид письма освоюється на початкових етапах вивчення іноземної мови); засвоєння структурних моделей пропозицій, властивих усній та письмовій формам спілкування, комбінування їх у мовленні; оволодіння письмовим мовленням як засобом спілкування. Як правило, основним завданням викладача іноземної мови у вищому навчальному закладі є допомогти учням виробити вміння висловлювати думки в письмовій формі.

Найпоширенішою навчальною формою на цьому етапі є твір. Вироблення вміння складати різні види повідомлень передбачає знання способів вираження думок (опис, розповідь, пояснення, міркування), вміння їх комбінувати в залежності від цільової спрямованості письмового повідомлення і його виду.

Навчання іноземної мови нерозривно пов'язане з формуванням особистості учня. Організуючим початком є програма конкретної іноземної мови для певного освітнього закладу. Вимоги програми відображені в робочому плані, що є безпосереднім керівництвом в діяльності викладача і учнів. Складаючи робочий план, викладач вибирає підручник і інші друковані матеріали, розробляє тематичні серії занять, їх зміст і структуру, передбачає характер і обсяг самостійної роботи студентів. Ефективність педагогічного процесу залежить від успішної взаємодії вчителя і учнів. Основною організаційною формою навчально-виховного процесу з іноземної мови в усіх основних типах навчальних закладів є урок або практичне заняття, яке доповнюється самостійною роботою. Запорукою плідної діяльності студентів є активність в процесі засвоєння знань, тренування навичок та вмінь іншомовної мовленнєвої діяльності, а також самодисципліна і самоконтроль.

ВИСНОВКИ

Самостійна робота студентів завжди перебувала в центрі уваги методистів, лінгвістів і педагогів через те, що тільки цей вид роботи розвиває мислення, креативність, вміння знаходити рішення проблем, а також уміння застосовувати свої знання в абсолютно новій обстановці.

1. Аналіз психолого-педагогічної літератури дозволив нам уточнити сутність та визначити роль самостійної роботи студентів в процесі формування і розвитку професійних умінь, яка зводиться до наступного: самостійна робота студентів є різновидом пізнавальної діяльності, суб'єктом якої є студент з його індивідуальними якостями, а результатом – розвиток мовних та професійних компетенцій. Місце, час проведення самостійної роботи та форми контролю самостійної роботи можуть бути різними, тобто, самостійна робота на аудиторних заняттях, під контролем викладача у формі тестів, консультацій, заліки, іспити, а також позааудиторна самостійна робота.

Всі типи самостійної роботи взаємопов'язані, і найбільший ефект дає комплексне використання всіх видів самостійної роботи. Для їхньої успішної реалізації необхідна мотивація і розуміння студентами необхідності самостійної роботи; контроль за виконанням самостійної роботи в будь-якій формі (тести, аудіювання, читання, виконання письмових завдань,

реферування, презентації, дискусії, круглі столи та проєкти і т.д.) а, також, забезпечення і використання спеціальних навчальних посібників, сучасних мультимедійних засобів і, особливо, інтернет-ресурсів.

2. Навчальна діяльність, будучи різновидом розумової праці, носить навчально-виховний характер і відрізняється специфічними цілями і завданнями, змістом зовнішніх і внутрішніх умов, особливостями протікання психічних процесів, своєрідністю керівництва та управління з боку педагога.

Під час організації самостійної роботи студентів немовного вузу необхідно враховувати їхній реальний рівень знань і умінь. Це може бути і низький рівень знання граматики, маленький лексичний запас, відсутність у них навичок самостійної роботи, тому викладачеві в таких групах потрібно направити освітній процес в певне русло, зняти певні труднощі. При проведенні самостійної роботи, викладач повинен ставити конкретні завдання, допомагати студентам швидко орієнтуватися в навчальному матеріалі, організувати роботу студентів таким чином, щоб з найменшими витратами освітнього часу досягти поставленої мети. Викладач повинен створити на занятті атмосферу творчості, в якій кожен студент може повністю розкритися, реалізувати свій творчий потенціал. Важливо створити такі умови і давати такі завдання в яких студент сам повинен добувати ці знання, творчо вирішувати завдання, формулювати свою власну думку з певних питань. Таким чином, завдання викладача визначити обсяг і зміст самостійної роботи студентів, забезпечити раціональну її організацію і навчити студентів самостійно отримувати і обробляти інформацію, творчо вирішувати завдання, формулювати власну думку з певних питань і самостійно виконувати завдання.

