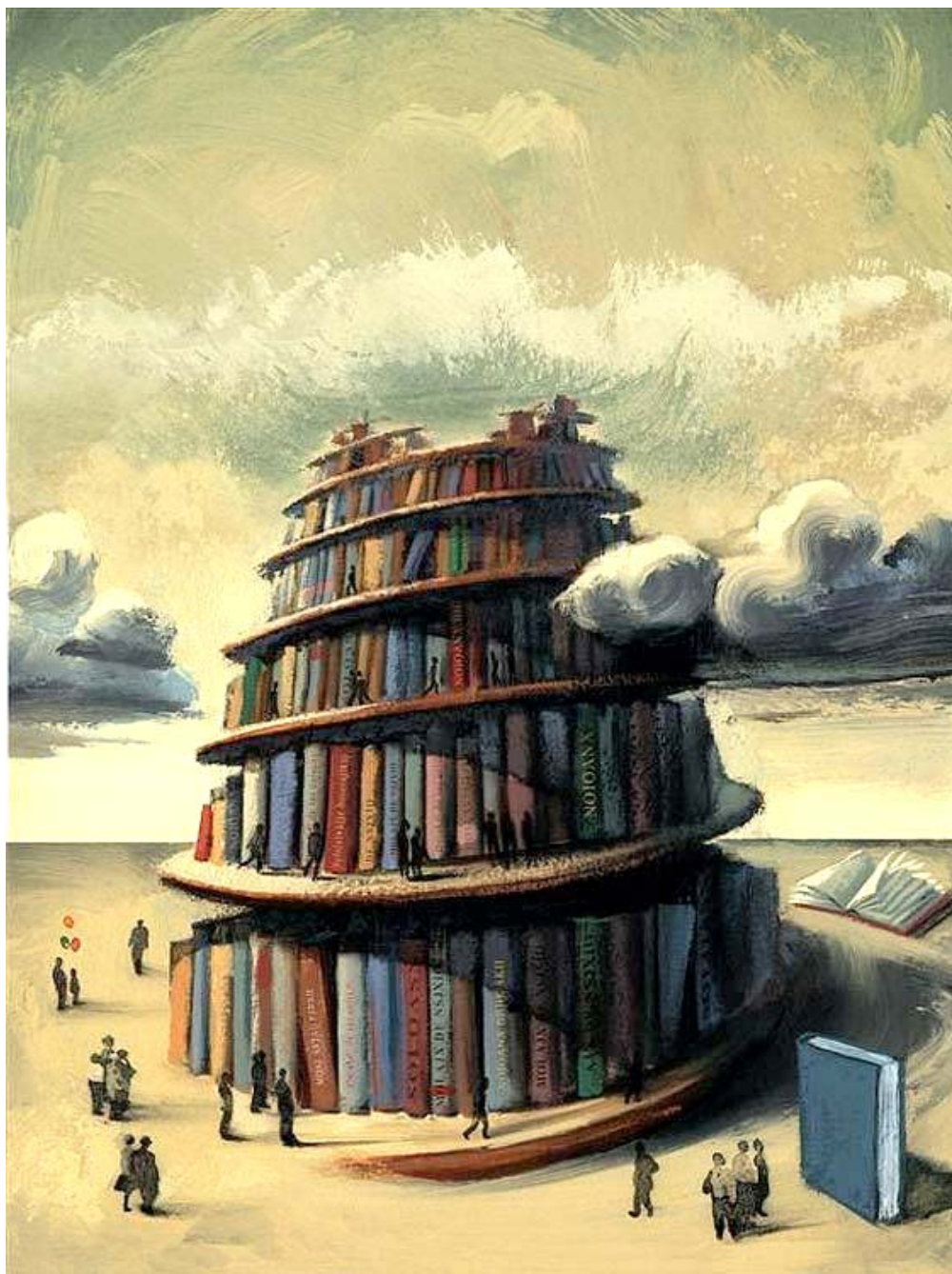


Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
Науково-дослідний інститут «Драматургія»
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури



SEMPER TIRO

Студентський науково-літературний часопис

№ 8

Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
Науково-дослідний інститут «Драматургія»
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури

SEMPER TIRO

Студентський науково-літературний часопис

№ 8

Житомир
2019

УДК 82.09:821

Рекомендовано до друку Вченою радою Навчально-наукового інституту іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 10 від 29 травня 2019 року).

Засновники: ННІ іноземної філології ЖДУ імені Івана Франка
кафедра германської філології та зарубіжної літератури
Науково-дослідний інститут «Драматургія»

Головний редактор: к.ф.н., доц. Закалюжний Л. В.

Редакційна колегія:

д.ф.н., проф. Чирков О. С.

д.ф.н., проф. Астрахан Н. І.

к.ф.н., доц. Ліпісівіцький М. Л.

Semper tiro : студентський науково-літературний часопис : № 8
(видання друге, доповнене) / Ред. колегія: Чирков О. С., Астрахан Н. І.,
Ліпісівіцький М. Л. – Житомир, 2019. – 71 с.

*На обкладинці – робота французької художниці й дизайнерки **Soizick Meister**.*

© Житомирський державний
університет імені Івана Франка, 2019

ЗМІСТ

НОМО LEGENS

Канєвська Вікторія. Інтертекстуальні зв'язки п'єси Е. Єлінек «Що сталося після того, як Нора покинула свого чоловіка, або Столпи суспільств» з драматургією Г. Ібсена	4
Кищук Анатолій. Засоби вираження вербальної агресії в інтернет-комунікації	9
Ковалюк Юлія. Гендерне питання і фемінізм у британському епічному театрі (на матеріалі п'єси Керіл Черчілл «Cloud 9»	14
Кочук Алла. Критичне мислення як інструмент організації уроків іноземної мови старшої школи	23
Кравець Анна. Формування дискурсивної культури старшокласників за допомогою інтерактивних технологій	27
Лавренчук Тетяна. Біблійні мотиви у збірці віршів «Gegengedichte» Альфреда Августа Мартіна	34
Марусевич Руслана. Контамінація рис абсурду і парадоксу в образі Джиммі Портера (на матеріалі п'єси «Озирнись у гніві» Джона Осборна)	39
Мельниченко Євгенія. Архетипи літературних героїв і сюжетів за К. Г. Юнгом	45
Налапко Світлана. Образ злочинця в ліричних творах збірки А. А. Мартіна «Gegengedichte»	50
Ничипорук Анастасія. Вплив «епічного театру» Бертольта Брехта на кінематограф ХХ століття	55
Сорочинська Наталія. Гіперреалізм у німецькій драматургії зламу ХХ – ХХІ століть (на матеріалі п'єси Маріуса фон Майєнбурга)	59
Тарадайнік Дар'я. Структурні зміни у сучасній драматургії (межа ХХ ст. – ХХІ ст.)	63

НОМО SCRIBENS

Багинський Богдан. Переклади. Вірші	68
--	----

HOMO LEGENS

Вікторія Канєвська,

магістрант,

Науковий керівник: к.ф.н., доц. Закалюжний Л. В.

Інтертекстуальні зв'язки п'єси Е. Єлінек «Що сталося після того, як Нора покинула свого чоловіка, або Столпи суспільств» з драматургією Г. Ібсена

Сьогодні в літературознавстві набула популярності теорія інтертекстуальності. Характерна для постмодернізму цінність плюрального та сприйняття культури як тексту призвели до появи ще одного поняття, яке стало ключовим у дискурсі останньої культурної епохи. Звісно, що явище «інтертекстуальності» не нове, хоча термін був запропонований лише у 1967 році Ю. Крістєвою. Згодом Р. Барт доповнив основні положення інтертекстуальної теорії. Він стверджував, що «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти культури минулого і тексти сучасної культури. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Фрагменти культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо, – всіх їх поглинув і змішав текст і довкола нього існує мова» [1, с. 418].

Суттєво вплинула на теорію інтертекстуальності концепція діалогічності М. Бахтіна. Звичайно, що інтертекстуальні дослідження не можна вважати однією з форм реалізації його концепції. Діалогічність, безумовно, є ширшим поняттям, ніж інтертекст. Інтертекстуальність є самостійною сферою досліджень із власною проблематикою, об'єктом і предметом. Однак спільною ознакою, що пов'язує концепцію діалогічності М. Бахтіна з інтертекстуальністю можна вважати «сукупність проблем, яку він називає стилізацією, тобто наслідуванням мови іншого засобами власної мови» [2, с. 288].

Таким чином, інтертекстуальність можна сприймати як іманентну властивість текстів, завдяки якій ті мають право різними способами відкрито або ж приховано посилатися один на одного. Термін «інтертекстуальність» не можна вважати точним і чітким. Наприклад, Ю. Крістєва стверджує, що інтертекст є не цілеспрямованим зібранням цитат, а певним простором сходження можливості цитації та її виявлення [Цит. за: 3, с. 233]. Крім того,

I. Смірнов вказує: «Інтертекстуальність – два або більше художніх творів, які об'єднані знаками-показниками інтертекстуального зв'язку» [Цит. за: 3, с. 233].

Можна сказати, що явище інтертекстуальності свідчить про літературний розвиток. Раніше здавалося неприпустимим звертатися до чужих текстів й ідей, а згодом така тенденція стала основою постмодерністської літератури. У сучасній літературі здатність автора якісно використовувати досвід своїх попередників швидше демонструє його інтелектуальність і культурний рівень, аніж створює негативну думку про нього. Іноді виникає думка, що автор використовує інформацію усім відому, із спільного інформаційного поля, навіть не замислюючись, яким чином і у кого він її запозичує. Автор думає, що це він сам створює свій світ, насправді ж це лише культура використовує його. Звісно, відкриття такого терміну, як інтертекстуальність, дало поштовх багатьом науковцям проводити певні дослідження в галузі мистецтва, перш за все, у літературі.

Літературознавці були впевнені, що будь-який сучасний художній твір повністю або частково формується на основі ремінісценцій, отже в кожному конкретному художньому творі вони набувають нового змісту та нових ідей. Крім того, інтертекстуальність тісно пов'язана з асоціацією. Під час знайомства з конкретним твором в уяві реципієнта виникають певні асоціативні ряди, відомі читачеві та впізнавані ним. Саме завдяки цим асоціаціям і виникає нова структура відтворюючого тексту художнього твору, яку можемо називати інтертекстуальністю. Однак не завжди інтертекстуальний елемент в літературно-художньому просторі вдається з легкістю розпізнати та здійснити необхідну асоціативну реконструкцію.

Отже, можна зробити висновок, що в сучасній літературі інтертекстуальність трактується як нескінченний і необмежений у часі діалог текстів, що є невід'ємною ознакою художньої свідомості.

Наприкінці ХХ століття інтертекстуальність набуває міждисциплінарного характеру та починає охоплювати широкий спектр культурних практик різної проблематики. Особливості інтертекстуального твору можна сміливо назвати однією з найпопулярніших тем у сучасному літературознавстві. Це й не дивно, адже інтертекстуальний підхід надає широкі можливості. Що ж стосується драматичних текстів, то вони приваблюють дослідників меншою мірою, ніж прозові та поетичні твори. Але варто зазначити, що інтертекстуальність виступає важливим явищем для драматичних творів. Інтертекстуальні включення відіграють далеко не останню роль в драматургії, виконуючи ряд важливих функцій: комунікативну, експресивну, прагматичну, фактичну та ін. Характер

інтертекстуальності драматургії залежить від специфіки комунікації, яка визначається природою драматичного тексту.

Метою нашої статті є також розглянути інтертекстуальні зв'язки драматургії Ельфріде Єлінек та Генріка Ібсена. Звичайно, важко було не помітити у творі Е. Єлінек «Що сталося після того, як Нора покинула свого чоловіка, або Стовпи суспільств» натяк на Ібсенівські «Ляльковий дім» і «Стовпи суспільства». Уже сама назва п'єси говорить про неабияку схожість та відсилає нас до творів Ібсена. Хоча є тут одна зовсім, здавалося б, несуттєва відмінність. Твір Ібсена називається «Стовпи суспільства», а Єлінек «Стовпи суспільств». Неважлива, начебто, деталь, але можемо, слідом за Т. Гаврилівом, припустити, що пишучи «суспільств», Єлінек натякає на ту різницю суспільств, в якому жив і писав Ібсен, і в якому творить вона. Але чи відбулися якісь зміни?

П'єса Єлінек вимагає від глядача певної підготовки, адже історія Нори починається там, де закінчується «Ляльковий дім», і продовжується на сюжетних стежках «Що сталося після того, як Нора покинула свого чоловіка, або Стовпи суспільств». Згадаємо кінцівку Ібсена «Ляльковий дім». Раптом Нору більше не влаштовує роль «матері дітей та дружини чоловіка», і вона йде, виголошуючи зізнання: «Цілий наш дім був лише великою дитячою. Я була тут твоєю лялькою-дружиною, як удома в батька була лялькою-донькою. А діти вже були моїми ляльками. Я гадаю, що насамперед я людина, так само, як і ти, чи, принаймні, повинна постаратися стати людиною» [4]. Досить суперечливе закінчення. Нора залишає дім, Ібсен залишає свою героїню. Але Нори пощастило, на допомогу приходить Єлінек і починається «нова історія Нори». П'єса Єлінек – це ніби ще одна додаткова дія, продовження «Лялькового дому», але вже через сторіччя. Причому, значна кількість персонажів переходить від Ібсена у п'єсу Єлінек. Уже у творі Єлінек на початку п'єси головна героїня каже: «Я Нора з однойменної п'єси Ібсена» [4].

Написана у 1887 р., драма Ібсена була сприйнята сучасниками як радикальний «маніфест фемінізму». Головна героїня драми – Нора Гельмер робить для того часу практично немислимий крок: вона йде з дому залишаючи чоловіка і дітей. Передумовами до такого рішення є сумнів героїні в справедливості громадського закону і криза особистісної самоідентифікації. Натомість дія п'єси Єлінек переносить нас у 30-ті роки ХХ ст. Нора знаходиться в пошуках засобів до існування і влаштовуючись на роботу повідомляє: «Im Augenblick flüchte ich aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf» [5].

«Утеча» («Flucht») є центральним мотивом для п'єси, що відображає характер «розвитку» сюжету, де Нора тікає зі сцени у сцену, ніби роблячи

стрибки в часі. Стає очевидним контраст між Норою Ібсена, яка проходить шлях від ляльки, замкненої в ілюзорно щасливому сімейному театрі, до вільної жінки, тим самим роблячи революцію, і до «нової» Нори, яка лавірує між замкнутим набором із заздальгідь існуючих ролей, запропонованих для неї патріархально влаштованим суспільством. Текст Єлінек, порівняно з ібсенівським, узагалі досить цікавий. Персонажі розмовляють казенною мовою підручника з економіки. Наприклад, жінку тут порівнюють з капіталом. Але, як каже один з героїв, жінка, «розширюючись», перестає бути прекрасною, а ось капітал, на відміну від неї, зовсім навпаки. Слова, за великим рахунком, взагалі не служать вираженню емоцій.

Драма Єлінек вступає в діалог з першоосновою, текстом Ібсена, і створює «щасливий» фінал п'єси, у якому Нора позбавляється «лялькового дому». Єлінек підхоплює основні мотиви п'єси Ібсена – такі, як емансипація і особистісна революція, але фінал п'єси «Що сталося після того, як Нора покинула свого чоловіка, або Столпи суспільств», в якому Нора повертається до свого чоловіка, символізує приреченість соціального устрою навіть через століття. Крім того, відповідними цитатами («Я Нора з однойменної п'єси Ібсена», «– Як тебе звати? – Нора. Як головну дійову особу в п'єсі Ібсена?») Єлінек ніби натякає на те, що Нора все та ж сама, йдуть роки, змінюються декорації, але становище жінки залишається таким, як і було.

Безумовно, інтертекстуальні зв'язки між п'єсою Е. Єлінек «Що сталося після того, як Нора покинула свого чоловіка, або Столпи суспільств» і драматургією Г. Ібсена, зокрема п'єсою «Столпи суспільства», потребують більш глибокої і системної розвідки, з чим пов'язані перспективи подальшого дослідження.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика ; пер. с фр. / Р. Барт. – М., 1989. – 615 с.
2. Головінський М. Інтертекстуальність / М. Головінський // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. ; пер. з пол. / М. Головінський. – К., 2008. – С. 284–309.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства – Чернівці, 2001. – 636 с.
4. Эльфриде Е. Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества / Елинек Эльфриде [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/428728-elfrida-elinek-chno-sluchilos-posle-togo-kak-nora-ostavila-muzha-ili-stolpy-obshchestva.html#book>.

5. Jelinek E. Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stürzen der Gesellschaften / E. Jelinek // Jelinek E. Theaterstücke. – Hamburg, 2004. – S. 7–79.

Анатолій Кищук,
магістрант,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Ковальова Т. П.

Засоби вираження вербальної агресії в інтернет-комунікації

Постановка проблеми. За останні чверть століття дослідження проблеми агресивно-конфліктної взаємодії отримали новий імпульс. Це обумовлено низкою важливих змін у житті сучасного суспільства. Найчастіше підвищення рівня агресивності суспільства науковці пов'язують із бурхливим розвитком інформаційно-технічного простору. Маючи безліч привабливих і, безумовно, позитивних факторів, «медіа-революція» 90-х років ХХ століття і створення комп'ютерної мережі Інтернет породили цілу низку проблем, які з кожним роком еволюціонують із «негативних» у категорію «небезпечних». Розрекламований і цілком доступний ринок «гаджетів» (від англ. *gadget* – прилад) залучає до комунікації в мережі майже необмежене коло людей. Інформаційно-комунікативний потік – вільний від будь-якого часового, вікового, змістового й іншого контролю або цензури та вкупі з безвідповідальністю суб'єктів спілкування – стає все більш загрозливим для психічного світу людини. Вагомою часткою цього потоку є потужні тенденції до вияву агресії, вплив яких викликає занепокоєння лікарів, психологів, педагогів, батьків, самих комунікантів [1].

Розвиток Інтернету пов'язаний із формуванням інформаційного суспільства. Теоретичне обґрунтування трансформацій, що відбуваються в сучасній парадигмі суспільного розвитку, відображено у працях М. Кастельса, М. Маклюена, Е. Тоффлера тощо. Дослідники у сфері соціології, філософії та теорії комунікації зазначають, що інформація відіграє провідну роль у сучасних соціально-економічних процесах [2].

Як особливий вид соціального спілкування, масова комунікація через мережу Інтернет здійснюється в масштабах усього суспільства і є найважливішою умовою суспільного розвитку. Специфікою мережевої комунікації є, перш за все, її соціальна обумовленість, що дає підстави розглядати її в системі соціальних відносин. Інтернет є найбільш динамічним і прогресивним засобом комунікації, оскільки новітні засоби зв'язку дозволяють об'єднати розрізнені комунікаційні системи в глобальну мережу, завдяки якій здійснюється транскордонний обмін інформацією в межах усієї планети. Саме

Інтернет є однією з ознак переходу від індустріальної стадії розвитку цивілізації до інформаційної.