3. Роботу з розвитку умінь і навичок самостійної розумової праці необхідно проводити в системі, основою якої є поступове збільшення самостійності при виконанні завдань відповідного рівня складності, зміни ролі і керівництва з боку педагога. Активна самостійна робота студентів можлива лише тільки при наявності серйозної, стійкої мотивації.

Серед внутрішніх мотивуючих чинників, які необхідно враховувати при розробці завдань, є свідомість студентами корисності виконуваної роботи. Стимулом є те, що знайомство з зарубіжною інформацією за фахом дозволяє більш глибоко вивчити нові технології, проблеми і досвід організації виробництв в інших країнах, що розширює кругозір і знання студентів, сприяє прагненню до поліпшення знань іноземної мови.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Барсук, Р. (1970). Основы обучения иностранному языку в условиях двуязычия. М.:Высш.школа, 176.
[2] Болонський процес. Черкаський державний технологічний університет. Retrieved from URL: https://chdtu.edu.ua/study/bolon
[3] Зимняя, И. (1978). Исследования психологии памяти. М.: Просвещение, 159.
[4] Іванова, О. В. Case study на заняттях із англійської мови як засіб формування критичного мислення студентів. База знаний «Allbest». Retrieved from URL: https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00841088_0.html#text
[5] Кобзева, Н. А. (2011). Коммуникативная компетенция как базисная категория современной теории и практики обучения иностранному языку. Молодой ученый: Ежемесячный научный журнал., №3 (26). Т.2., 118-121.
[6] Кручинин, В.А. (2014). Психология и педагогика высшей школы. Нижегор. гос.архитектур.-строит. ун-т. Н. Новгород: ННГАСУ, 195.
[7] Кунгурова, М. А. CLIL как метапредметный подход к преподаванию иностранного языка. ПроШколу.инфо, образовательный портал. Retrieved from URL: https://proshkolu.ru/user/MariaKungurova/file/5660728/
[8] Леонтьєв, А. (1975). Управление усвоением иностранного языка. М.:Изд-во Московського университета, 127.
[9] Павлов, И. (1947). Лекции о работе больших полушария головного мозга. Л.: Изд-во АН СРСР, 433.
[10] Пенфильд, В., Робертс Л. (1964). Речь и мозговые механизмы. М.:Медицина, 264.
[11] Федоринова, З. В. (2010). Использование case-study в организации образовательной деятельности студентов (на примере преподавания английского языка). Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. № 1 (5), Ч. I., 215-218.
[12] Ходаковська, О. Особливості методики предметно-мовного інтегрованого навчання. Retrieved from URL: https://conf.ztu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/11/63.pdf
[13] Ball, P. Article: Language, concepts and procedures: Why CLIL does them better! Retrieved from URL:
[14] Ball, P. What is CLIL? Onestopenglish. Teacher resource site. Retrieved from URL: http://www.onestopenglish.com/clil/methodology/articles/article-what-is-clil/500453.article
[15] Communicative competence. Wikipedia. The free encyclopedia. Retrieved from URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Communicative_competence
[16] Darn, S. Content and language integrated learning. British Council. TeachingEnglish. Retrieved from URL: https://www.teachingenglish.org.uk/article/content-language-integrated-learning
[17] Herreid, C. F. (2007). Start With a Story: The Case Study Method of Teaching College Science. Virginia: AstaPress, 466.
[18] http://www.onestopenglish.com/clil/methodology/articles/article-language-concepts-and-procedures-why-clil-does-them-better/500731.article