Вербальна комунікація використовує як знакову систему мову – найбільш універсальний засіб людського спілкування, який забезпечує змістовний аспект взаємодії і взаєморозуміння в процесі спільної діяльності. Мова є явищем не тільки лінгвістичним, а й психологічним, естетичним і суспільним, вона охоплює всі сфери суспільного життя: науку, освіту, мистецтво та інші [3]. «Живе слово» використовується не тільки для передачі логічної інформації – людині притаманно вербалізувати свої почуття, емоції, виражати ставлення як до предмету мовлення, так і до реципієнта. Слово може стати засобом впливу на емоційну сферу адресата та за певних умов – засобом заподіяння шкоди й морального страждання.

Останнім часом у мас-медійному дискурсі спостерігається помітне зростання інформації, насиченої семантикою агресії. Практично у всіх типах медіа-текстів присутні негативні емоції, почуття, наміри. На думку дослідників, мовленнєва агресія активізується й адаптується дуже швидкими темпами в інформаційному просторі, тим самим витісняє з нього мовленнєву толерантність. Постійне використання пейоративної лексики призводить у кінцевому рахунку до лексико-семантичної трансформації медіа-текстів, присутність негативу стає їхньою невід'ємною частиною

Питання, пов'язані з даною проблемою, вже давно привертають до себе пильну увагу різних науковців – психологів, медиків, юристів, етно-, соціо- і психолінгвістів. Лінгвістичні дослідження вербальної агресії в інтернет-комунікації охоплюють широке коло питань, тому, на нашу думку, існує необхідність теоретичного аналізу наукових матеріалів для поглибленого розуміння лінгвістичної природи даного феномену.

Мета даної статті – з'ясувати теоретичний зміст поняття «вербальна агресія» та розглянути засоби її актуалізації.

Терміни «мовна агресія», «вербальна агресія», «словесна агресія» широко використовуються як у вітчизняній, так і в закордонній науковій літературі останніх десятиріч, однак даний феномен як об'єкт вивчення лінгвістики все ще залишається мало дослідженим. Існуючі наукові концепції пояснюють соціально-психологічну природу людської агресії, порівняно з цим вербальний прояв агресії лише наразі формується в самостійний предмет наукового аналізу. Зазначеною проблемою займаються як вітчизняні, так і закордонні вчені, наприклад, О. Бикова, Е. Боева, А. Вежбицька, Т. Воронцова, В. Жельвіс, О. Слепушкіна, Ю. Щербініна, В. Урсул, Р. Берон, Дж. Річардсон, В. Duncan, Е. Ebbessen та ін.

Дослідники зазначають, що з точки зору комунікативної взаємодії вербальною агресією є установка адресанта на анти діалог у широкому розумінні цього слова. Такий тип мовленнєвої поведінки характеризується подвійною позицією. По-перше, це свідомо орієнтація адресанта на суб'єктивно-об'єктивний тип відношень (прагматичний вектор). По-друге, при агресивному спілкуванні обов'язково виникає негативне відношення до адресанта або до предмета мовлення (афективний вектор) [4].

Наведемо деякі тлумачення поняття «вербальна агресія».

Вербальна агресія визначається як агресивна поведінка з вираженням негативних емоцій як за допомогою інтонації й інших невербальних компонентів, так і за допомогою змісту висловлювання [4].

У стилістичному словнику дається таке визначення: мовна агресія – використання мовних засобів для вираження неприязні, ворожості, манери мовлення, що ображає чиєсь самолюбство, гідність [5].

Дослідник К. Сєдов, розглядає мовну агресію як «цілеспрямовану комунікативну дію, орієнтовану на те, щоб викликати негативний емоційно-психологічний стан в об'єкта мовленнєвого впливу» [6].

Іншим аспектом дослідження вербальної агресії є класифікація агресії за формами її прояву. Зокрема виокремлюють такі типи вербальної агресії:

1. Вербальна активна пряма – словесна образа або приниження іншої людини.

2. Вербальна активна непряма – розповсюдження злісного клевету або пліток про іншу людину.

3. Вербальна пасивна пряма – відмова розмовляти з іншою людиною, відповідати на її питання тощо [4, с. 7].

Ю. Щербініна, слідом за Л. Семенюк, М. Федосюк, Т. Шмельовою, виділяє такі форми вербальної агресії, як образа, погроза, груба вимога, груба відмова, іронія, докір, звинувачення тощо (всього 12). Дослідниця спирається на поняття мовного жанру, пояснюючи це тим, що «вивчення вербальних проявів агресії з погляду теорії мовних жанрів розширює коло аспектів дослідження, даючи змогу розглядати не тільки цілеспрямовану, ініціативну мовну агресію, а й поведінкову, інструментальну» [Цит. за: 7].

Мовленнєва агресія володіє особливими різноманітними засобами й способами свого втілення. У цьому контексті слід розглянути явище інвективності.

Інквектива – це образливе слово лайка, словесний випад. Інвективна лексика (грубі, вульгарні слова) і фраземіка (грубі, вульгарні вислови) є в усіх

мовах, очевидно, за винятком штучних. Ці одиниці вживаються мовцями у стані афекту (лат. *affectus* – «настрій, хвилювання, пристрасть») – короткочасного сильного переживання: гніву, люті, відчаю, раптової бурхливої радості тощо, коли в критичних умовах людина неспроможна знайти вихід із ситуації [8].

О. Демидов констатує існування наступних видів інвектив: інвективних ярликів, лайливих інвектив, вердиктів, засобів дифамації, іронічних інвектив, стійких виразів, метафоричних інвектив. Учений також розрізняє інвективи як 1) мимовільні, неконтрольовані емоційні реакції та як 2) свідомий намір скривдити супротивника з метою продемонструвати своє домінуюче положення [9].

На думку інших дослідників, одиницю мови (передусім лексему або синтаксему) можна назвати інвективною, якщо вона вписується в певні параметри, які умовно діляться на три групи:

1. Семантичні параметри – особливості семантики мовних одиниць (інтелектуальна негативна оцінка, а також компоненти експресивності: емоційна оцінка, інтенсивність, образність, стилістична маркованість).

2. Прагматичні параметри – особливості ситуації, в якій використовується одиниця. Інвективна ситуація передбачає обов'язкову наявність інвектума (інвектива – це форма перехідної агресії), інвективної інтенції та інвективного результату (зниження соціального статусу інвектума, наявність у нього почуття ображеності). Присутність «глядачів» посилює інвективність висловлювань.

3. Функціональні параметри – спрямованість мовної одиниці на зниження соціального статусу інвектума й заподіяння йому психологічної шкоди, утвердження домінуючого становища мовця, демонстрацію сили. Реалізація інвективної функції – основний параметр, що визначає інвективність висловлювання [Цит. за: 7].

Н. Остроушко до знаків вербальної агресії зараховує ярлики, лайливу лексику, іронічні номінації, маркери відчуженості, спеціальні пейоративи, політичні терміни (негативно-оцінні амбівалентні терміни, політичні пейоративи, дисфемізми), антропоніми, етноніми [Цит. за: 7].

У мас-медійному дискурсі інвектива як форма вираження вербальної агресії використовується, головним чином, для досягнення більшої сенсаційності, привернення уваги аудиторії, підвищення власного авторитету, вираження емоційного ставлення.

Висновки. Теоретичний аналіз наукової літератури показав, що дослідники відзначають існування вербальної агресії в різних сферах комунікації. Поширеність вербальної агресії у віртуальній комунікації зумовлена, з одного боку, відсутністю

цензури, анонімністю комунікантів, а з іншого – прагматичними установками учасників комунікації. Одним із засобів вираження агресії в інтернет-комунікації стає використання інвективної лексики. **Перспектива** подальшого дослідження полягає у вивченні комунікативних стратегій і тактик реалізації вербальної агресії в інтернет-коментарях.

Література

1. Postman N. The Humanism of Media Ecology / Postman N. // Paper presented at the First Annual Convention of the Media Ecology Association. – NewYork, 2006.
2. Рогалева О. Новые медиа: эволюция понятия (аналитический обзор) / О. Рогалева, Т. Шкайдерова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/novye-media-evolyutsiyaponyatiya-analiticheskiy-obzor>
3. Психологія спілкування. Засоби спілкування // Навчальні матеріали онлайн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://pidruchniki.com/15941024/psihologiya/zasobi_spilkuvannya
4. Дегтярьова Л. Омовлення вербальної агресії / Л. Дегтярьова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <r250.sudu.edu.ua/bitstream/123456789/13036/1/11.doc>
5. Навчальний посібник. Російська мова. Мовна агресія та шляхи її подолання [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://aurumrр.ru/uk/tutorial-russian-language.html>
6. Седов К. Речевая агрессия в межличностном взаимодействии / К. Седов // Прямая и непрямая коммуникация. – Саратов, 2003. – С. 196–212.
7. Качмар О. Вербальна агресія та шляхи її подолання / О. Качмар // Актуальні проблеми філософії та соціології [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.apfs.in.ua/v12_2015/16.pdf
8. Гнатюк М. Инвективна лексика і фраземіка / М. Гнатюк // Репозитарій ВНАУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://socrates.vsau.org/repository/getfile.php/1828.pdf>
9. Демидов О. Инвективная лексика в СМИ (на примере политического журналистского дискурса) / О. Демидов // Вестник Челябинского ун-та: Серия 11, Журналистика. – 2004. – №1 (1). – С. 90–94.

*Юлія Ковалюк,
магістрант,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Коляда О. В.*

Гендерне питання і фемінізм у британському епічному театрі (на матеріалі п'єси Керіл Черчілл «Cloud 9»)

Бертольт Брехт представив у ХХ столітті новий тип театру, який називають епічним театром. Він кинув виклик класичній драматичній концепції театру, включивши наступні елементи у свої п'єси: історизація, ефект очуження, жест (*gestus*) і четверта стіна. Брехт відмовляється від традиційного сюжету, оформлення і зображення персонажу, щоб збентежити аудиторію і змусити її краще побачити світ. Цим шляхом він прагнув спрямувати свою аудиторію до критичного мислення. Керіл Черчілл є однією з найпопулярніших авторок, яка відома як соціалістичний феміністичний драматург. Вона використовує особливості епічного театру Брехта в п'єсі «Cloud Nine», оскільки та може легко привернути увагу аудиторії і дозволити їй об'єктивно думати про глобальні проблеми світу, такі як расизм, гендерна дискримінація. Черчілл, подібно Бертольту Брехту, руйнує традиції реалістичної драми, оскільки вона служить капіталістичній ідеології і патріархату.

Мета статті полягає в тому, щоб ознайомитись з елементами епічного театру Бертольта Брехта і дослідити, як Керіл Черчілл використовувала їх в своїй п'єсі «Cloud Nine» для припинення дискримінації за ознакою статі і расизму.

Термін «епічний театр» був використаний Брехтом уперше в 1926 році. Дійсно, Ервін Піскатор був основоположником епічного театру, але саме Брехт його удосконалив і популяризував. Епічний театр є революційною формою драми. «Після Другої Світової війни через потребу відновлення суспільства, стабілізації економіки, тенденції в державі, спричинені інтенсифікацією методів масового продукту під час війни та педагогічними стратегіями Комуністичної партії Німеччини, мистецтво охопив більш практичний утилітарний підхід» [3, с. 77]. У праці «Малий органон для театру» Брехт визначає новий тип театру, як «створення живих втіленьсуючих або вигаданих подій поміж людьми з метою розваги» [5, с. 180]. Брехт не тільки обирав соціальні теми, але і прагнув пробудити свою аудиторію ефектом очуження (*Verfremdungseffekt*), наводячи їх на думку, що вони дивилися тільки п'єсу. Він хотів, щоб його глядачі не сиділи пасивно. Він також хотів, щоб аудиторія мала радше критичну, ніж емоційну точку зору. Щоб досягти цього, він заперечив основи і вимоги Аристотелівської

драми і спробував змінити класичні правила п'єс. Дж. Віллетт пояснює, що Брехт занепокоєний тим, наскільки жорстоким і безтурботним людське життя зображене не тільки в старих творах, але й у сучасних, створених за старими рецептами [5, с. 183]. «Таким чином, епічний театр є загальним терміном для всіх цих технічних засобів і методів інтерпретації, починаючи з ефектів жесту, ефектів очуження і історизації, які спонукають до аналітичного сприйняття. Але він також охоплює такі структурні питання, як організація простору і часу так, щоб передати певний погляд на людину і суспільство» [3, с. 78].

З початку 1960-х років Керіл Черчілл написала багато п'єс для радіо, телебачення та театру. Вона намагалася представити свої політичні та соціальні ідеї, особливо феміністичну точку зору за допомогою епічного театру Брехта. Намір Черчілл не відрізняється від наміру Брехта; вона прагне пробудити глядачів, спантеличити і привернути їх увагу. Черчілл, як і Бертольт Брехт, руйнує традиції реалістичної драми з метою підкреслити феміністичну позицію проти традиційної чоловічої позиції в суспільстві [1, с. 94]. Черчілл використовує наступні театральні риси: ефект очуження, історизація, жест, руйнування четвертої стіни, а також структуру відкритого сюжету, щоб пробудити феміністичні ідеї в патріархальному суспільстві. Іншими словами, вона стає голосом жінок своєї епохи, впроваджуючи традиції епічного театру для власної мети.

«Cloud 9» («Дев'ята Хмара») – це п'єса з двома актами, у яких Черчілл досліджує питання гендеру, расизму, колонізації, політики та патріархального гніту. Перший акт п'єси відбувається в колонізованій африканській країні під час вікторіанської епохи і зображує життя британської сім'ї білих, представників верхівки середнього класу. Другий акт, однак, відбувається в Англії в двадцятому столітті – майже століття потому, хоча в п'єсі проходить лише 25 років. Героями другого акту є представники середнього класу сучасного суспільства, які вирішують проблеми своєї епохи, такі як спроба бути особистостями і бути прийнятими в суспільстві без упереджень.

Подібно Брехту, Черчілл використовує різні ефекти очуження, щоб утримувати увагу аудиторії і дозволити глядачам побачити, що речі відбуваються не так, як слід. Її мета – поставити під сумнів питання про загальноприйняті ролі, які вважаються природними для жінок, використовуючи епічні елементи. Тим не менш, Черчілл застосовує ефект очуження з її персонажами для того, щоб підірвати і ослабити загальноприйняті цінності: «Якщо роль грає людина протилежної статі, стать персонажа буде більш чітко виділена; якщо вона відтворюється коміком, як комічно, так і трагічно, то

постане в нових аспектах» [5, с. 197]. Персонажі не схожі на тих, яких ми бачимо в драматичному театрі. На початку п'єси подано список дійових осіб із їх коротким описом. В ньому повідомляється, що Бетті, дружину Клайва, зображує чоловік, Едварда, їхнього сина, грає жінка, і Джошуа, їхнього чорношкірого слугу, грає білий чоловік. Актори в цьому акті не відповідають гендеру чи расі персонажів. Деякі з жіночих ролей виконують чоловіки, а деякі чоловічі ролі – жінки. Крім того, персонажа може зображувати не один і той самий актор протягом всієї п'єси. Наприклад, ролі Бетті, Едварда і Вікторії виконують два різних актора. Актор, який грає Клайва в першому акті, грає персонажа на ім'я Кеті у другому акті. На першій сторінці, де вказані персонажі і їхні ролі, Вікторію, доньку Клайва, «грає» манекен, але в другому акті вона зображена як розумна жінка, впевнена і фінансово незалежна. Усі ці вражаючі елементи використані Черчілл, щоб поставити під сумнів гендерні твердження і розкрити те, що вони не є дійсно незмінними і непорушними [4, с. 21].

Іншим методом, який драматург використовує для створення ефекту очуження, є порушення хронології. Воно розриває історію, заплутує аудиторію, наділяє її владою, і як наслідок, змушує її думати. Цей метод також змушує аудиторію робити критичну інтерпретацію, а не просто спостерігати у прийнятій лінійності розповіді. Інтервал часу між цими двома актами становить сто років, оскільки перший акт відбувається у вікторіанську епоху, а другий акт – в Англії, в 70-х роках XX століття, але персонажі лише старші на двадцять п'ять років. Це створює штучність у п'єсі для того, щоб пробудити глядачів. Крім того, між сценами існує нереальний часовий потік. Кожна сцена відокремлена і навіть пори року змінюються зі сценами; п'єса починається взимку і закінчується в кінці літа, але події, що відбуваються на сцені, непослідовні.

Крім хронологічних порушень, в епічному театрі також використовуються зонги [5, с. 203]. Зміст зонгів полягає в тому, щоб описати або продекламувати те, що відбувається. Зонги також надають ситуації відтінку сатири. П'єса відкривається піснею під назвою «Сини Англії». Вона розповідає глядачам про дві теми – гендерні ролі та колонізацію. Це сатиричний аспект п'єси. Герої висловлюють у пісні вірність до Англії, знаходячись у колонізованій країні. Джошуа, темношкірий раб, іронічно виконує британську різдвяну пісню. Це пісня світу, про який він нічого не знає. Це також пісня, яка позбавлена сенсу для Джошуа, тому що мова йде про зиму, явище, котре він як африканець не може уявити або осмислити [2]. Едвард співає пісню «A Boy's Best Friend» («Найкращий друг хлопчика») як нібито він є слухняним хлопчиком і має хороші

стосунки зі своєю матір'ю. Остання пісня – це «Cloud 9» («Дев'ята хмара»), вона має найбільше значення у п'єсі [2].

Брехт розробив акторську техніку жесту в епічному театрі. «Для театрального діяча, застосування жесту мало у собі створення жестів, відокремлень і угруповань так, щоб вони яскраво висвітлювали те, як людська поведінка і суспільні відносини формуються економічними та історичними силами і яким чином вони відкриті для змін» [3, с. 172]. Оскільки це акторська техніка, її можна краще зрозуміти, поки глядачі спостерігають. Проте читач все ж може знайти елемент жесту в п'єсі «Cloud Nine». Наприклад, характер обіймів можна розглядати як жест, оскільки персонажі багато разів обіймають один одного, всі, окрім Клайва. Черчілл прагне показати, що в них можуть бути різними стать, колір шкіри, переконання або вибір у житті, але це не є перешкодою жити в мирі. «Вони обійнялися. Всі інші зібралися разом. Мод знову приєдналася до інших, а також Джошуа» [2]. Найважливішим актом є обійми «старої» і «нової» Бетті. Вони об'єднуються, і кожна приймає «іншу», такою, якою вона є. П'єса закінчується. «Клайв йде геть. Заходить Бетті з першого акту. Бетті і Бетті обіймаються» [2].

Черчілл застосовує ефект «руйнування четвертої стіни», щоб безпосередньо звернутися до аудиторії, а також нагадати, що вони дивляться вигадану історію. Прийом четвертої стіни в драмі, уявної стіни між сценою і аудиторією, складається з виступу, в якому актор поводить себе так, ніби є реальною людиною і ніби глядач відсутній, щоб створити реалістичний ефект [3, с. 78]. Наприклад, у «Cloud Nine» актори знайомляться з аудиторією, і спілкуються з нею так, ніби вони не на сцені:

КЛАЙВ. Це моя сім'я. Далеко від дому
Ми служимо королеві там, де б ми не були
Я тут батько тубільців,
І своєї дорогої сім'ї.

БЕТТІ. Я живу для Клайва. Головна мета мого життя –
Відповідати всьому тому, що він шукає в дружині [2].

Використання різних історичних періодів в епічному театрі функціонує як засіб дистанціювання драматичних подій з метою об'єктивного аналізу ситуації. Також з історизацією глядачі змушені порівнювати вікторіанську епоху з сучасним життям, тому що «вона покликана спровокувати зацікавлене ставлення до сучасності через минуле і змінити домінуючі версії історії» [3, с. 173]. Використовуючи історизацію, автор піддає критиці минулі колоніальні і гендерні ролі. Глядачі бачать, як люди тих часів ставилися до проекту

цивілізації. Коли Англія займалася культурним вихованням інших, колонізатори називали інших «звіром», вбивали безліч невинних людей, і спалювали багато сіл лише для власного задоволення, і відчували полегшення, як нібито «цивілізували» країни. Вони насаджували цивілізацію іншим, не чинивши цивілізовано. Черчілл стурбована такою ідеєю і критикує її, застосовуючи епічний елемент. В одній із сцен білі наказали чорношкірому рабу Джошуа побити представників племені, щоб покарати їх.

Джошуа виглядає цивілізованим та вірним, і приймає себе як білий чоловік. Він цивілізований з точки зору білої людини, але чи такий він насправді? Черчілл піддає сумніву внутрішній патріархальний гніт над «іншими» за допомогою персонажа Джошуа, який є прислугою в домі білої людини. Джошуа вважає себе білим і його навіть не хвилює смерть власної сім'ї, оскільки вони вороги білих людей. Справді, народ його племені – це невинні люди, які шукають незалежність у своїй країні. Якщо висловлюватися лаконічно, то цивілізація означає бути на стороні білої людини і захищати її інтереси.

Історизація в епічному театрі має певну мету. Вона застосовується, щоб поставити під сумнів подію теперішнього часу через минулий або сказати аудиторії, що соціальна проблема змінюється [3, с. 72]. У цій п'єсі Черчілл також підкреслює, що гендерні ролі та самосвідомість в суспільстві змінюються. Використання перехресної статі та раси для ролей не лише відчужує глядацьку аудиторію, а ще й висвітлює проблему гендерних ролей та расизму. Жінки за часів вікторіанської доби дотримувалися традицій, і їх світ складався з чоловіка, за якого вони виходили заміж. Вони повинні були поводитися так, як це подобалося їхнім чоловікам. Подібно до цього, Бетті каже: «Клайв – це моє суспільство» [2]. Мод, мати Бетті, є такою ж традиційною жінкою, як і інші в її добу, дає поради Бетті і говорить наступне: «Бетті, ти повинна навчитися бути терплячою. Я терпляча. Моя мама була дуже терплячою» [2]. Мод нагадує їй про місце дружини і про обов'язки чоловіка, і жінки не повинні наважуватися змінити це:

БЕТТІ. Розкажіть, що ви знаєте. Клайв нічого мені не каже.

МОД. Ти б не хотіла, щоб тобі це казали, Бетті. Тобі достатньо того, що Клайв знає, що відбувається. Клайв здогадається, що потрібно буде робити. Твій батько завжди знав, що слід робити [2].

Гаррі, приятель Клайва, також нагадує Бетті про ролі жінок, які вони мають виконувати згідно очікувань суспільства. Гаррі каже: «Ви – мати. І донька. І дружина» [2]. Таким чином, Бетті обмежена в своїй діяльності. Тому роль Бетті

перехресна, її грає чоловік. Нездатність Бетті мати жіноче тіло відтворює відсутність її визнання як жінки в патріархальному домінуючому світі. Хоча Мод нагадує Бетті, що тій пощастило мати Клайва за чоловіка, вона нещаслива і шукає любові. Вона також нудьгує через своє життя в Африці, але немає ніякого способу втекти геть в патріархальному суспільстві, бо її критикуватимуть, якщо вона вважає за краще покинути чоловіка в Африці. І як наслідок, вона знаходить невелике захоплення в житті, запрошуючи відвідувачів до свого будинку:

КЛАЙВ. Але він (Гаррі) тобі дуже подобається. Ти не заперечуєш, якщо він прийде?

БЕТТІ. Будь-хто, щоб позбутися одноманітності [2].

Успіх жінки може оцінити тільки хороший чоловік. Цю ідею підтримує Мод, яка каже: «Сьогодні ти дуже красиво виглядаєш. Ти користувалася успіхом серед чоловіків в юному віці. І в шлюбі тобі теж пощастило» [2]. Бетті не підтримує цю ідею, вона відчуває себе нещасною, і їй нудно, тому вона прагне нових вражень в коханні до Гаррі. Бетті визнає свою прихильність до Гаррі і стверджує: «Коли я разом з вами, відчуття такі, ніби це похід до джунглів. Це як підйом на плоту річкою. Це як вихід на прогулянку в темряві» [2]. Хоча Гаррі відчуває більше, ніж дружбу до неї, він хоче, щоб вона залишалася дружиною Клайва, оскільки її роль визначена і її не можна змінити. Існує навіть нерівність між сприйняттям чоловіками і жінками вірності в концепції шлюбу. Коли Джошуа розповідає про почуття Бетті до Гаррі Клайву, чоловіку Бетті, той лютує. З іншого боку, він зраджує своїй дружині, вступаючи в стосунки з місіс Сондерс, але продовжує своє життя так, ніби нічого не відбулося. В очах чоловіка жінки є слабкою статтю.

Клайв говорить: «Звісно, я знаю нашу дружбу. Гаррі не той, кого може зіпсувати слабка стать» [2]. Для Клайва жінки нераціональні, непослідовні, підступні, хтиві, і вони відрізняються від чоловіків запахом [2]. Жінки мають навіть нижчий статус, ніж раби. Черчілл акцентує увагу на тому, що жінка не має ніякої цінності в патріархальному світі, неважливо, коли і де вона живе. Бетті віддає накази Джошуа, але він їх не виконує і відповідає грубо. Через це вона скаржиться на нього Клайву. Однак Клайв не сприймає це серйозно і стверджує: «Ну-ну, все добре. Це сталося востаннє, моя люба. Я дуже шокований, Джошуа, дуже шокований» (Клайв підморгує Джошуа, Бетті цього не бачить. Джошуа йде геть) [2]. Хлопчик чи слуга чоловічої статі мають більше повноважень, ніж жінка. На статус або вік не звертають увагу, тому що стать є важливою у патріархальному суспільстві. Вдруге Джошуа заперечує її наказу і

Бетті допомагає Едвард, щоб змусити Джошуа зреагувати на її накази. Джошуа виконує наказ хлопчика, але не жінки:

БЕТТІ. Принеси мені синіх ниток з моєї швейної скриньки.

ДЖОШУА. У вас є ноги під тією спідницею.

ЕДВАРД. Негайно принеси їй шиття, чуєш чи ні? Ворушися, коли я звертаюся до тебе, хлопче [2].

Якщо поглянути на акторів, які не зображують ролі своєї статі, вони всі пасивні, тому що вони пасивні в очах чоловіків. Вікторія просто лялька, і вона ніколи не говорить, Мод – старенька жінка, а Еллен – слабка, тому що нею, як гувернанткою, керує Клайв. Отже, всі вони є неповноцінними персонажами. З іншого боку, місіс Сондерс відрізняється від інших. Вона намагається зберегти свою гідність, як вдова у світі чоловіків. Вона живе самотньо і відмовляється одружуватися з Гаррі. Клайв визнає, що вона відрізняється від інших жінок, і на його думку, їй потрібна дисципліна. Клайв говорить: «Боже мій, до чого нас примушують жінки. Жорстокі, жорстокі. Я думаю, що ви така жінка, яка б із задоволенням когось відшмагала. Одну таку я вже зустрічав» [2]. В іншому випадку місіс Сондерс піддається критиці, тому що вона незалежна, як чоловік, а така поведінка була недоречною для жінок:

МІСІС СОНДЕРС. Я ніколи не дозволяла, щоб слуг били в моєму власному будинку. Я піду дізнаюся, що відбувається.

БЕТТІ. Вона піде дивитися?

МОД. Нехай місіс Сондерс буде тобі застереженням, Бетті. Вона самотня в світі. Ти – ні, дякувати Богу... [2].

Едварда, сина Бетті та Клайва, грає жінка, але все одно його очікують бачити справжнім чоловіком. З іншого боку, Вікторія мала б гратися з лялькою, але вона не хоче. У цьому суспільстві не турбуються про бажання або інтереси; замість цього, кожен зобов'язаний виконувати свою роль:

БЕТТІ. Едвард, я казала тобі раніше, що ляльки для дівчаток. Ти ніколи не повинен давати привід хлопчикам в школі дізнатися, що тобі подобаються ляльки. Ніколи, ніколи. Ніхто з тобою не розмовлятиме, тебе виженуть з команди по крикету, і ти не виростеш таким чоловіком, як твій татко.

ЕДВАРД. Це не лялька Вікторії, це моя лялька. Вона не любить Вікторію і Вікторія не любить її. Вікторія ніколи не грається з нею.

МОД. Вікторія навчиться гратися з нею [2].

Жінки вікторіанської епохи були вразливими в очах чоловіків. Останні вважали, ніби вони не здатні виконувати певні речі. Клайв розмовляє зі своєю дружиною так, ніби вона слабка. Клайв каже: «Ось це смілива дівчина. Так що,

сьогодні все було гаразд? Ніякої неприємності, ніякої істерики» [2]. Джошуа як чорношкірий раб може мати вищий статус, ніж жінка, але все ж він слухає накази білої людини. Джошуа потрібно було навчити дисципліні, бо він був звіром в очах білих. Він думає, як біла людина, робить і відчуває себе теж як біла людина:

ДЖОШУА. Я ненавиджу своє плем'я. Мій господар – це моє світло. Я живу тільки для нього. Як бачите, те, чого хоче біла людина – це те, ким прагну бути я [2].

Черчілл переносить події п'єси з минулого в сьогодення, щоб показати перехід до сучасного життя. Це дійсно так, адже п'єса написана у 1979 році, тому це лише початок змін, особливо в ролях жінок. Використавши елементи епічного театру, Черчілл може легко вивести це питання на перший план. Джошуа не з'являється в другому акті, тому що більше немає рабства. Клайв теж не з'являється, тому що часи патріархату пройшли. Найяскравіші зміни спостерігаємо із Бетті. Її грає жінка, яка підкреслює перехід традиційного старого світу в сучасний світ, який визнає жінку. Вона має відповідний статус і намагається бути особистістю у суспільстві. Вона розлучена, заробляє гроші і живе сама. Вона приймає той факт, що її діти нетрадиційної орієнтації, і вона навіть готова жити з ними. Вона є жінкою в сучасному світі, яка не заперечує свого минулого чи своїх старих ролей. Наприкінці п'єси на сцену виходить Бетті з першого акту, вони обіймають одна одну і об'єднуються [2].

Вікторія не тільки розмовляє, але й читає та бере участь в обговореннях. Вона має прийняти рішення. Вона або продовжить свою кар'єру в іншому місті і розлучиться, або залишиться з чоловіком і буде нещасливою. Бетті у вікторіанську добу шукала свою роль, але Вікторія в другому акті не схожа на свою матір, вона є незалежною і освіченою жінкою.

Черчілл закінчує «Cloud Nine» відкритою сценою. Сучасна Бетті об'єднується з Бетті вікторіанської епохи, яку грає чоловік. Сцена символізує кінець гендерної дискримінації. Однак, глядачі можуть інтерпретувати її по-своєму.

Черчілл поєднує багато елементів епічного театру, щоб підтримати її стійку соціалістичну та феміністичну точку зору. Аристотелівської драми було недостатньо, щоб привернути увагу людей до соціальних проблем. Вона відкинула традиційну драматичну дію, притаманну структурі Аристотеля, оскільки вона не виконує належної мети. На тлі епічного театру вона успішно залучає людей до гендерних і расових проблем. Черчілл спонукає аудиторію ставити під сумнів традиційні гендерні ролі та ідентичності, що накладаються на

людей, особливо на жінок, у патріархальному суспільстві. П'єса «Дев'ята хмара» вдало відтворює проблеми своєї епохи і успішно вирішує їх.

Література

1. The Cambridge Companion To Caryl Churchill ; [Ed. By Aston E. and Diamond E.]. – Cambridge, 2009, 193 p.
2. Churchill C. Cloud 9 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://graycity.net/caryl-churchill/page,1,130009-cloud_nine.html
3. Mumford M. Bertolt Brecht. – Routledge, 2008. – 208 p.
4. Reinelt J. G. «On feminist and sexual politics» // The Cambridge Companion To Caryl Churchill. – Cambridge, 2009. – P. 18–35.
5. Willett J. Brecht on theatre. – New York, 1978. – 294 p.

*Алла Кочук,
магістрант,
Науковий керівник: к.п.н., доц. Горобченко Н. В.*

Критичне мислення як інструмент організації уроків іноземної мови старшої школи

Постановка проблеми. Вітчизняна педагогіка в даний час знаходиться на етапі активного реформування. Це наслідок інтеграції в європейський освітній простір і впровадження Болонської системи освіти, що й передбачає перегляд змісту, методів і засобів навчання. Традиційні методики часто не спрацьовують для досягнення поставлених цілей і не відповідають поставленим вимогам. Тому вчителям необхідно використовувати нові технології, які мають більш комунікативний характер й орієновані на старшокласників із різним рівнем знань. Саме однією з таких технологій і є проект. У свою чергу, зазначимо, що в сучасних дослідженнях з методики навчання іноземної мови (далі див. ІМ) термін «*проект*» вживається в декількох значеннях: 1) як діяльність з проектування [Зимняя, Сахарова 1991]; 2) як матеріалізований продукт такої діяльності, представлений у вигляді розв'язання будь-якої проблеми матеріального, соціального, історичного, науково-дослідницького характеру, що учень приймає самостійно [Чанилова 1997]; 3) як особлива форма організації комунікативно-пізнавальної діяльності [Капаєва 2001].

Окрім того, наш власний, хоч і невеликий, досвід показав, що на сучасному етапі навчання ІМ в школі головними причинами рідкого використання методу проектів є: 1) недостатня теоретична розробленість у вітчизняній методиці; 2) неточне розуміння сутності проектної методики самими педагогами, некоректне її використання в навчанні ІМ; 3) відсутність вітчизняних підручників на основі проектної методики навчання ІМ [4].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Метод проектів виник у 1920-і рр. у школах США. Технологія проектів успішно розвивалася завдяки педагогічним ідеям американського психолога та педагога Дж. Дьюї, а також його послідовників. Саме Дж. Дьюї висунув тезу: «Навчання у вигляді діяльності». Питання використання методу проектів у практиці роботи школи та вищих навчальних закладів знаходять своє відображення у роботах таких вчених, як Е. Г. Арванітополо, Ю. Г. Безвіна, Р. І. Борисової, С. Ю. Ніколаєвої, Г. І. Подосиннікової, І. І. Сокол, І. О. Шишової. Також проблему реалізації

проектної методики навчання ІМ у навчальних закладах різних типів розглядали українські та російські дослідники І. О. Зимня та Т. Є. Сахарова, Н. Д. Гальськова, Н. Ф. Коряковцева, Н. В. Матяш, Н. Г. Чанілова, Л. С. Єсіна, О. Б. Тарнопольський, В. В. Титова та інші. Питання розвитку критичного мислення (далі див. КМ) засобами проектів залишається, у свою чергу, недослідженим і потребує уваги науковців та методистів.

Формулювання мети роботи. Дослідження розвитку КМ в старшокласників засобами проектів на уроках німецької мови як педагогічна технологія в контексті сучасних суспільних викликів та вимог.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оновлення системи освіти в сучасній Україні, перехід до особистісного розвитку учня вимагає змін і в системі сьогоденної старшої школи. Ця система освіти повинна орієнтуватися на формування в учнів готовності вирішувати важливі питання, які ставить перед ними сучасне життя. Саме в цих умовах особливого значення набуває розвиток та формування КМ старшокласника.

Ми вважаємо, що формування та розвиток КМ у сучасному світі допомагає школярам як засвоїти краще певний обсяг нового матеріалу, так й розвиває особистісні якості учнів.

У наш час стрімких соціальних змін розвиток КМ став дуже актуальним. Сучасна людина не може діяти без постійного пристосування до нових політичних, економічних та інших обставин, без ефективного розв'язання проблем, значну частину яких неможливо передбачити. Саме це є причиною нагальної необхідності розвитку КМ школярів у вітчизняній освітній системі освіти.

За концепцією Нової української школи сьогодні вже неможливо навчати дітей традиційно: у центрі навчально-виховного процесу має бути учень [3]. За Новою концепцією дитині замало дати лише знання, ще потрібно навчити користуватися ними. Нові освітні стандарти будуть ґрунтуватися на «Рекомендаціях Європейського парламенту та Ради Європи щодо формування ключових компетентностей освіти», але не обмежуватися ними [2]. За Програмою [2] у старшій школі (10–12 класи) систематизується та узагальнюється мовний, мовленнєвий та комунікативний досвід школярів, що вони набули на попередніх етапах вивчення ІМ. Методи та види навчального процесу повинні все більше набувати форми, наближеної до реальних умов спілкування. Тому слід широко використовувати творчі, проектні та інтерактивні форми роботи в процесі навчання ІМ.

Навчально-виховний процес старшокласників, згідно з Програмою [3], має здійснюватися на основі наступних дидактичних та методичних принципів:

1. Принцип комунікативної спрямованості навчання. Даний принцип забезпечує навчальний процес, що веде до належного рівня практичного оволодіння ІМ в усній та письмовій формах.

2. Принципи ситуативності та тематичної організації навчального матеріалу. Ці принципи створюють умови для адекватного здійснення ідеї комунікативності.

3. Принцип свідомості навчання, який враховує якісну своєрідність оволодіння ІМ

4. Принцип урахування вікових особливостей дітей зумовлює відбір методичних підходів та змісту для спілкування.

5. Принцип взаємопов'язаного навчання видів мовленнєвої діяльності враховує спільні психологічні механізми, ґрунтується на використанні максимуму відповідних аналізаторів задля досягнення належного рівня сформованості навичок та вмінь.

Ми вважаємо, що навчити дітей мислити критично – це правильно поставити запитання та направити увагу школярів у вірне русло, вчити роботи висновки та знаходити рішення, і для того, щоб кожна дитина змогла розвинути свої творчі можливості, необхідне розумне керівництво з боку вчителя.

Сучасна школа вимагає розвитку КМ школярів, адже воно допомагає готувати дітей нового покоління, які вміють розмірковувати, знають як спілкуватися, чути та слухати інших. При запровадженні КМ знання учнів засвоюються набагато краще, тому що інтерактивні методики розраховані не на запам'ятовування, а на вдумливий, творчий процес пізнання навколишнього світу, на постановку проблеми та успішний пошук її вирішення.

Ми з'ясували, що КМ — це мислення обов'язково самостійне. Школярі повинні мати досить свободи, щоб мислити та вирішувати найскладніші питання без допомоги дорослих. На нашу думку, завдяки КМ традиційний процес пізнання нового знаходить індивідуальність й стає свідомим та, що дуже важливо, продуктивним. В свою чергу, ми погоджуємося з думкою видатного американського мислителя Дж. Дьюї, який стверджував, що «фундаментальна мета сучасної освіти полягає не в наданні учням інформації, а в тому, щоб розвивати в них критичний спосіб мислення» [1].