REFERENCES

[1] Barsuk, R. (1970). Osnovyi obucheniya inostrannomu yazyiku v usloviyah dvuyazyichiya. M.:Vyissh.shkola, 176.
[2] Bolonskyi protses. Cherkaskyi derzhavnyi tekhnolohichnyi universytet. Retrieved from URL: https://chdtu.edu.ua/study/bolon
[3] Zimnyaya, I. (1978). Issledovaniya psihologii pamyati. M.: Prosveschenie, 159.
[4] Ivanova, O. V. Case study na zaniattiakh iz anhliiskoi movy yak zasib formuvannia krytychnoho myslennia studentiv. Baza znanyi «Allbest». Retrieved from URL: https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00841088_0.html#text
[5] Kobzeva, N. A. (2011). Kommunikativnaya kompetentsiya kak bazisnaya kategoriya sovremennoy teorii i praktiki obucheniya inostrannomu yazyiku. Molodoy uchenyiy: Ezhemesyachnyiy nauchnyiy zhurnal., #3 (26). T.2., 118-121.
[6] Kruchinin, V.A. (2014). Psihologiya i pedagogika vyisshey shkolyi. Nizhegor. gos.arhitektur.-stroit. un-t. N. Novgorod: NNGASU, 195.
[7] Kungurova, M. A. CLIL kak metapredmetnyiy podhod k prepodavaniyu inostrannogo yazyika. ProShkolu.info, obrazovatelnyiy portal. Retrieved from URL: https://proshkolu.ru/user/

MariaKungurova/file/5660728/
[8] Leontiev, A. (1975). Upravlenie usvoeniem inostrannogo yazyika. M.:Izd-vo Moskovskogo universiteta, 127..
[9] Pavlov, I. (1947). Lektsii o rabote bolshih polushariya golovnogo mozga. L.: Izd-vo AN SRSR, 433.
[10] Penfild, V., Roberts L. (1964). Rech i mozgovyie mehanizmyi. M.:Meditsina, 264.
[11] Fedorinova, Z. V. (2010). Ispolzovanie case-study v organizatsii obrazovatelnoy deyatelnosti studentov (na primere prepodavaniya angliyskogo yazyika). Filologicheskie nauki. Voprosyi teorii i praktiki. Tambov: Gramota. # 1 (5), Ch. I., 215-218.
[12] Khodakovska, O. Osoblyvosti metodyky predmetno-movnoho intehrovanoho navchannia. Retrieved from URL: https://conf.ztu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/11/63.pdf
[13] Ball, P. Article: Language, concepts and procedures: Why CLIL does them better! Retrieved from URL:
[14] Ball, P. What is CLIL? Onestopenglish. Teacher resource site. Retrieved from URL: http://www.onestopenglish.com/clil/methodology/articles/article-what-is-clil/500453.article
[15] Communicative competence. Wikipedia. The free encyclopedia. Retrieved from URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Communicative_competence
[16] Darn, S. Content and language integrated learning. British Council. TeachingEnglish. Retrieved from URL: https://www.teachingenglish.org.uk/article/content-language-integrated-learning
[17] Herreid, C. F. (2007). Start With a Story: The Case Study Method of Teaching College Science. Virginia: AstaPress, 466.
[18] http://www.onestopenglish.com/clil/methodology/articles/article-language-concepts-and-procedures-why-clil-does-them-better/500731.article

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ІНШОМОВНА КОМУНІКАЦІЯ: ІННОВАЦІЙНІ ТА ТРАДИЦІЙНІ ПІДХОДИ

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ

Українською та англійською мовами

Верстка: Казьміна Н.П.
Дизайн: Бондаренко І.В.

Підписано до друку 20.06.2021. Формат 60×84/16.
Умовно-друк. арк. 17,79. Тираж: 150 примірників.
Замовлення № 22511. Цифровий друк.
Папір офсетний. Гарнітура Franklin Gothic Book.

Віддруковано з готового оригінал-макету.

Видавець: Primedia E-launch LLC.
TX 75001, United States, Texas, Dallas.
E-mail: info@primediaelaunch.com
URL: www.primediaelaunch.com

Укладач: ГО «Європейська наукова платформа»
21037, Україна, м. Вінниця, вул. Зодчих, 18, офіс 81
Телефони: +38 098 1948380; +38 098 1956755 | E-mail: info@ukrlogos.in.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи: ДК № 7172 від 21.10.2020 р.

Виготовлювач друкованої продукції: Друкарня ФОП Гуляєва В.М.
08700, Україна, м. Обухів, вул. Малишка, 5. E-mail: 5894939@gmail.com
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи: ДК № 6205 від 30.05.2018 р.