Однією з технологій розвитку КМ у сучасному просторі освіти є проекти, які набувають все більшої популярності, тому визначимо поняття проектною технології. Так, під проектною технологією ми, слідом за Полат Є. С. [4] та

Пахомовою Н. Ю. [4], розуміємо комплексну методику, яка передбачає використання цілої сукупності проблемних, наукових, дослідницьких, пошукових, рефлексивних методів та інтерактивних прийомів (навчання у співробітництві, «мозковий штурм», дискусія, евристична бесіда тощо).

Проектне навчання, у свою чергу, є різновидом розвиваючого навчання, що являє собою цілісну дидактичну систему, яка базується на основних психофізіологічних і когнітивних закономірностях розвитку особистості та орієнтована на самостійне розв'язання соціально або особистісно значущої проблеми [4]. Тому ми вважаємо доцільним використання проектів в процесі розвитку критичного мислення у старшокласників.

Сьогодні метод проектів – це спосіб організації самостійної діяльності учнів, який інтегрує проблемний підхід, групові методи, рефлексивні, дослідницькі, пошукові та інші методики.

Метод проектів розвиває креативність дитини, вміння орієнтуватися в інформаційному просторі та самостійно вибудовувати свої знання. Уміння, що здобуваються школярем у процесі проектування, формують ключові компетенції учня:

- ✓ трудові;
- ✓ комунікативні;
- ✓ соціальні.

У сучасній системі освіти України педагогіка взяла орієнтир на особистісно-орієнтований підхід. Поряд з такими методами як навчання у співпраці, дискусії, портфоліо учня, метод проектів найповніше відображає основні принципи особистісно-орієнтованого підходу. За своєю суттю метод проектів передбачає необхідність диференціації навчання, орієнтацію на особистість учня, його потреби і можливості, базується на принципах співробітництва та включення школярів до активних видів діяльності.

Висновки. Розвиток КМ за допомогою проектної методики є однією з нових педагогічних технологій навчання ІМ в старшій школі, що співвідноситься з основними завданнями сучасної шкільної освіти. Метод проектів знаходить все більше застосування при навчанні учнів у цілому. Доцільність використання проектної методики в старшій школі пояснюється тим, що її сутність відповідає основним психологічним особливостям старшокласників, їхнім мотивам і потребам та дозволяє найповніше розкрити особистість учня.

На сучасному етапі розвитку суспільства варто змінювати підхід до вивчення ІМ, а саме – спробувати зробити уроки не лише змістовними, а й

цікавими. Проектна робота є одним із способів розвитку КМ старшокласників, активізації пізнавальної діяльності учнів та інтенсифікації навчання ІМ.

У нашому дослідженні ми визначили, що розвиток в учнів старших класів КМ засобами проектів може бути досить успішним та доречним, проте потребує особливих вмінь вчителя. Ми проаналізували, що проект – це можливість для учнів висловлювати свої ідеї у зручній для них творчо продуманій формі: виготовлення колажів, афіш та оголошень, проведення інтерв'ю, досліджень, демонстрація моделей із необхідним коментарем, складання планів відвідування різних місць з ілюстраціями, картою. Важливим є те, що дитина, а не вчитель визначає, що буде містити проект, у якій формі та як відбуватиметься його презентація.

Література

1. Арванітопуло Е. Г. Проектна методика навчання англійської мови на старшому ступені ліцею: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Е. Г. Арванітопуло. – К., 2006. – 24 с.
2. Загальноєвропейські рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання/наук. ред. С. Ю. Ніколаєва.–К.: Ленвіт, 2003. – 273 с.
3. Нова українська школа / [Л. М. Гриневич, О. Б. Елькін, С. А. Калашнікова та ін.]. – Київ: Міністерство освіти та науки України, 2016. – 34 с.
4. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: Учеб. пособие для студентов пед. вузов и системы повыш. квалификации пед. кадров / Е. С. Полат, М. Ю. Бухаркина, М. В. Моисеева, А. Е. Петров // Под ред. Е. С. Полат. – М. : Академия, 1999. – 224 с.

*Анна Кравець,
магістрант,
Науковий керівник: к.п.н., доц. Горобченко Н. В.*

Формування дискурсивної культури старшокласників за допомогою інтерактивних технологій

Постановка проблеми. У ранній юності навчання продовжує залишатися одним із головних видів діяльності старшокласників. У зв'язку з тим, що в старших класах розширюється круг знань, ці знання учні застосовують при поясненні багатьох фактів дійсності, вони більш усвідомлено починають відноситись до навчання. У сучасній освіті система навчання і виховання орієнтується на формування мислячої, націленої на вирішення проблем, толерантної та соціально відповідальної людини, готової до співпраці з іншими людьми і, що володіє в достатній мірі знаннями. Відповідно, формування дискурсивної компетенції в учнів старшої школи обумовлена її значимістю як одного з компонентів міжкультурної комунікації. Формування різносторонньої особистості передбачає можливість вивчати й аналізувати цілісні тексти, опановуючи правила побудови та змісту конкретного висловлювання. Ось чому дискурсивна компетенція має велике значення у сучасній освіті.

Розробленість дослідження. Проблема формування дискурсивної культури старшокласників висвітлюється в методичній літературі, проте базовими в розумінні формування загально-навчальних умінь є ідеї Ф. С. Бацевича, В. В. Красних, О. С. Кубрякова, К. Я. Кусько, М. Л. Макарова, О. О. Селіванова. Досліджуючи дискурсивну компетенцію та її зв'язок з соціокультурною, лінгвокраїнознавчою та соціолінгвістичною компетенціями, науковці вказують на її особливе впровадження у процес навчання старшокласників. Важливу роль у формуванні основних ідей формування дискурсивної культури старшокласників відіграли праці І. Л. Біма, Н. Ф. Бориско, Є. М. Верещагіна, Л. О. Зимня, Ю. І. Пассова, Н. К. Скляренко, О. Б. Тарнопольського, Г. Д. Томахіна та О. В. Хоменка.

Метою даної роботи є аналіз та висвітлення особливостей формування дискурсивної культури учнів старших класів за допомогою інтерактивних технологій.

Виклад основного матеріалу. Навчання іноземній мові реалізує основні цілі, спрямовані на розвиток культури дискурсу в процесі формування всіх

компонентів іншомовної комунікативної компетенції. Під дискурсивною компетенцією розуміється формування як власне лінгвістичних навичок (лексичних, фонетичних, граматичних), так і їх нормативне використання в усному та писемному мовленні. Тексти, теми, проблеми, мовленнєві завдання мають бути орієнтовані на формування різних видів мовленнєвих умінь, для того щоб забезпечити використання іноземної мови, як засобу спілкування, освіти, самоосвіти, інструмента співробітництва та взаємодії в сучасному суспільстві.

Згідно із Загальноєвропейськими рекомендаціями з мовної освіти [3], велике значення для того, хто вивчає мову, має його особлива увага до соціокультурних знань, а надто коли інші аспекти знань лежать поза попереднім досвідом учня або викривлені стереотипами. Характерні риси суспільства та культури країн, мова яких вивчається, можуть бути пов'язані з такими чинниками як повсякденне життя (їжа, напої, поведінка за столом, публічні свята, робочий час та заняття, дозвілля), умови життя (рівні життя, умови життя, організація соціального захисту), міжособистісні стосунки (структура суспільства, сімейні стосунки, відносини між поколіннями), цінності, ідеали, норми поведінки (традиції, історія, політика, мистецтво, гумор), мова тіла, соціальні правила поведінки, ритуальна поведінка [3]. Дискурсивна культура включає в себе соціокультурну компетенцію. Творення дискурсу не можливе без знання культури, мовою якої розмовляє учень. Адже кожне висловлення несе в собі стимул, який має бути правильно зрозумілий і доречний в тій чи іншій ситуації.

Слідом за дискурсивною культурою, вважаємо за необхідне згадати термін «культура». Сьогодні не існує єдиного визначення цього терміну. У світовій літературі можна знайти більш як 400 визначень поняття «культура». Ось деякі з них:

1. Культура – все те, що є результатом людської історії.
2. Культура – все те, що людина створила власним розумом, а не отримала від природи.
3. Культура – це сукупність матеріальних і духовних цінностей, які людина виробила протягом всієї її історії і сам процес творчості
4. Культура – водночас історично визначений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений у матеріальних і духовних цінностях, створених самою людиною [2].

Формування дискурсивної компетенції мовної особистості охоплює аналіз мовного рівня тексту як продукту мовленнєвої діяльності та, водночас,

передбачає дослідження тексту в дискурсі, тобто в дієвому просторі з урахуванням зовнішніх та внутрішніх факторів розгортання акту комунікації.

У дидактичних цілях процес набуття вмінь розуміння й творення іншомовленнєвих дискурсів розділяють на три етапи (Таблиця 1.1).

Таблиця 1.1

**Три етапи набуття вмінь розуміння й творення
іншомовленнєвих дискурсів**

№	Етап	Характеристика
1	Ознайомлення	(представлення дискурсу, контроль розуміння комунікативної мети спілкування, аналіз ситуації);
2	Тренування	(сприйняття та аналіз дискурсів одного типу, виконання вправ для закріплення необхідних мовних засобів, відтворення дискурсу);
3	Практика	(кероване творення/розуміння дискурсів, самостійне творення акту спілкування з використанням вивченого типу дискурсу на основі проблемної ситуації іншомовного культурного середовища)

Зауважимо, що на даний момент практичне засвоєння іноземної мови забезпечує вихід на міжнародний ринок та приєднання до світової культури. Ось чому пріоритетною метою виступає мовна компетенція. Іноземна мова – це лише засіб, за допомогою якого можна набувати, демонструвати свій загальнокультурний рівень, свою здатність мислити, творити, оцінювати чужі думки, чужу творчість.

Кожен дискурс спочатку формується як ідея в думці, яка потім переходить в усне мовлення, а за необхідністю і в письмове.

Зимня І.А. формує три основні рівні переходу думки в висловлювання: мотиваційно-спонукальний, формуючий і реалізуючий [4].

Перший рівень процесу формування висловлювання – **мотиваційно-спонукальний**. На цьому рівні «знає тільки про що, а не що говорити, тобто людина знає загальний предмет або тему висловлювання і форму взаємодії зі

слухачем, певний комунікативний намір, тобто чи потрібно йому отримати чи видати інформацію» [2].

Другий рівень мовленнєвого утворення – **формуючий**. Цей рівень є відповідальним за логічну послідовність і синтаксичну правильність мовного висловлювання. Він представлений двома підрівнями – сенсоутворювальний і формулюючий. Етап побудови змісту створює загальний задум мовця, формує змістову основу висловлювання, це свого роду програмування майбутнього висловлювання, в початковій стадії якого з'являється задум майбутнього дискурсу.

На другому рівні, що формулює стадії, відбувається лексичне, граматичне і артикуляційне оформлення висловлювання. Обидві ці фази нероздільно пов'язані одна з одною.

Третій – реалізує рівень мовного утворення – «це **рівень власне артикуляції (промовляння) та інтонування**» [2].

Для окреслення психолінгвістичних засад формування дискурсного мовлення учнів слід з'ясувати два чинники: мовний чинник і чинник стилю спілкування (мовленнєвого), без якого мовленнєва діяльність втрачає сенс. Тому, досліджуючи зазначене питання, необхідно з'ясувати такі лінгвістичні поняття, як «мова» і «мовлення», на розмежування яких вказував ще Ф. де Сосюр [7].

Як зазначає О. О. Селіванова, у свій час «теорія мовленнєвої діяльності як діяльнісна концепція мови у єднанні спілкування й узагальнення була спрямована на дослідження процесів продукування та сприйняття мовлення, мовленнєвих операцій і механізмів, вмотивованості мовленнєвої активності у складі структури немовної діяльності людини як члена соціуму, організації пам'яті, типів знань, зв'язку мислення й мовлення, значення слова в мовленнєвому механізмі людини, нейропсихологічного підґрунтя мовленнєвих процесів, онтогенезу мовленнєвої здатності, стратегій оволодіння мовою та її використання» [6].

На думку Ф. С. Бацевича, сприйняття чужого мовлення – різновид мовленнєвої діяльності людини, що полягає в удосконаленні смислу почутих (прочитаних) повідомлень, текстів, усвідомленні авторських текстових (дискурсивних) стратегій, інтенцій тощо [1, с. 97].

Дискурсне мовлення старшокласників відображає рівень сформованості комунікативних дійта є критерієм розвиненого мовлення учня, тобто складає дискурсивну компетентність випускника, що передбачає наявність у комуніканта вмінь орієнтуватися в ситуації спілкування, сприймати, розуміти,

відтворювати й творити власний дискурс відповідно до мети, завдань, жанру та стилю мовлення.

Ряд психолого-педагогічних умов для породження учнями дискурсів буде обумовлений віковими психофізіологічними особливостями даного контингенту. Розглянемо дані особливості середнього шкільного віку.

Учні середньої школи не схильні виконувати більше домашнього завдання ніж у молодшій школі. Вони все ще не можуть концентруватися на одному виді занять більше ніж 10 хвилин. Не мало є таких аспектів, які можуть призвести до зниження успішності.

З переходом дітей у старші класи школи так само змінюється їх положення в системі ділових і особистих взаємин з оточуючими людьми. У підлітковому віці у дітей складаються дві різні за своїм значенням для психічного розвитку системи взаємин: одна – з дорослими, інша – з однолітками. Спілкуючись з однолітками підлітки задовольняють свої інтереси, вони діляться проблемами з однокласниками, які розуміють їх і мають такі ж переживання. На даному етапі думка однолітків є дуже цінною і друзі є авторитетом у підлітковому віці. Особливо значущим в ці роки стає зростання свідомості та самосвідомості дітей. Підліток намагається якомога більше дізнатися про себе, про людей, про навколишній світ. Розвиток самосвідомості дитини знаходить своє вираження в зміні мотивації основних видів діяльності: навчання, спілкування і праці [4].

Суть інтерактивного навчання у тому, що навчальний процес відбувається за умови постійної, активної взаємодії всіх учнів. Це взаємонавчання, де учень вчитель є рівноправними суб'єктами навчання, розуміють, що вони роблять, рефлексують з приводу того, що вони знають, вміють і здійснюють. Організація інтерактивного навчання передбачає моделювання життєвих ситуацій, використання рольових ігор, вирішення проблем на основі аналізу обставин. Воно ефективно сприяє формуванню навичок і вмінь, вибору цінностей, створенню атмосфери співпраці, дає змогу педагогу стати справжнім лідером колективу підлітків [5].

Висновки. Отже, здійснивши аналіз сучасної методичної літератури та психолого-педагогічної літератури ми дійшли висновку, що проблема формування дискурсивної культури старшокласників є актуальною, вимагає детального вивчення та дозволяє охарактеризувати дискурсивну культуру як не тільки продукт мовленнєвої діяльності, а також як процес її творення, який визначається екстралінгвістичними факторами, тобто комунікативним текстом та умовами спілкування. Для формування даної культури вбачаємо необхідність

у розробці відповідних інтерактивних технологій, що дадуть змогу в повній мірі сформуванати дискурсивну культуру сьгоднішніх старшокласників.

Література

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.
2. Богуцький Ю. П. Культура – Текст – Особистість: українські перспективи: Збірник. – К.: Національна академія мистецтв України, 2017. – 39 с.
3. Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання / Науковий редактор українського видання доктор пед. наук, проф. С. Ю. Ніколаєва. – К.: Ленвіт, 2003. – 273 с.
4. Зимняя И. А. Психологические аспекты обучения говорению на иностранном языке. – М.: Просвещение, 1985. – 160 с.
5. Пометун О. І. Інтерактивні технології навчання: Теорія, досвід: Посібник. – К.: Видавництво А.С.К., 2004. – 6 с.
6. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми: Підручник. – Полтава: Довкілля – К., 2008. – 712 с.
7. Сосюр Фердінан, де. Курс загальної лінгвістики / Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. – К.: Основи, 1998. – 324 с.

Тетяна Лавренчук,
студентка 41 групи,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Ліпісівіцький М. Л.

Біблійні мотиви у збірці віршів «Gegengedichte» Альфреда Августа Мартіна

Тема релігії у літературі є досить поширеною на всіх етапах розвитку людства, а Біблія – основна книга, яка містить образи та мотиви, що є вічними. Все більше поетів та письменників зверталися та все ще звертаються до текстів на біблійну тематику, щоб таким чином пізнати внутрішній світ людини, її думки та сутність буття, передати потаємний зміст за допомогою використаних мотивів та образів, адже література має з Біблією спільну мету: віднайти способи пояснення та пізнання світу.

Одним із головних мотивів творчості Альфреда Августа Мартіна – мотив Каїна та Авеля. Біблійна історія з Старого Завіту стала основою у вірші А. А. Мартіна «Ein Sarg ist die Erde» зі збірки віршів «Gegengedichte». Поезія, у якій зображено гріхопадіння людства на прикладі буття двох братів.

У біблійній Книзі Буття у четвертому розділі йдеться про перше в історії людства злочинство. Історія першого братовбивства. Вигнані з раю Адам і Єва, у яких згодом народилися сини – Каїн та Авель, опинилися у світі, мешканці якого смертні, схильні до старості та хвороб, світі, що потребував важкої праці. Кожен з них обрав справу свого життя, вірив у Бога та хотів йому догодити, але Бог прийняв жертву лише одного, що й спричинило заздрість та почуття гордині до молодшого брата.

Більшість творів А. А. Мартіна підіймають проблему гріховності тогочасного світу. Юність поета припала на період війни, тому саме вона для поета уособлення найбільшого гріха, вбивства. Людство створене Богом і людське життя у ньому найвища цінність, позбавляти якого жоден інший немає права. Війна – час, що забрав тисячі життів. У вірші «Ein Sarg ist die Erde» поет навіть порівнює землю з могилою, а у поезії «Schuldig» про прапор, що щонаочі висить на крові, як країна, яка досі існує завдяки її вірним синам, що захищають її: *«Deiner Fahne hängt das Blut an // Jener Nacht und nächtelang // Und du sagst, weil so viel Blut rann, // Ist es dir wie Siegesgesang»* [1].

Авель виступає у Біблії першим мучеником, першою жертвою вбивства, Каїн же навпаки перший вбивця та нащадок зла. Каїн та Авель, як дві різні

сторони одного цілого, які не можуть порозумітись, гріховне та непорочне, як війна та мир. Війна між народами, яка веде за собою братовбивство, адже відповідно до Біблії всі ми результат творіння Бога.

Деякі вчені навіть схиляються до думки, що біблійна історія про Каїна та Авеля заснована на давньому шумерському сказанні про конфлікт між кочовими пастухами та осілими землеробами. Тож, А. А. Мартін теж порівнює братів, Каїна та Авеля з безгріховним, чудовим світом та перебігом війни, яка потягнула за собою весь світ, перетворила життя людства у страхіття.

Конфлікт певних осіб (Каїн), переріс у масштабне протистояння, у яке були залучені безневинні люди, приречені на смерть (Авель). Заздрість, злість, жорстокість, керування лише власними інтересами, злі наміри, бажання отримати з усього власну вигоду призводять до верховенства темного, гріховного. Зло ж у свою чергу супроводжується смертю. Печаль, жах, жалоба – тіні, що супроводжують у цей жахливий час, як тінь кожної людини: *«Drüben dem Graben // tragen die Schatten Trauer // sie graben // auf tausend Jahre ein Grab // ein Sarg ist die Erde»* [1].

Так, поет навіть порівнює землю з могилою. Країна, рідна земля, за яку віддають своє життя часто стає могилою для людей без злих намірів, тих, хто став жертвою намірів інших. Жодні гріхи не зникають безслідно, кожен має бути покараний, але спокутувати гріхи важко. У поезії А. А. Мартін зазначає *«auf tausend Jahre ein Grab»*, тобто могила на тисячі років.

Гріх, що залишиться в пам'яті на довго, а можливо й назавжди. Жоден не в змозі легко забути вчинки, що посягають на чуже людське життя. Війна ж забрала не одне, то ж спокутувати гріхи своїх предків ще довгий час будуть наступники, цілі покоління.

Після вбивства Авеля, Каїн був проклятий Богом на землі, де пролилась кров брата. Згідно Слів Божих, земля більше не в змозі надавати Каїну сили, останній стане вигнанцем та поневірятиметься по землі і був висланий у землю Нод. Каїн вважав своє покарання більшим, ніж міг може знести і що кожен, хто його зустрине зможе його вбити. Бог же вважав, що покарання має бути жорсткіше, тож зробив знамення, щоб той, хто його зустрине не вбив його.

Рід Каїна налічує сім поколінь, проте вважається, що жоден не врятувався під час Великого Потопу, душа Авеля очолювала мучеників і переслідувала нащадків Каїна.

Тож, на людей, невіруючих, що прагнуть піднести людство до божественного рівня без примирення і спокутування чекає така ж доля, як і Каїна. Довге спокутування гріхів, що осягне не одне покоління – така розплата

чекає за непослух, злі думки, прагнення до верховенства на іншими, до абсолютної влади. Таким чином внаслідок війни, як найбільшого злодіяння ми копаємо собі та нашим нащадкам могилу на тисячі років. Земля мимоволі, поступово стає свідком цього, стає «справжньою могилою» для людства.

Дні поза цією могилою тьмяніють, люди позбавлені радощів, натомість зтягнуті у всі жахи цих сумних подій не мають змоги врятуватись, не можуть знайти виходу з цього замкнутого кола, в якому мають боротися за інтереси інших, навіть не уявляючи, коли цьому настане кінець, що прослідковується у поезії «Ein Sarg ist die Erde»: *«Drüben über dem Grab // tragen die Tage ein flackerndes Licht // für Abel // und Kain und den Vater // ein Sarg ist die Erde // es ist nur ein Schritt»* [1].

«Ein flackerndes Licht», лиш мерехтливе сяйво, як надія на краще майбутнє, на швидкий кінець війни, братовбивства, покори владному режиму. Існування людини – це світло серед темряви, світ повний страждань, врятувати може лише віра у Всевишнього, та людський дух здатен винести будь-які випробування.

У будь-якої людини, навіть тієї, що вчинила тяжкий злочин є можливість розкаятися, повернутися до Бога, але Каїн цією можливістю знехтував, свідомо протиставляючи свою волю, волі Божій. Відмова від можливості каяття та завершений гріх переривають будь-який зв'язок людини з Богом. Каїн же змушений був за це спокутувати свою провину впродовж тривалого часу.

У вірші «Ein Sarg ist die Erde», А. А. Мартін теж посилається до думки, що через розкаяння, визнання своїх жажливих вчинків винуватцями, що «копають могилу на тисячі років» не лише для себе, а й інших поколінь можна змінити, пом'якшити своє покарання, змінити розгортання подій: *«Drüben dem Graben// schlagen // die Uhren zurück // ein Sarg war die Erde // es war nur ein Schritt»* [1].

«Die Uhrenschlagen zurück», тобто годинник відраховує час назад, повертається до моменту з якого все почалось, виступає як час переосмислення вчиненого, переосмислення сенсу життя, місця та значення людини у цьому світі. Лише один крок, одна думка могла змінити все, а саме життя людства. Поезія трактує історію про Каїна та Авеля, згідно якої вона пояснює джерело усіх війн, які мають спільні з Каїном мотиви: прагнення верховенства над іншими (бути кращим за Авеля та здобути прихильність Бога), заздрість, задоволення власних інтересів. Брати по крові, які поклоняються одному Богові, стають запеклими ворогами, як і цілі народи.

Однією з найбільш поширених біблійних історій стало місце в Біблії, що оповідає про спорудження Вавилонської вежі. Образ Вавилонської вежі міцно

увійшов надалі і використовувався не лише у літературі, а й у повсякденному житті. У Біблії, Вавилонська вежа – поділ людей на народи, різні мови і втрату єдиної мови людства. Поділ людей на розбіжні племена розглядається з різних сторін, як біда всього людства або ж навпаки Божа милість.

З однієї точки зору, зведення Вавилонської вежі, що означало б збереження однієї мови в усьому світі, затримало б розвиток різноманіття у світі людської культури. Тобто людство зберегло б уніфікований спосіб мислення, мовлення, думок, поведінки, що звузило б моральний та духовний розвиток. На багато поколінь вперед людське суспільство залишилося б одним і тим же і не могло б відчувати інших можливостей мови у світі, а також, розуміння світу і життя людини в цьому світі.

Руйнування Вавилонської вежі – руйнування єдності, тобто це Бог руйнує суспільство, що засноване та верховенстві гріха. Краще жити порізно, розмовляти різними мовами, але бути вільними. Краще, щоб кожна людина, кожен народ самостійно вирішував, «будував» свою долю, щоб помилки інших не перекладались на безневинних, не були людським тягарем, який знищує свободу людства.

А. А. Мартін, поет, що мав чітку громадянську позицію інтерпретує дану легенду через призму тогочасних подій та політику Третього рейху у вірші «Fahnenappell». Народ, що має одну мову: «*Wir! // sagen sie, sind ein Volk. // Wir! // sagen sie, bauen den Turm*» [1], але хоче підкорити ще й небесний простір та володіти усім світом: «*Uns! // sagen sie, gehört der Himmel. // Uns! // sagen sie, gehört die Welt*» [1].

Прихід до влади нацистів розділив народ на два табори: прихильників нацистського режиму та його противників: «*Wir! //sagen sie, haben den Namen. // Wir! // sagen sie, haben die Macht. // Der Name heißt Babel*» [1]. Мотив Вавилонської вежі виступає як розбрат, розсіяння, ненависть до чужорідного народу.

Біблійна мотиви та образи – найважливіша основа, що допомагала чітко проілюструвати, показати (так як їх знають всі) проблеми, що були притаманними у історії людства в складні, темні часи. Знецінення людського життя, прагнення отримати керівну роль в суспільстві, ненависть, жага верховенства – всі ці питання знайшли відгук у ліриці Альфреда Августа Мартіна.

Література

1. Martin A. A. Gegengedichte und andere Gedichte der Zeit / Alfred August Martin. – Köln.
2. Martin A. A. Zeitfall und Nachtzeit / Alfred August Martin. – Köln, 1990. – 40 s.
3. Ralf S. Literarische innere Emigration / Schnell Ralf. – Stuttgart, 1976. – 211 s.

*Руслана Марусевич,
магістрант,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Коляда О. В.*

Контамінація рис абсурду і парадоксу в образі Джиммі Портера (на матеріалі п'єси «Озирнись у гніві» Джона Осборна)

П'єса «Озирнись у гніві» (англ. «Look Back in Anger») була написана Дж. Осборном у 1955 р. та вперше поставлена на сцені лондонського театру «Royal Court» у 1956 р. П'єса ознаменувала початок руху «сердитих молодих людей», характерною рисою якого була демонстрація невдоволення представниками робочого класу післявоєнної Англії та відчуття відчаю та безвиході.

На виникнення руху «сердитих молодих людей» вплинуло два фактори, з якими зіштовхнулася Британія наприкінці Другої світової війни та у післявоєнний період. Першим фактором була відмова Англії від колоній у Шрі-Ланці, Індії та М'янмі (колишній Бірмі) у 1947 р., а також відмова від завойованого Єгипту у 1956 р. [1]. Зважаючи на кризу та неспроможність Британії підтримувати свої території, жителям довелося прийняти факт, що їх країна втрачає свій вплив та не є більше світовим лідером. Усвідомлення цих змін призвело до кризи свідомості людей, адже звичні устої та істини, що здавалися непохитними, руйнувалися у них на очах.

Другим фактором стала доступність освіти для усіх класів населення у результаті прийняття Закону про освіту у 1944 р, у зв'язку з чим освіта стала доступною для представників робочого класу і, таким чином, нове покоління складалося з освіченої молоді, яка не мала змоги використати свої знання на практиці та, до того ж, не була прийнята до середовища інтелектуальної еліти належним чином, адже, незважаючи ні на що, рамки класового поділу були все ще непохитними та міцними [1]. Таким чином, освічена молодь прагнула «вибитися в люди», задовольнити свої амбіції та прагнення, але відчувала свою неспроможність змінити тяжкі умови свого існування, результатом чого стала криза свідомості, яка за умов неможливості усунення причин її виникнення перетворилася на лютю та дала собі вивільнення у творчості «сердитих молодих людей», серед яких, окрім Осборна, варто зазначити імена Джона Ардена, Арнольда Вескера та ін.

Саме на двох вищезазначених темах і побудована п'єса «Озирнись у гніві». Будучи представником нижчого середнього класу, Осборн не міг не помітити настрої тогочасного суспільства, а також проблеми, що тиснули на післявоєнну Англію. За жанровою приналежністю п'єса віднесена до реалістичної драми та складається з трьох актів, у яких зображується історія кількох місяців життя подружжя Джиммі та Елісон Портерів, а також їх друзів Кліффа Льюїса та Хелени Чарльз. Втім, у п'єсі ми знаходимо риси абсурду та парадоксу, що свідчить про контамінацію цих понять в контексті англомовної драми другої половини ХХ ст.

Оксфордський словник літературних термінів («The Oxford Dictionary of Literary Terms») дає наступне визначення поняття абсурду: «абсурд – це термін, що бере свій початок від екзистенціалізму Альбера Камю, та часто використовується для позначення відсутності сенсу життя людини у світі, позбавленому значення та цінності»¹ (тут і далі переклад наш – Р. М.) [2]. Таким чином, поняття абсурду в літературі походить від філософської системи, обґрунтованої Сартром та Камю, і являє собою напрям в літературі, що описує безглуздість життя людини та оточуючого її світу, а також демонструє беззмістовність та навіть неможливість спілкування та взаєморозуміння між людьми. До рис абсурду в літературі ми відносимо, окрім інших, змішання елементів різних жанрів та стилів, демонстрацію неієвості мови як засобу спілкування та неможливості людей провадити комунікацію одне з одним, простий стиль написання, відсутність сюжету та дії у традиційному розумінні, відсутність розвитку персонажів, а також відчуття безглуздості життя та світу, замкненість у своєму власному світі або у спогадах. Також до рис абсурду відносимо вживання складних та незвичайних синтаксичних конструкцій, повторень, заперечень щойно сказаного та особливе розміщення рядків твору [3, с. 16].

Парадокс – це «твердження або вираз, що є настільки суперечливим, що провокує шукати інший сенс або контекст, у якому він може виявитися істинним»² [2]. Словник художніх засобів (англ. «The Dictionary of Literary Devices») дає визначення парадоксу як «твердження, що здається суперечливим та безглуздим, втім, може нести приховану істину, а також використовуватися для ілюстрування думки, що суперечить загальноприйнятим

¹ “Absurd is a term derived from the existentialism of Albert Camus, and often applied to the modern sense of human purposelessness in a universe without a meaning or value”.

² «Paradox is a statement or expression so surprisingly self-contradictory as to provoke us into seeking another sense or context in which it would be true».

ідеям, та з метою змусити читача розглянути та обдумати певну ідею, використовуючи нові засоби»³ [4]. Беручи до уваги вищезазначене, можна охарактеризувати парадокс у літературі як твердження або ситуацію, що є суперечливою та провокує читача переглянути та переосмислити усталені погляди та ідеї щодо певного питання та змусити розглянути це питання з позицій, що в тій чи іншій мірі протистоять традиційним.

Головний персонаж п'єси – Джиммі Портер – є прикладом контамінації рис абсурду та парадоксу у творі. Образ Джиммі є абсолютно парадоксальним та суперечливим за своєю суттю, що виражається не лише у мовленні та вчинках героя, а також навіть в авторських ремарках, що описують Джиммі. У першому акті Портер описується як «незрозуміла суміш щирості та веселої злості, ніжності та нестримної жорстокості»⁴ [5, с. 34]. Уся постать Джиммі побудована на протиріччях. Джиммі відчуває ненависть та презирство до вищого класу, звертаючи свої гнівні тиради в першу чергу до своєї дружини та її сім'ї та друзів, і парадоксальним у цій ситуації є те, що Джиммі одружився на дівчині, яка була представницею ненависного йому вищого класу. Однак, на підсвідомому рівні Джиммі намагається копіювати манери та стиль життя представників вищого класу. Він зневажає самовдоволеність та снобізм еліти, але сам часто демонструє презирство до простоти та необізнаності свого друга Кліффа та не втрачає можливості покепкувати або ж навіть познуватися над його походженням та рівнем інтелекту, називаючи Кліффа неосвіченим селянином [5, с. 35]. Також Джиммі проводить кожну неділю, читаючи газети та палячи люльку, хоча й сам зізнається, що цей спосіб проведення часу для нього неприємний. Джиммі відчуває, що знаходиться на роздоріжжі, і його освіченість певним чином примушує його додержуватися недільних ритуалів.

Джиммі відчуває гнів до стилю життя та образу думок сучасного йому суспільства, його дратує система цінностей та мораль шанованих у суспільстві людей. Він має свою особисту систему моральних норм, яких він невтомно дотримується і які також відрізняються парадоксальністю. Коли у другому акті Хелена повідомляє Портеру, що Елісон, яка пішла від нього, при надії, реакція Джиммі не лише суперечить усталеним у суспільстві нормам батьківства, а й демонструє очевидне презирство Джиммі до переоцінки інституту сім'ї у тогочасному суспільстві, адже, на думку Джиммі, є речі набагато важливіші, аніж той факт, що його «дурна жорстока» жінка чекає на дитину. Джиммі навіть

³ «Paradox is a statement that appears to be self-contradictory or silly but may include a latent truth. It is also used to illustrate an opinion or statement contrary to accepted traditional ideas. A paradox is often used to make a reader think over an idea in innovative way».

⁴ «...a disconcerting mixture of sincerity and cheerful malice...».

бажає Елісон втратити дитину, адже так вона зможе пізнати справжнє страждання, яке, на думку Джиммі, відрізняє його від оточуючих та робить його справжньою людиною.

Джиммі також зневажає інститут шлюбу, що проявляється не лише в його байдужому ставленні до занадто вільних стосунків між Елісон та Кліффом та романі з Хеленою, а навіть у всьому факті його одруження з Елісон, до якого він вдався лише з тієї причини, що це завдало великої неприємності її батькам. Джиммі навіть не пам'ятає моменту, коли вони з Елісон давали обітницю вірності у церкві, адже він напився зранку перед весіллям, що ще раз вказує на його презирливе ставлення до шлюбу.

Однак, парадоксальну мораль Джиммі не можна назвати просто результатом кепського характеру Портера. Вона є прямою відповіддю на парадоксальний світ, що оточує Джиммі, світ, у якому єпископ звертається до усіх християн з проханням робити все, що в їх силах, аби сприяти створенню водневої бомби, світ, у якому жінці на євангелістському мітингу проломлюють голову, а чоловік, інтелектуальні здібності якого не залишають сумнівів у його пересічності, балотується в парламент. Моральна система Джиммі є прямим продовженням його невдоволення станом речей у світі та своїм місцем у ньому.

Образ Джиммі можна розглядати з позицій абсурду за Камю. Портер являє собою абсурдну людину, яка усвідомила безглуздість світу та життя людини (в даному контексті – в Британії післявоєнного періоду). Подальший розвиток подій, за Камю, має два варіанти: бунт або самогубство. З огляду на події п'єси ми бачимо, що «бунт» Джиммі отримує лише своє вербальне вираження, він відбувається у формі гнівних тирад та постійних нападів на оточуючих Джиммі людей, які, тим не менш, не приносять жодного результату, окрім загального розпачу та відчуття безсилля як для Джиммі, так і для оточуючих. Навіть у минулому, коли Портери ділили помешкання з Х'ю Теннером, що поділяв позиції Джиммі, спільні «походи» друзів проти ненависного їм вищого класу полягали лише у поглинанні ресурсів «ворогів» на вечірках, тобто не носили жодного реального результату. Таким чином, Джиммі Портер не вдався до бунту у повному його значенні. Другий варіант розвитку подій за Камю – самогубство, також не реалізоване Джиммі в буквальному сенсі цього слова. Джиммі вдається, скоріше, до ментального, повільного самогубства, адже результатом більшості його гнівних нападів є відчуття відчаю та безсилля, яке практично «спалює» Портера зсередини. Отже, при розгляді Джиммі з позицій абсурду за Камю приходимо до парадоксального висновку,

спостерігаючи приклад персонажа, бунт та своєрідне «моральне самогубство» якого перетікають одне в одне.

Окрім зазначеного вище, у п'єсі знаходимо також риси, притаманні театру абсурду, адже театр абсурду розвинувся у результаті кризи в свідомості драматургів, яка виникла у період високої нестабільності життя та світу, і тому риси абсурду можна знайти не лише у творчості загальновідомих представників цього «напрямку», а й у п'єсах їх сучасників, що також переживали період невпевненості у житті та місці людини в ньому. Зокрема, варто відмітити мінімальну кількість дії у п'єсі, а також те, що всі події відбуваються в одній кімнаті. Як уже було зазначено вище, Джиммі Портер усвідомлює застиглість свого життя та життя інших. Джиммі також відчуває нездатність людей слухати та розуміти одне одного, що є ще однією з причин його люті. Відповіддю на спалах гніву Джиммі є лише прохання Кліффа не заважати йому читати. На нашу думку, газети у п'єсі є символом не лише підсвідомого бажання Джиммі бути частиною вищого класу, а ще й символом нездатності людей спілкуватися одне з одним та розуміти одне одного, адже під час недільного ритуалу читання газет Джиммі та Кліфф не слухають один одного і, хоча Джиммі й намагається вивести реципієнта на комунікацію, він повсякчас наштовхується на стіну нерозуміння. Відносинам Джиммі з Елісон також бракує взаєморозуміння, якого прагнуть обидва персонажі і якого вони, вочевидь, ніколи не досягнуть, що і ставить під сумнів їх примирення наприкінці п'єси. Ставлення Джиммі до стосунків Елісон та Кліффа також близьке до абсурду, показовим є момент, коли Елісон цілує Кліффа на очах у Джиммі, а Джиммі у відповідь на це каже, що їм обом варто було б перейти до ліжка і не заважати йому думати. Ще одною рисою, характерною для театру абсурду, є нечіткість жанрового розподілу. Як було зазначено вище, п'єса віднесена до жанру реалістичної драми, однак, у ній присутні очевидні фарсові елементи, серед яких жартівлива боротьба Джиммі та Кліффа, танець Кліффа, що грає роль мишеняти у першому акті, розігрування комічних сцен між Джиммі, Кліффом та Хеленою у третьому акті, а також гра Портерів у тварин. На нашу думку, наявність у п'єсі рис як парадоксу, так і абсурду свідчить про можливі контамінації цих понять в контексті англомовної драми другої половини ХХ ст.

Таким чином, проаналізувавши драму «Озирнись у гніві» Джона Осборна, приходимо до висновку, що п'єса є відповіддю на стан життя суспільства у післявоєнній Англії, а також демонструє парадоксальне становище тогочасної молоді на прикладі Джиммі Портера, який відчуває гнів та ненависть до вищого суспільства та в той же час підсвідомо бажає стати його частиною, не маючи

змоги, однак, ні дати вихід своєму гніву в повній мірі, ні задовольнити своє підсвідоме бажання. Для п'єси характерна наявність рис як парадоксу, так і абсурду, що свідчить про контамінації цих понять в контексті англомовної драми другої половини ХХ ст.

Література

1. Florman B. LitChart on Look Back in Anger. – URL: <http://www.litcharts.com/lit/look-back-in-anger>
2. Chris B. The Oxford Dictionary of Literary Terms. – Oxford, 2008. – URL: <https://books.google.de/books?id=mp0s9GgrafUC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
3. Коляда О. В. Граматико-синтаксичні особливості драматургії Семюела Беккета (на прикладі п'єси «Кінець гри») // Вісник Житомирського державного університету. – 2015. – № 3. – С. 15–18.
4. Paradox // Literary Devices. – URL: <https://literarydevices.net/paradox/>
5. Osborne J. Look Back in Anger // Современные английские пьесы / под ред. И. М. Левидовой. – М., 1966. – С. 27–142.

*Євгенія Мельниченко,
студентка 41 групи,
Науковий керівник: д.ф.н., проф. Астрахан Н. І.*

Архетипи літературних героїв і сюжетів за К. Г. Юнгом

Термін «архетип» бере свій початок від давньогрецької мови. Корінь «archein» означає «оригінал або старий». Психолог Карл Густав Юнг, використовував концепцію архетипу в своїй теорії людської психіки. Він вважав, що універсальні, міфічні персонажі – архетипи – знаходяться в колективному несвідомому людей [3]. Архетипи представляють основні мотиви нашого досвіду, які склалися протягом еволюційного розвитку людства. Досвід людства зазнав колосального розвитку, і ця спадкова інформація викликає глибокі переживання та емоції. Адже це наша культурна, стійка у проявах та всеохоплююча свідомість спадщина.

Юнг визначив дванадцять основних типів, які символізують основні людські мотивації. Кожен тип має свій набір цінностей, значень і особистісних якостей [3]. Це важлива частина нашої особистості, спираючись на яку ми реагуємо на об'єктивний світ, сприймаємо зовнішню інформацію, адаптуємося та вибираємо собі коло спілкування і навіть партнерів по життю. «Театр починається з вішалки», а ми маємо в собі духовну структуру особистості – «наш внутрішній психологічний скелет».

Психоаналітики почали першими розглядати людину як взаємозв'язок свідомого і несвідомого. Ця заслуга належить Зигмунду Фройдю. Його учень, а незабаром і засновник окремої школи психотерапії – Карл Гюстав Юнг – зробив відкриття, яке розширило погляд на психіку. Ядро, яке знаходиться в самому центрі називається «Я». «Я» це і є свідомість. Тут знаходяться всі усвідомлювані нами почуття, думки і спогади. Далі ми бачимо що «Я» пов'язано з частиною під назвою Персона. У Персоні знаходяться недостатньо важливі переживання, щоб залишити відбиток в нашій свідомості (в «Я»). З різних причин вони були витіснені, забуті або просто проігноровані. Однак, всі ці витіснені переживання можуть бути вилучені. Між «Я» і Персоною існує постійний взаємозв'язок.

Тінь – це третій шар «атмосфери». З неї починається несвідома частина особистості. Сюди входять ті переживання і досвід, які були витіснені. Але якщо в Персоні витіснення пов'язано з незначущих переживання, то в Тіні воно витіснене тому, що суперечить нашим глибоким установам і ідеалам. У Тінь потрапляє все, що суперечить Персоні і нестерпно для «Я». Крім усього, Тінь -

це особистісне несвідоме, в якому містяться комплекси. Комплекси – це емоційно заряджені переживання, які можуть впливати на нашу поведінку і, само собою, не усвідомлюються [3].

За Тінню слідує Аніма і Анімус. Це колективне несвідоме, це ті самі архетипи [3]. Знанням про них ми зобов'язані саме Юнгу. У цю структуру входять ідеальні уявлення про чоловіків і жінок. Ми успадкували їх від наших предків через фольклор, казки, оповіді, міфологію і розповіді рідних. Архетипом ми називаємо ті підсвідомі образи, які є: стійкими; зустрічаються у всіх народів і у всіх періодах; завжди образ має набір як позитивних, так і негативних характеристик; знаходить відображення в міфах і казках; впливає на емоційний стан людини; завжди викликає індивідуальну реакцію.

Жіночі архетипи

У продовження теорії Юнга, Шинода Болен стала вивчати окремо архетипи жінок в міфології. Вона виділила 11 архетипів:

Артеміда – образ жінки, яка здатна досягати своїх цілей. Вона сильна, цілеспрямована, не терпить обмежень.

Афіна – це мудра і сильна жінка, яка не піддається емоціям і здатна залишатися зібраною в будь-якій ситуації, аналізувати і приймати рішення.

Геста – це втілення самодостатності, впевненості цілісності.

Юнона – жінка, сенсом життя якої є відносини з чоловіком, але в них вона емоційно нестабільна і ревнива.

Деметра – це образ турботливої і теплої жінки, в серці якої є місце кожному.

Персефона – це жінка, яка залежить від думки оточуючих, вона зручна всім, крім себе і піддається впливу.

Афродіта – чуттєвий і ніжний образ жінки, творчої та глибокої. Цей архетип втілює в собі суть жіночого начала.

Геба – образ жінки, яка не приймає свій вік і ретельно уникає найменших ознак зрілості.

Тюхе (вона ж *Фортуна*) – цей архетип несе в собі суперечливу натуру, яка прагне все тримати під своїм контролем, але при цьому не прогнозує і не передбачає наслідки.

Немезіда – це архетип жінок, для яких основні якості це совість і чесність.

Геката – дуже глибокий архетип, який проявляється в потреби містифікувати все, що відбувається в житті. Люди такого типу часто йдуть в окультні практики. Часто ми можемо спостерігати поєднання двох-трьох архетипів в одній жінці. Іноді вони можуть «змагатися» за домінування в сфері

несвідомого. Прикладом такої внутрішньої конкуренції є потреба мати щасливу і міцну сім'ю, поряд з прагненням досягти високих успіхів у кар'єрі [1].

Чоловічі архетипи несуть в собі навантаження двох ролей – батьківської і синівської [1].

Батьківські архетипи це:

Зевс – батько богів є архетипом людей сильних і впевнених у своїх успіхах - від бізнесу до любовних пригод.

Гадес – це архетип чоловіків, які вірять в свою інтуїцію і часто йдуть в себе. Вони загадкові, злегка відсторонені і досить ерудовані.

Посейдон – носії цього архетипу схильні до яскравих і сильних емоційних проявів, які часто придушуються не сприймаються суспільством. Іноді «Посейдони» бувають запальними [1].

Далі йдуть **архетипи синів**.

Аполлон – архетип зрілого, свідомого і раціонального чоловіка. Він несе в собі здоровий глузд і логіку.

Гермес – носій цього архетипу дуже легкий на підйом, він з легкістю включається в ідеї і пропозиції.

Гефест – архетип працюючого, фахівець своєї справи. Однак при цьому він залишається дуже вразливою і глибокої особистістю.

Арес – це «реактивний» архетип. Це означає, що він схильний піддаватися імпульсам і емоціям, не завжди враховуючи наслідки.

Діоніс – архетип, який чітко вписується в висловлювання «чоловіки як діти». Неконкурентний, неконфліктний тип, який здатний з головою іти в ту діяльність, яка приносить найбільше задоволення [1].

Всесвітня література виробила певні **сюжетні архетипи**, які повторюються з твору в твір протягом століть [4]. Їх можна поділити на такі категорії:

- *Подорож* – герої вирушають в дорогу, щоб знайти що-небудь або когось-небудь. Інший варіант – повернення додому. Мандрівники зустрічаються з незвичайними людьми і потрапляють в незвичайні ситуації. Приклад: «Володар кілець» Дж. Р. Р. Толкіна.

- *Переслідування* – герой або ловить когось, або сам ховається від погоні. Приклад: «Злочин і кара» Ф. Достоєвського.

- *Порятунок* – герой є жертвою, часто несправедливо покараною. Самостійно або за допомогою друзів він виплутується з важкої ситуації. Приклад: «Рита Хейворт, або Втеча з Шоушенка» С. Кінга.

- *Помста* – герой постраждав від злодіїв і тепер жадає їх покарати. Основний мотив: відновлення справедливості. Приклад: «Граф Монте-Крісто» А. Дюма.

- *Загадка* – читачеві пропонується ребус, розгадка якого лежить на поверхні. Цей сюжетний архетип використовується, в першу чергу, в детективах. Приклад: «Код да Вінчі» Д. Брауна.

- *Протистояння*. Ключовий момент – протистояння двох сил або рівних один одному, або знаходяться в різних вагових категоріях. Приклад: «Завтра була війна» Б. Васильєва.

- *Дорослішання* – герой-дитина росте і пізнає життя. Приклад: «Пригоди Тома Соєра» М. Твена.

- *Спокуса* – конфлікт заснований на емоціях героя. Він розуміє, що йде до загибелі, але не в силах протистояти своїм бажанням. Приклад: «Лоліта» В. Набокова.

- *Перетворення* – герой змінюється в кращу сторону в результаті набуття любові, віри, нової ідеології тощо. Приклад: «Воскресіння» Л. Толстого.

- *Любов* – герої зустрічаються, закохуються і, подолавши всі перешкоди, з'єднують серця (альтернативні варіанти: втрачають один одного, один або обидва головні герої гинуть). Приклад: «Графиня де Монсоро» А. Дюма.

- *Жертовність* – герой жертвує всім заради високих ідеалів або щастя близьких. Приклад: «Русалочка» Г.-Х. Андерсена.

- *Розлад* – герой поступово деградує. Приклад: «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда.

- *Відкриття* – людина пізнає істину про себе або навколишній світ. Приклад: «Собаче серце» М. Булгакова.

У рамках вищезазначених архетипів написано переважна більшість літературних творів. У деяких романах може переплітатися кілька архетипів: наприклад, в «Війна і мир» Л. Толстого ми бачимо і «Любов», і «Жертовність», і «Перетворення», і «Протистояння», і «Дорослішання». Будь-який художній твір так чи інакше вписується в архетип. Тому автору треба бути особливо обережним зі «штампами», тобто поворотами сюжету, які неодноразово використовувалися в літературі і кіно. З одного боку, штамп – це практично завжди ознака непрофесіоналізму і це може означати, що у автора не вистачає фантазії придумати щось своє. З іншого боку, «штамп» – це елемент перевіреного часом міфу. Водночас, використовуючи знайомі з дитинства сюжети, а також персонажів, автор автоматично викликає потрібні емоції у читача [2].

На основі статті можна провести досить цікаву паралель між дослідженнями психології та літературою. Всі емоційні прояви та переживання є природними і мають право на існування. Треба бути досить обережним, аби не створити занадто ідеального літературного персонажа та не перенасичити його особу, уникати максималізму у проявах. Дана тема є актуальною для подальшого дослідження, адже література невпинно розвивається, створює нових героїв та світи і вимагає все більш яскравих та унікальних персонажів.

Література

1. Архетипы литературных героев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.avtoram.com/arhetipy-literaturnyh-geroev/>
2. Штампованные персонажи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.avtoram.com/shtampy-literaturnyh-geroev/>
3. Психологические типы личности по К. Юнгу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.grandars.ru/college/psihologiya/tipy-lichnosti-po-yungu.html>
4. Сюжетные архетипы в литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://snob.ru/profile/30190/blog/107983>

Світлана Налапко,
студентка 41 групи,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Ліпісівіцький М. Л.

Образ злочинця в ліричних творах збірки А. А. Мартіна «Gegengedichte»

Дослідження творів написаних в часи панування тоталітарного нацистського режиму до недавнього часу було пов'язане з деякими труднощами, що можна пояснити високим ступенем політизованості та певною «закритістю» теми фашизму з післявоєнних часів і до 70-х років ХХ століття. Твори, які гостро критикують, засуджують діяльність Третього Рейху стають предметом філологічних розвідок, починаючи з кінця 70-х років.

Одним з небагатьох авторів, які відкрито писали про нацистів як злочинців, виступає Альфред Август Мартін. Його творчість не так широко відома, як творчість його сучасників, і тому є особливо цікавою для окремого літературного дослідження. Варто зазначити, що саме використання автором певних мовних засобів виразності дає змогу продемонструвати своєрідність стилю письменника, дослідити способи вираження критики нацистського режиму, а також відчуття настроїв та почуття німецького народу в ті складні часи, його ставлення до вчинених злочинів та його зв'язку з майбутніми поколіннями.

Один із найвідоміших сучасних письменників балканського регіону Міленко Єрґович називає сенсом та обов'язком літератури описувати злочини свого народу. Тож не дивно, що до цієї проблематики звертається у своїй творчості німецький письменник Альфред Август Мартін, він використовує образ злочинця, який проник в підсвідомість німецького народу та привів його на край прірви. Цим злочинцем виступає нацистський тоталітарний режим, який створив свою ідеологію та підпорядковував їй всі сфери суспільного життя, справив негативний вплив на формування особистості, погубив життя мільйонів. У ліричному творі «Fahnenappell» автор передає психологічний портрет фашистських злочинців, які вважають, що вони наділені особливою владою, є обраними і мають право вчиняти злочини проти особистості: «*Wir! // sagen sie, haben den Namen. // Wir! // sagen sie, haben die Macht*» [2, с. 4]

Вірш складається з п'яти строф, три середні строфи побудовані на основі анафори, яка підсилює емоційну виразність твору. А. А. Мартін застосовує риторичний оклик до займенників «ми», «нам», щоб підкреслити той факт, що фашисти ставили себе вище над іншими людьми, народами, пишаючись своєю

приналежністю до так званої обраної раси, покликаної правити світом: «*Wir! // sagen sie, sind ein Volk. // ... Uns! // sagen sie, gehört der Himmel. // Uns! // sagen sie, gehört die Welt.*» [2, с. 4] Подібні гасла та лозунги були дуже вагомим важелем тоталітарної системи, за допомогою якого людей змушували думати однаково, реагувати однаково, виконувати всі розпорядження влади.

У наступній поезії «*Mein Land*» автор описує свою країну в часи діяльності фашистської влади, він зображує зміни, що відбулися в країні після встановлення тоталітарного режиму, який здійснив злочин проти всього суспільства та кожної окремої людини, порушив її права на життя, свободу. А. А. Мартін використовує анафоричний початок за основу поезії. Кожна строфа починається риторичним питанням ліричного героя, відповідь на яке стає зрозумілою з наступних рядків віршованого тексту. З першої строфи стає відомо, що німецьке суспільство стало маріонеткою в руках системи, всі одягали однакові коричневі сорочки, взували однакові підковані чоботи та прямували за наказом: «*Kennst du das Land? // Wo die Hemden braun zu tragen, // Wo die Stiefel hart beschlagen...*» [2, с. 4]. Тоталітарний режим байдужий до долі людей, він не враховує їхні інтереси, карає тих, хто мислить та діє інакше.

Так у головних виразників народної думки, письменників було відібрано право вільно висловлюватися, вони стали безголосими, нацистський режим тримав під постійним контролем представників німецької культури. Тих, хто не підкорявся фашизму, відносили до ворогів народу, переслідували, їхні твори, які не відповідали ідеології нацизму, спалювали: «*Kennst du das Land? // Wo die Dichter nichts mehr zu sagen, // Wo auch Tapfere wenig wagen...*» [2, с. 4]. Людей, які виступали проти системи, кидали до в'язниць і нерідко позбавляли найдорожчого – життя: «*Kennst du das Land? ... // Wo die Leute // Auf Toten stehn*» [2, с. 4].

Та більшість народних мас піддавалися ідеологізації. Із німецького люду регулярно витравлювали людяність і гуманність. Молоде покоління виховувалося в дусі вірності та відданості єдиному повелителю. Нацистські істини вбивалися в голови німецького народу і він служив чесно фюреру, вірив, що це служіння зробить його щасливим, вільним, сильним, вбачав свій ідеал в націонал-соціалізмі. Багато поплатили своїм життям за ці хибні істини. Тут автор застосовує дуже доречний фразеологізм «*vor die Hunde gehen*», що означає «загинути», «пропасти»: «*Kennst du das Land? // Wo die Leute // Nach dem Führer sehn, // Wo die Leute // Vor die Hunde gehen*» [2, с. 4].

У наступному вірші поета «*Der HERR war nicht im Feuer*» розповідається про будні німецьких солдатів, обманутих злочинцями фашизму, скалічених війною

та гітлерівською диктатурою. Колорит тих страшних часів вдало виражається синтезом анафоричного початку кожного рядка всіх шести строф та епіфоричним дворядковим закінченням цих строф. Використаний автором займенник «ми» в якості анафори підкреслює єдність німецьких вояків, їхню вірність бойовому братерству, а також втрату індивідуальності, власної позиції. Для кожного простішим стало вважати себе членом певного колективу, так званої «німецької нації», яка веде тяжку боротьбу з ворогом, замість того, щоб протистояти фашистському режиму: «*Wir laufen voraus um den Sieg... // Wir singen: Ob s stürmt oder schneit, // Wir sind bereit und marschieren*» [2, с. 7].

Результат такої сліпої віри чужим ідеалам виявився передбачуваним : мільйони смертей, десятки мільйонів людей з покаліченими душами: «*Wir vergehn*» [2,с. 7]. На анепіфорі побудований ще один вірш «*Begegnung*» збірки «*Gegengedichte*», поезія починається та закінчується рядками: «*Ich trinke // des Hades bitteres Wasser*» [2, с. 12]. В цих рядках автор також звертається до метафоризації («Я п'ю гірку воду пекла»). Ліричний герой, як і всі люди, страждає він теж став винним у злочинах і приречений на вічне страждання.

Проблемі провини та відповідальності перед своїм народом та перед усім світом за злочини фашизму присвячені поезії «*Schuldig*» та «*Mein neues Lied*». Основою віршу «*Schuldig*» також виступає така стилістична фігура як анепіфора. Ліричний герой, ймовірно, підліток-школяр, дитинство якого передчасно закінчилося. Він, як і багато інших його ровесників, став виконавцем чужої волі, жертвою маніпуляції, ще вчора він сидів за шкільною партою, а сьогодні він на фронті, не усвідомлюючи, навіщо вбиває і за що гине, і тепер він страждає від власної причетності до злочинів фашизму. Образ злочинця А. А. Мартін передає за допомогою такого підвиду метафори як синекдоха, замість прямого називання самого злочинця він робить акцент на його руках, можливо, автор проводить тут паралель з закритими руками будь-якої незаконно та проти морально діючої людини після вбивства: «*Meine Kindheit ist am Ende // Meiner Unschuld mit dahin, // Seit ich weiß, dass deine Hände – // Daß ich selbst auch schuldig bin*» [2, с. 7].

У наступній строфі образ злочинця викривається використанням порівняння. Нацистська тиранія прагне більше смертей, більше крові, проливання якої для неї звучить як переможна пісня. Таке зіставлення підкреслює жорсткість, антигуманність фашистського режиму: «*Und du sagst, weil so viel Blut rann, // Ist es dir wie Siegesgesang*» [2, с. 7]. В наступних рядках поезії автор за допомогою метафоризації («слова, які викликають рвоту»,

«промови, які неприємно пахнуть») показує ставлення ліричного героя до злочинця: «*Deine Worte sind zum Kotzen, // Deine Reden stinken mir ...*» [2, с. 7].

Ліричний герой – підліток-солдат, а отже ще дитина, і йому, незважаючи на виховання в дусі націонал-соціалізму, як і всім дітям властиве незіпсоване усвідомлення, гостре спостереження та живий розум, діти здатні переоцінити те, що втлумачують їм дорослі і перестають їм вірити. Цим можна пояснити таке ставлення ліричного героя до злочинця. У вірші «*Mein neues Lied*», побудованому на анафорі, бачимо стомленого війною, страждаючого ліричного героя, можливо він є солдатом чи простим пересічним німцем, розтоптаним та занапащеним війною. Він просить припинити безумство війни, вбивства, смерті, насилля: «*Ich schrei deinen Wahnsinn zu Ende. // Ich schrei mich gegen den Tod. // Ich schrei gegen blutige Hände. // Ich schrei mich gegen Gebot*» [2, с. 10]. Ліричний герой у розпачі та відчаї, він усвідомлює власний гріх, хоче повернути час назад, оживити всіх невинно померлих, та вже занадто пізно і все, що він може зробити, це попросити прощення: «*Ich schrei ihre Leiber zum Leben. // Ich schrei ihren Gott zu mir. // Ich schrei. Ich schrei um Vergeben. // Ich schrei. Ich schrei und verlier'*» [2, с. 10]. В поезії «*Die Nacht*» А. А. Мартіном порушується проблема колективної відповідальності німецької нації за розпалення та наслідки війни. Ліричний герой, солдат вермахту, тяжко і болісно усвідомлює власну причетність до злочинів фашистів і зазначає, що їхні онуки будуть розплачуватися ще багато років за помилки своїх дідів: «*Ist voll davon. Und unsere Enkel um uns trauern, // Und ihre Last wird tausend Jahre dauern...*» [2, с. 5]. Це дійсно сталося так, багатьом юним німцям складно давалося усвідомлення того, що їхній люблячий тато, дідусь чи бабуся були злочинцями, вбивцями. Та вони знайшли в собі сили визнати власну провину та спокутати свій гріх перед людством.

Аналіз лірики А. А. Мартіна дозволяє зробити висновок, що зображенню злочинів нацистів відводиться вагоме місце в творчості поета. Письменник викриває злочинні діяння нацистів, засуджує їх. Прочитавши та проаналізувавши поезії очевидця та учасника тих подій, талановитого митця, усвідомлюєш, весь масштаб скоєного нацистською владою злочину, відчуваєш біль людей, на долю яких випала війна. Цей біль поета підкреслюється доречно підібраними мовними засобами виразності (метафорами, анафорами, анепіфорами, епіфорами, риторичними питаннями та риторичними окликами). Використані засоби підкреслюють та точно передають почуття та настрої людей тогочасної Німеччини. Поезії викликають часом моторошні відчуття, часом

стаєш співучасником тих подій, співпереживаєш та страждаєш разом з нужденним людом.

Література

1. Кунц К. Совесть нацистов / К. Кунц. – М., 2007. – 400 с.
2. Martin A. A. Gegengedichte / A. A. Martin. – Alle Rechte bei Alfred August Martin, 1990. – 13 s.
3. Riesel E. Stilistik der deutschen Sprache / E. Riesel. – Moskau, 1963. – 487 s.

*Анастасія Ничипорук,
магістрант,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Коляда О. В.*

Вплив «епічного театру» Бертольта Брехта на кінематограф ХХ століття

Мета статті полягає у дослідженні впливу теоретичних засад «епічного театру» Бертольта Брехта на кінематограф ХХ століття. Для досягнення поставленої мети потрібно дослідити основні тенденції розвитку кінематографу у взаємозв'язку із ідеями «епічного театру» та прослідкувати вплив ефекту очуження на формування засобів вираження нетрадиційного кіно.

З самого початку появи кінематографу театр мав великий вплив на цей вид мистецтва, оскільки кінематографічна постановка багато в чому базується на заповідях театру. Хоча кінематограф і створив свою власну мову вираження, більшість акторських прийомів надійшли безпосередньо з театру.

У голлівудському кіно основний вплив мала система Станіславського, метою якої є перевтілення актора в образ для досягнення повної достовірності акторської гри. На противагу цій системі Бертольт Брехт запропонував «епічний театр», де критичне осмислення було більш важливим, ніж емоційне співпереживання. На думку Брехта п'єса мала завершуватися за межами театру, в роздумах глядачів, коли акторська гра закінчилася. Для досягнення цього він застосував ефект очуження – стратегію, яка постійно нагадувала аудиторії, що вони знаходяться в театрі.

За Брехтом, якщо глядач знає, що те, що він бачить на сцені, є вигадкою і емоційно не ототожнює себе із персонажами, він може критично проаналізувати побачене. Головний інтерес Брехта полягав у викритті соціальних і політичних проблем та суперечностей зі сцени, залучаючи аудиторію до роздумів, адже він ніколи не давав у своїх п'єсах відповідей на ті чи інші питання.

Ці ідеї були настільки впливовими, що стали основою для формування експериментального кіно або контр-кіно що ставило себе в опозицію до голлівудської традиції. Деякі з його методів стали популярними в сучасному кінематографі, хоча не обов'язково з тими ж цілями, які мав на меті Брехт. Звернення до аудиторії, руйнуючи четверту стіну, було однією з революцій

Брехта втіму сучасному кіно це цілком звичний прийом який не завжди пов'язаний з ідеями дистанціювання.

Одним із найвідоміших послідовників Брехта в кінематографі був французький режисер Жан-Люк Годар. Він не тільки переніс принципи «епічного театру» в кіно але й винайшов власні, природні для даного виду мистецтва методи очуження, такі як поєднання документального та художнього кіно та титри, які як і зонги у Брехта дозволяли автору безпосередньо висловлювати своє відношення до подій на екрані [2, с. 340]. Яскравим прикладом втілення елементів очуження є фільм Годара «Tout va bien», що перекладається як «Все гаразд». Це політична драма, в центрі якої стоїть класова боротьба у Франції в 70-х роках ХХ століття. Для вираження своїх політичних ідей Годар застосовує такі прийоми, як руйнування четвертої стіни та «рваний монтаж», що створює ілюзію стрибка у часі й дозволяє дистанціювати глядача. Цей фільм частково базувався на творах Брехта «Ме-ті» та «Замітки до опери “Розквіт і падіння міста Махагоні”» [3, с. 308].

Послідовниками Брехта у французькому кінематографі також були режисери Жан-Марі Штрауб і Даніель Юїє, які створили низку фільмів дидактичного характеру за аналогією до повчальних п'єс Брехта. Ефект очуження в їх політичних фільмах, де літературні тексти подавались як документальний матеріал, перетворювався в стратегію очуження, за допомогою якої досягався певний політичний ефект. Вплив німецького драматурга критики відмічали і в документальному кіно, перш за все в фільмі Жана Руша «Хроніка одного літа» [3, с. 310].

На німецький кінематограф ідеї Брехта впливали опосередковано, через фільми Годара та Штрауба, зокрема цей вплив помітний у творчості Райнера Вернера Фассбіндера та Ганса-Юргена Зіберберга – представників нового німецького кіно. Фільми цих режисерів часом перетинались з пізніми п'єсами Брехта, наприклад, «Заміжжя Марії Браун» Фасбіндера із «Матінкою Кураж» [3, с. 309]. Райнер Вернер Фассбіндер, як і Брехт, використовував власну творчість для вираження своїх політичних ідей та викриття тогочасних соціальних суперечностей з метою підняття дискусії в суспільстві. У фільмі «Катцельмахер» він зображує стан безнадії який панував серед тогочасної німецької молоді. Головним героям бракує сенсу в житті і єдине що вносить жвавість в їх існування це расизм та ксенофобія. Статична камера та статичні і надмірно без емоційні персонажі слугують для підкреслення стану пригніченості та дискомфорту якого герої позбуваються лише за допомогою насилля [5].

Вплив естетики Брехта прослідковується також в такому фільмі, як «Мосье Верду» Чарлі Чапліна, з яким Брехт був особисто знайомий. Брехт вказував на Чапліна як на впливову фігуру для його теорії «епічного театру». Для Брехта шлях, яким рухався Чаплін, був способом досягнення дистанції між сценою і глядачем, яка провокувала аудиторію на роздуми. Брехт вніс свої пропозиції що до сценарію «Мосье Верду», зробивши закладену в ньому критику капіталізму більш інтенсивною. Ефект очуження тут втілюється у дещо гротескній та неприродній поведінці акторів в окремих ситуаціях та через монолог адресований до глядачів.

В японському кінематографі ці методи знайшли втілення у фільмі Нагіси Осіми «Смертна кара через повішання», де піднімається питання доцільності смертної кари. Руйнування четвертої стіни за допомогою титрів які розповідають глядачу що буде далі та ставлять запитання що нашо вхують на відповідні роздуми все це є засобом вираження політичних ідей автора [5].

Італійський режисер Паоло Пазоліні у своєму фільмі «Сало, або 120 днів Содому» запропонував оригінальну стратегію для досягнення ефекту очуження. Основними інструментами для досягнення цього ефекту є жорстокість та садизм які відбуваються у незвичних для глядача обставинах. Замість злочинців, волюг або військових ми можемо спостерігати 18-тьох молодих людей, яких катують вишукано одягнені особи, і все це все супроводжується розкішними званими вечереми та цитуванням високої поезії. Це викликає досить дивні відчуття у глядача і не передбачає адекватних емоцій по відношенню до персонажів роблячи неможливим емоційне ототожнення і створюючи ефект очуження.

У ХХІ столітті послідовником Брехта можна по праву вважати датського режисера Ларса фон Трієра [1, с. 124] Першим фільмом, де він наблизився до естетики Брехта, став фільм «Та, що танцює у темряві», а вже яскравим прикладом наслідування цих ідей став «Догвіль», в якому, за словами режисера, він надихався зонгом «Піратка Дженні» із «Тригрошової опери» Брехта [3, с. 314] Трієр цілеспрямовано руйнує ілюзію справжності, зокрема знімаючи «Догвіль» в умовних декораціях, які складаються в основному з білих ліній на чорній підлозі які позначають будинки, двері, кущі і навіть собака не справжня, а намальована на підлозі, що, безумовно, дистанціює глядача. Рваний монтаж та метод зйомки «з повітря» також допомагають глядачу усвідомити, що це лише фільм. Центральною темою фільму є руйнування міфів про американську мрію та зображення жорстоких реалій Америки періоду Великої депресії. Очевидними також є релігійні символи та алюзії, які

піднімають проблеми людської природи, прощення, покарання, помсти та відірваних від реальності ідеалів. Наприкінці фільму мешканці міста не отримують прощення від головної героїні за свої жорстокі вчинки, і так як поблажливість та прощення тут трактуються як вияв зарозумілості, аналогічно Содому та Гоморрі місто спалюють, а всіх його мешканців вбивають, окрім собаки, яка виявляється єдиною істотою, що заслуговує на милосердя. Перед кінцевими титрами нам демонструють документальні фотографії, на яких зображені американці тих часів, ці зображення дуже далекі від ідеалістичних картинок, і на кожному з них ми можемо знайти аналогію до будь якого із персонажів фільму [4].

Отже теоретичні засади «епічного театру» Бертольта Брехта посприяли виникненню цілого пласту в кінематографі, який вступає в полеміку із традиційним кіно і дає змогу віднайти нові способи вираження гострих соціальних та політичних проблем.

Література

1. Абдуллаева З. Триер и Брехт. Диалектический кинотеатр / З. Абдуллаева // Театр. – 2012. – № 8. – 163 с.
2. Тарасов А. Годар как Вольтер/ А. Тарасов // Страна Икс. – М., 2006. – 420 с.
3. Brady M. Brecht and film // The Cambridge Companion to Brecht / Ed. By P. Thomson and G. Sacks. — Cambridge, 2006. – 443 p.
4. Maalouf T. An Analysis of the Feature Film «Dogville» 2003 / T. Maalouf. – URL: <https://www.slideshare.net/ToniMaalouf/filmsemioticanalysisdogville>
5. Oyarzun H. The 15 Best Movies Influenced by Bertolt Brecht's Theater Techniques / H. Oyarzun. – URL: <http://www.tasteofcinema.com/2015/the-15-best-movies-influenced-by-bertolt-brechts-theater-techniques/>

*Наталія Сорочинська,
магістрант,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Закалюжний Л. В.*

Гіперреалізм у німецькій драматургії зламу ХХ – ХХІ століть (на матеріалі пєс Маріуса фон Майєнбурга)

Розвиток німецької та світової літератури ХХ – початку ХХІ століть відбувається у досить суперечливих обставинах. Військові, політичні, екологічні й соціальні чинники мають величезний вплив на людську особистість та її цінності, а також трансформують соціокультурний розвиток особистості [1]. Творчий пошук у мистецтві кінця ХХ століття, його реалістична орієнтація стали відображенням необхідності нового відкриття реальності, осягнення її особливостей, що сформувалися в сучасних умовах. Мистецтво цього часу шукає новий спосіб сприйняття дійсності та новий стиль взаємовідносин мистецтва і глядача. Розвиваються практично всі тенденції художньої творчості, які отримали визнання в минулому.

На тлі цього різноманіття звертає на себе увагу інтерес до реального життя, до матеріального світу, що оточує людину, яка в епоху розвитку сучасних технологій вступає з цим новим світом в певні взаємини. Це виражається в тому, що прагнення людини до осягнення якоїсь прихованої реальності і до визначення її ролі у світі змінюється інтересом до конкретної ситуації, до факту, події, що мала місце в житті. Це наслідок появи у літературі численних напрямів і течій, які стали виявленням протесту митця проти світу. Одним із таких напрямків і став гіперреалізм як своєрідний «різновид» постмодернізму, що створює квазіреалістичну картину дійсності.

Для початку варто розкрити й актуалізувати саме поняття гіперреалізму як важливого чинника формування нової сучасної літератури. Гіперреалізм (від англ. «hyperrealism») – напрям в американському та західноєвропейському мистецтві, заснований переважно відкриттях поп-арту, який виник наприкінці 1960-х рр., намагаючись повернути втрачену в модернізмі життєву конкретність художньої мови за рахунок імітації образів фотографії. Прийомами гіперреалізму у літературній творчості є дистанціювання автора від тексту, надмірна увага до деталей, поєднання різних типів сприйняття, інтерес до похмурих сторін дійсності та ін. Як зауважує Б. Мамонов, «гіпер – як сприйняття дійсності, як естетичний прийом означає виділення, підкреслення об'єктних

характеристик предмета або явища, що призводить до їх «відстороненості», зображеної без такої пильної уваги до їх об'єктних характеристик» [2, с. 82].

Як бачимо, поняття «гіперреалізм» використовується для позначення доволі широкого кола явищ, що пов'язано, перш за все, з неоднозначним походженням напряму, основу якого вбачають у різних явищах культури ХХ століття. Цю проблематику в контексті різних видів мистецтва, зокрема й літератури, досліджували такі вчені, які Г. Бредекамп, О. Козлова, М. Лерена, Б. Мамонов, Л. Мейзель, Г. Палекайте, Т. Смірнов, В. Турчин та багато інших.

Особливо яскраво гіперреалізм виявив себе у творчості сучасних драматургів – представників різних національних течій, пов'язаних із так званим «бруталізмом»: британського «In-Yer-Face Theatre», польського «Pokolenie rano», російської «Новой драмы», а також т. зв. «нового реалізму» в німецькій драматургії зламу ХХ – ХХІ століть. Одним із яскравих представників цієї течії є Маріус фон Майенбург (Marius von Mayenburg, 1972 р.н.) – німецький драматург, який займає важливе місце в сучасному театральному і культурному просторі Німеччини. Чимало з його п'єс нагороджені престижними літературними преміями та поставлені у багатьох театрах світу. Це такі драми, як «Герої ножів» («Messerhelden», 1996), «Вогнеликий» («Feuergesicht», 1998), «Гарман» («Haarmann», 2001), «Холодне дитя» («Das kalte Kind», 2002) та інші [3].

Проблематика творів нових німецьких драматургів має яскраво виражений соціальний і навіть політичний характер, звертається до нагальних проблем сучасного суспільства. Невипадково цих авторів іноді називають також «новими розлюченими» – за аналогією до групи письменників «Angry young men» («Сердиті молоді люди»), які заявили про себе в англійській літературі 1950-х рр. І тих, і інших, дійсно, зближує незадоволення дійсністю, пильний інтерес до життя молоді, протест проти суспільної брехні, лицемірства проти соціальної та політичної апатії, проти конформізму. Більшість п'єс сучасних німецьких драматургів за своєю жанровою специфікою є жорсткими соціальними драмами, які шокують глядача і читача неприємної правдою про сучасний європейця. Не випадково, аналізуючи художній світ п'єс М. фон Майенбурга, критики і театрознавці нерідко говорять про «екстремальний» характер його творчості.

М. фон Майенбург у своїх п'єсах оприявнює неможливість гармонійного, та й просто здорового, спілкування між людьми у сучасному світі, побудованому на паразитарному типі існування. Жодного бажання щирого людського участі, лише неусвідомлене або усвідомлене прагнення життя за

рахунок емоцій іншого. Тотальна роз'єднаність, втрата власної ідентичності, розщеплення свідомості, відчуження від світу, відраза до себе – ось спектр тих симптомів, які характеризують кризовий стан суспільства, і які автор фіксує у своїх героїв.

Духовне та гуманне падіння, відбувається не на метафізичному рівні, а на рівні звичайної людини, прозаїзація жорстокості і цинізму стають, на думку Майенбурга, своєрідним негативним індикатором сучасного суспільства, в якому всі існують наче паразити. Ненависть до себе й ненависть до іншого – дві сторони однієї медалі, і те й інше – результат духовної несвободи, тому риторично звучить фраза одного з героїв: «Чому ти такий?». А зустрічне запитання набуває характеру відповіді: «Чому ти така?» [3].

Для масової культури ХХ століття з її орієнтацією на споживання все в культурі чи мистецтві є лише засобом для досягнення своїх цілей, створення необхідного лише їй ефекту. Найменше масовій культурі цікавий людський потенціал або особистісний ріст сучасників. Вона підмінює собою будь-який прояв людської особистості, вірніше нівелює його, робить такий прояв непотрібним. Можна сказати, що гіперреалізм формується і розвивається як гостре переживання, як протистояння людини цієї бездушної, бездуховного культурі. Адже для масової культури людина – це просто споживач, тобто порожня посуда, що заповнюється іміджами, знаками і брендами, обмежена істота, на інстинктах якої можна грати. Саме ця проблематика хвилює сучасних німецьких драматургів, зокрема й Майенбурга, який звертається до актуальних соціальних і політичних проблем.

За словами самого драматурга, «у театрі не йдеться про коректність. Він не повинен демонструвати людей, що чинять правильно. Якщо я показую вбивцю на сцені, я не маю на увазі, що так ми й повинні діяти. Театр повинен вражати, тому, щоб запропонувати політично знакову виставу, я волів би вивести на кін політично некоректного, а не політкоректного персонажа. Інакше ми закінчуємо церковною проповіддю, зверненою до людей, які думають так само, як і ми. Це нудно й нерозумно. Коли я бачу щось жахливе, це активізує мене...» [4].

Однак не слід забувати, що префікс «гіпер» у терміні «гіперреалізм» вказує на надмірний прояв властивостей явища, що означає подолання ним своєї норми, порушення власної міри та як наслідок – перехід в іншу якість. У ньому з'являється якась дивина, нестійкість, хворобливе перебільшення. Таке явище вже своєю надмірністю переступає межу реальності і опиняється на межі ілюзорного фантомного існування [2]. Але коли явище переступає свою міру,

воно наближається до власної протилежності, що й призводить до ослаблення його природи набуття ним двозначності та, можливо, навіть, переходу в гіперреальність, тобто у віртуальний світ.

Саме в таких «об'єктних» проявах людина функціонує в сучасному суспільстві: в його бездушній системі будує свою кар'єру, споживає їжу, одяг і розваги тощо. «Гіпер» в сучасній дійсності – це і специфічний набір засобів, і специфічний метод впливу, в якому головний критерій – максимальна подібність зображуваного. Саме тому гіперреалізм – це «продовження і заперечення художнього досвіду ХХ століття, в ньому явно проступає екзистенціальний досвід мистецтва цього часу, який він намагається з'єднати з новим баченням особистості і її долі, показати інші взаємини людини і світу, які і є філософським і естетичним підставою гіперреалізму як мистецького напрямку» [3].

Про це свідчать такі відомі п'єси Майенбурга, як «Паразити», «Бридкий» чи «Мученик», а також остання робота автора для театру «Peng». Їх об'єднує інтерес драматурга до дійсності, загострене відчуття реальності, пов'язане із не менш гострою соціальною критикою, провокаційний характер і образи, здатні шокувати, що споріднює його творчість із пошуками інших сучасних німецьких авторів і водночас свідчить про близькість до естетичних принципів гіперреалізму.

Література

1. Борисова А. Гиперреализм как творческий метод и художественное направление искусства второй половины XX века / А. Борисова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/5.html
2. Мамонов Б. Московский гиперреализм как случай частной жизни / Б. Мамонов // Художественный журнал. – 2002. – № 45. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/45/giperrealizm/>
3. Нефедова Е. Драматические «аффекты» Мариуса фон Майенбурга [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.dramaticheskie-affekty-mariusafon-mayenburga
4. Pearson J. Theater sollte uns nicht in Sicherheit wiegen Marius von Mayenburgs «Peng» / J. Pearson. – URL: <https://www.schaubuehne.de/de/blog/theater-sollte-uns-nicht-in-sicherheit-wiegen-br-marius-von-mayenburgs-peng.html>

*Дар'я Тарадайнік,
магістрант,
Науковий керівник: д.ф.н., доц. Васильєв Є. М.*

Структурні зміни у сучасній драматургії (межа ХХ ст. – ХХІ ст.)

Історія сучасної драматургії бере свій початок із постановок античних комедій та трагедій, теоретичним підґрунтям яких слугувала «Поетика» Аристотеля. У ХVІ–ХVІІ ст. італійські та французькі митці створюють систему формальних правил, що лягла в основу так званої «закритої драми». Але починаючи з ХVІІІ ст., відбувається поступовий відхід від цієї моделі, що в ХХ ст. поєднується зі зміщенням акцентів: від драми до театру, від тексту до постановки. Сама драма в сучасному розумінні постає як «багатовимірна форма представлення».

Невелика кількість німецьких, українських, російських науковців займаються вивченням жанрової динаміки та структурними змінами у сучасній літературі. Німецький літературознавець Бернхард Асмут у своїй праці «Вступ до аналізу драми» розглядає питання побудови основних елементів та чинників драматичного твору. Ця книга є однією з найґрунтовіших з теорії драми. Біргіт Хаас зі своєю книгою «Виступ на захист драматичної драми» відзначає, збільшення цінності сучасного драматичного театру. Теорію сучасної драми досліджує німецький теоретик та історик літератури Петер Сонді. Мабуть, найзначнішою театрознавчою студією останніх десятиріч стала праця Ганса-Тіса Лемана «Постдраматичний театр»(1999), у якій відверто поставлено під сумнів значущість драми для театру.

До проблем родової специфіки драми та її жанрів звертається один із провідних російських літературознавців Наум Лейдерман. У своїй підсумковій монографії «Теорія жанру» він вивчає питання драматургічної жанрології. Родово-жанровими трансформаціями російської драматургії займаються В. Головчинер і О. Журчева. Вагомою працею із загальної жанрології є підсумкова монографія Нонни Копистянської. Вона є єдиним представником української науки, який спробував синтезувати якісь загальні жанрові принципи, підходи, градації. Н. Копистянська звертає увагу також на шляхи трансформації жанру. Тетяна Бовсунівська у своєму підручнику «Теорія літературних жанрів» спромоглася висвітлити основні існуючі напрями і тенденції сучасної жанрології. Детально вона аналізує актуальні жанрові теорії Х. Ортери-і-Гассета, Н. Фрая, Ц. Тодорова та феміністичну критику жанру (Ю. Крістева).

У ряді сучасних драмо логічних праць дослідницьку увагу сконцентровано на таких проблемах, як генезис, типологія і поетика окремих драматичних жанрів. О. Євченко розглянув жанр драми-антиутопії, запропонував її типологію, проаналізував основні форми, виділив провідні видові риси поетики антиутопії, вивчив форми та засоби створення інтелектуалізму в антиутопічній драмі. Ю. Веремчук комплексно вивчає п'єсу-притчу як явище сучасної драматургії, висуває тезу про те, що п'єса-притча виникла у результаті поєднання двох тенденції – драматизації притчі та параболізації драми.

Протягом останньої третини XIX ст. суттєвих змін зазнає драматургія. Ще у XVIII ст. драма виникла як окремий жанр, який був орієнтований на середній прошарок суспільства. Дені Дідро та Готхольд Лессінг назвали його характерні ознаки: повсякденне життя було джерелом драматичного; переосмислення характеру комедії та трагедії, їх еволюційний розвиток на шляху до трагікомедії; дійовими особами були пересічні люди тощо.

У XX-му столітті еволюція західного театру йшла в двох головних напрямках. По-перше, це перетворення театру зсередини, пов'язане або з презентацією нових тем і мотивів, або з переосмисленням традиції. По-друге, це кардинальні зміни в сфері взаємодії сцени і глядача, ідея використання театру для активізації глядача: чи то участь в суспільному житті («епічний театр» Б. Брехта), чи в ритуалі («гра біса» Ф. Гарсія Лорки, «театр жорстокості» А. Арто).

Характерно, що у XX столітті театральне мистецтво на шляхах збагачення виразності вбирає в себе можливості настільки, здавалося б, відмінних від нього мистецтв, як кінематограф і фотографія.

Важливо відзначити, що театр XX-го століття – театр переважно режисерський. Замість диктату автора (або актора) в театрі міцно затверджується диктат професійного режисера як головного посередника між п'єсою і виставою, п'єсою і актором, п'єсою і глядачем. Дистанція між текстом і його сценічним втіленням нескінченно зростає. Проте є чимало прикладів плідної співпраці драматургів з театральними колективами. Рідкісне поєднання драматургічної та режисерської практики представляє творчість Брехта, який створив як впливову теорію театрального мистецтва, так і власний театр («Берлінер ансамбль», 1949). Творцями театрів були також Л. Піранделло («Театро Д'Арт», 1925), Ф. Гарсія Лорка («Ла Баракка», 1931), постановки своїх п'єс здійснювали Т. Уайлдер, Ж. Ануй, С. Беккет.

Відбувся відхід від класичної драми, який можна охарактеризувати в три етапи, кожен наприкінці останніх трьох століть. Перший етап – виникнення так званої «відкритої драми», яка постала з шекспірівської спадщини в 1770-х рр. у

творчості драматургів «Бурі і натиску», зокрема у Я.М.Р. Ленца. Відкрита драма стала антитетичною формою до закритої драми й заперечувала три канонічні єдності – дії, часу й місця. Другий етап, позначився «кризою драми» наприкінці XIX ст. Результатом цього стала епізодія драми, зокрема й завдяки епічному театру Брехта. Третій етап дається ознаки впродовж останніх десятиріч XX ст. Тоді постає, по суті, постдраматичний театр, який Леман називає також «театром за межами драми» або «театром без драми» [1, с. 194].

У 1999 році вийшла книга Г.-Т. Лемана «Постдраматичний театр», в якій автор дослідив театр кінця XX століття з метою виявлення естетичної логіки розвитку нового театру і розширено позначив часові межі постдраматичного театру: від 1960-х до нового століття. З чотирьох компонентів драми, а саме дія-текст-видовище-гра, в постдраматичному театрі ключовим елементом залишається видовище, характерне як для спортивних змагань, так і для циркових вистав. Інші елементи драми (дія, промова героїв, гра) відсутні частково або повністю. Можемо зробити висновок, що основний принцип постдраматичного театру полягає у відхиленні, запереченні усталених театральних форм.

Основною ознакою Леман називає відсутність дії, тобто сюжету, фабули або *story* в сенсі логічно-причинної послідовності подій. Водночас зникають притаманні дії напруженість, гострота, драматизм, а також традиційна «єдність драми та логіки», а зміст представленого стає дедалі більше розмитим і незрозумілим. Ще однією особливістю постдраматичного театру стає відмова від гри, через яку відображається дія, та зменшення важливості тексту, відхід від мімезису (наслідування дійсності) й ілюзії. «Репрезентація» вигаданих персонажів та їхніх дій поступається тепер «презентації», так би мовити, чуттєвому представленню. Леман відзначає також наявність якісно нових виконавців (Performer), які прийшли на зміну «акторам» (Actor), сценічний акцент на «тілесності», аж до проявів болю [1, с. 191].

Сучасний етап розвитку драматургії характеризується посиленням інтересу до проблем, пов'язаних жанровою динамікою сучасної німецької драматургії. Такі сучасні теоретики висвітлювали у своїх працях тематику драматургії XX – XXI ст.: Петер Сонді, Бернхард Асмут, Манфред Пфістер, Ганс-Тіс Леман та ін.

У сучасній драматургії (межа XX – XXI століття) відбувається потужний процес «детеатралізації» (постдраматизації) драми, у контексті якого деформуються, а то й ліквідуються її жанрові ознаки. У багатьох п'єсах не просто зникають традиційні генологічні прикмети (трагедійні, комедійні, мелодраматичні тощо) – створюється, такий собі «нульовий жанр». У цьому

випадку твір не має ознак ні чистих, ні гібридних, ні архаїчних жанрів, ні навіть подібності до нейтральної п'єси. І це безпосередньо пов'язано із руйнуванням традиційної структури драматичного тексту, причому, як «аристотелівського», так і «неаристотелівського» (епічного) типів [2, с. 154].

П'єса сучасного драматурга Лукаса Берфуса «Die Probe (Der Brave Simon Korach)» поділяється на два акта. А непронумеровані епізоди зображуються лише шрифтовими знаками ***. Сам твір розповідає історію молодого чоловіка, зразкового батька, якого мучать сумніви. Він збирає генетичний матеріал, здає в лабораторію – та після двох тижнів дізнається, що дитина, яку він любив всім серцем, піклувався про неї, не його, і це доведено наукою. Ця новина є для Петера початком кінця. Усе втратило свою цінність – любов, довіра, розуміння [3, с. 65].

У ще одній п'єсі «Die sexuellen Neurosen unserer Eltern» Л. Берфус застосував нові прийоми щодо заголовків епізодів. Вони є надзвичайно оригінальними на фоні експериментальної драматургії ХХ-ХХІ століть:

3. Дома. В постели. Мирно мерцает свет ночника, за окном темнотой дышит ночь.

2. Овощной лоток у вокзала. Доносится звук поездов.

17. Дома. Свет ночника, так и не ставший уютным.

21. У лотка. Прохладное утро.

23. У овощного ларька. Когда никто не видит.

33. Гостиница. Все в спешке [4].

Як бачимо, заголовок епізоду складається з двох частин (подібно до подвійного заголовку твору); кожна назва містить як функціональні вказівки на місце дії («Дома», «У овощного ларька», «Гостиница», «Овощной лоток у вокзала» тощо), так і поетизацію сюжетної ситуації («Доносится звук поездов», «Свет ночника, так и не ставший уютным»). На перший погляд може здатися, що і друга частина назви належить до традиційної інформативної, суто функціональної ремарки.

У п'єсі Роланда Шіммельпфенніга «Арабська ніч» не лише відсутнє позначення епізодів, а й авторські ремарки. Лише на початку та в кінці ми можемо бачити авторські відступи, введення читача в курс дії. У іншій своїй п'єсі «Push up 1-3» автор вдається до такої назви та нумерації: А, 1.1, 1.8; Б, 2.1-2.9; В, 3 та Г. Він повністю руйнує традиційну будову драматичного твору. Літерами Р. Шіммельпфенніг позначає акти, а ось нумерації він застосовує для позначення яв. Герої п'єси працюють на різних поверхах офісної будівлі – потужного концерну. Ангеліка, керуючий менеджер, і Сабіна, менеджер-

новачок, борються за владу, застосовуючи жорсткі методи. Ангеліка підозрює, що у її чоловіка й водночас керівника Сабіни, – роман з молодою працівницею. Сабіна підтверджує ці неправдиві підозри, користуючись нагодою довести свою надзвичайну еротичну привабливість, і це стає для неї фатальним – Ангеліка звільняє її. Патриція і Роберт, хоч і зав'язали роман, все одно намагаються відібрати один в одного шанси на успіх. Ганс і Франк подають заявку на престижну посаду у філіалі концерну в Нью-Делі і ведуть боротьбу, яку Ганс, незважаючи на свої здібності та чудову фізичну форму, все одно програє молодішому Франку. Лише вахтери на першому поверсі, здаються вільними від цих «слабостей», що нищать людську гідність [4, с. 331].

Маємо зазначити, що у багатьох драматичних текстах ХХ-ХХІ століття автори не надають перевагу ремаркам, вони практично, а то і зовсім відсутні. Це є типовою ознакою сучасної драматургії. Цей прийом можна зустріти у таких п'єсах сучасних німецькомовних драматургів: Роланд Шіммельпфенніг «Арабська ніч», Лукас Берфус «Подорож Аліси до Швейцарії» та «Тест», Торстен Бухштайнер «Норд-ост», Маріус фон Майенбург «Потвора» та ін.

Можемо зробити висновки, що драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століття значно відрізняється від подібних процесів, що визначили розвиток «нової драми» Г. Ібсена, М. Метерлінка, Б. Шоу. Змінюється форма драматичного тексту. Авторі застосовують нові прийоми та методи при написанні. Зустрічаються різні структурні підрозділи у сучасних драматичних творах.

Література

1. Асмут Б. Вступ до аналізу драми ; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Бернхард Асмут. – Житомир, 2014. – 220 с.
2. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія / Є. Васильєв. – Луцьк, 2017. – 532 с.
3. ШАГ-3: Новая немецкоязычная драматургия. – М., 2008. – 454 с.
4. ШАГ-4: Новая немецкоязычная драматургия. – М., 2011. – 484 с.

HOMO SCRIBENS

Богдан Багинський

Озімандіас

Персі Біші Шеллі

З країв пустельних путник оповів
Мені про ноги камінні великі,
Поруч яких серед пісків
Лежить напіввтонуле бите лико,
Що пронесло крізь тисячі років
Глузливий посміх і гординю
Того, хто мав все, що хотів,
Й живе у камені донині.
На постаменті залишки цих слів:
«Я – Озімандіас, цар всіх царів,
Я збудував величний тлін,
Упало те, що рвалось ввись,
А навкруги смутних руїн
Піски самотні простяглись».

Ірландський пілот передчуває свою смерть

Вільям Батлер Єйтс

Я знаю, десь в височині
Посеред хмар зустріну долю;
Без злоби цілю я вогні,
Байдуже б'юсь за чиюсь волю;
Моя земля – це Кільтартан,
Його біднота – мої люди,
Кінець не зцілить їхніх ран,

Але і гірше їм не буде.
Юрба, обов'язок, закон –
Не з їх веління битись треба,
Миттєвий захвату полон
І я підняв свій бунт до неба;
Усе поклав на терези,
Я за роки надихавсь вщерть,
За майбуттям жаль і сльози,
Життя урівноважить смерть.

Sonnet I

My chest is a punching bag
For every beat of your heart in the night,
I am the one to put the leg
Up on yours when you wink at sunlight.

My soul is as white as a flag
I put up being fallen to you at first sight,
You're an artist as you drag
Your iridescent colors across it so right.

I can't help but admire
That perl smile you paint on your face.
You take the breath away, you inspire.

I'm done drifting in my own cold place.
Clenched in your arms I've caught fire.
Angels returned to grace.

What are you...

How many times did you ask yourself «Who am I?»
Untamed conqueror, whose greatness reaches the sky?
Maybe the creature, that wallows in mud like a pig in a sty?
After all, wanderer, lost, but not willing to cry?

May, nonetheless, can there be a reply?

What could have been and what there is

We kill with weapons,
Kill with hands,
This cycle spins
And never ends.

We waste our lives
On wasting others',
We're born same way
But are not brothers.

We are not cannibals by nature
But they're among us, they are real,
They like to tear the flesh up slowly
So they could laugh and you could feel.

We don't accept something that's different
And fight to death for stupid things,
We like to place ourselves in cages
Where we consume and no one thinks.

We could have done great things together
If we could only shake our hands,
But it won't happen less we've grown to
Remove the borders from our heads.

Ideas of some desperate cockroach

Is there a purpose of belonging to this place?
How to define the time and space?

From where comes life and where go dead?

Why don't live endlessly instead?

And one more question: what is world?

There is no answer to be told.

We search for meaning of existence –

Something that likely can't exist,

Oh, how absurdly it's to state that

Despite all odds we should persist.