

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка
Факультет іноземної філології

*Фондові лекції
викладачів факультету
іноземної філології*

Частина VII

Кам'янець-Подільський
«Аксиома»
2019

УДК 8:378(063)
Ф77

*Рекомендовано до друку науково-методичною радою
факультету іноземної філології
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 9 від 22.10.2019 р.)*

Головні редактори:

О.В. Кеба, доктор філологічних наук, професор;
П.Л. Шулик, кандидат філологічних наук, доцент.

Редакційна колегія:

О.О. Барбанюк, кандидат філологічних наук, доцент кафедри;
Т.П. Білоусова, кандидат філологічних наук, доцент; **Т.В. Боднарчук**,
кандидат педагогічних наук, доцент; **О.В. Галайбіда**, кандидат філологіч-
них наук, доцент; **І.Ю. Голубішко**, кандидат філологічних наук, доцент;
Н.І. Дворницька, кандидат філологічних наук, доцент; **О.О. Добринчук**,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри; **Т.В. Калинюк**, кандидат
педагогічних наук, доцент кафедри; **А.О. Лаврова**, кандидат філологіч-
них наук, доцент; **І.А. Свідер**, кандидат філологічних наук, доцент кафе-
дри; **Т.В. Сторчова**, кандидат педагогічних наук, доцент; **О.Г. Шаповал**,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри; **І.М. Яремчук**, кандидат
філологічних наук, старший викладач.

Ф77 **Фондові лекції викладачів факультету іноземної філології :**
[навчальне видання] / За заг. ред. П. Л. Шулик, О. В. Кеби. Частина VII.
Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2019. 200 с.

Коллективне видання містить фондові лекції викладачів факультету іноземної філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка з дисциплін літературознавчого і мовознавчого циклів та методики їх навчання освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр», «магістр». Тексти представлених лекцій можуть стати підґрунтям для розробки лекторами власних лекцій, а також слугувати матеріалом для підготовки та проведення семінарських, практичних занять. Для студентів, магістрантів, аспірантів, викладачів вищих навчальних закладів, а також вчителів і учнів, які обрали філологічний профіль навчання.

УДК 8:378(063)

Тексти лекцій подаються в авторському редагуванні

© П. Л. Шулик,
О. В. Кеба, 2019
© «Аксіома», видання, 2019

РОЗДІЛ 1

*Лекції з дисциплін
мовознавчого циклу
і методики їх навчання*

О. В. Барбанюк,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри

HISTORICAL OUTLINE of the USA

Дисципліна: Лінгвокраїнознавство Великої Британії та США.

Вид лекції: тематична.

Дидактичні цілі:

Навчальні: ознайомити студентів з особливостями історичного розвитку Сполучених Штатів Америки та їх впливу на формування американської нації.

Розвиваючі: розвивати навички аналізу історичних етапів розвитку країни, мову якої вивчають студенти.

Виховні: формувати науковий світогляд шляхом мотивації навчальної діяльності; виховувати інтерес до вивчення історичної та культурної спадщини Сполучених Штатів Америки.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: культурологія, стилістика, лексикологія, теорія і практика перекладу, практичний курс усного та писемного мовлення першої іноземної мови.

Основні поняття: Pre-Columbian America, Colonial America, American Revolution, Federal Period, Constitution of the USA, Mexican-American War, Civil War, Reconstruction, Roaring Twenties, the Great Depression, Postwar Era.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

План лекції

1. Immigrations and creation of the USA.
2. The Civil War.
3. USA in the WWI and WWII.
4. USA (end of XX – beginning of the XXI c).

Рекомендована література

1. O'Callaghan, Bryn. An illustrated history of the USA Longman Group, 2004. 146 p.
2. U.S.A. History in Brief. Learner English Series. 2010. 92 p.
3. Гапонів А. Б., Возна М. О. Лінгвокраїнознавство. Англomовні країни: підручник. Вінниця: Нова Книга, 2018. 352 с.

Текст лекції

1. Immigrations and creation of the USA

The Pre-Columbian Era is the time before Christopher Columbus went to the Americas in 1492. At that time, Native Americans lived on the land that is now controlled by the United States.

They had various cultures: Native Americans in the Eastern United States hunted game and deer; Native Americans in the Northwest fished; Native Americans in the Southwest grew corn and built houses called pueblos; and Native Americans in the Great Plains hunted buffalo. Around the year 1000, the Vikings visited Newfoundland. However, they did not settle there.

Americans get a day off work on October 10 to celebrate Columbus Day. It's an annual holiday that commemorates the day on October 12, 1492, when the Italian explorer Christopher Columbus officially set foot in the Americas, and claimed the land for Spain. It has been a national holiday in the United States since 1937.

It is commonly said that «Columbus discovered America». It would be more accurate, perhaps, to say that he introduced the Americas to Western Europe during his four voyages to the region between 1492 and 1502. It's also safe to say that he paved the way for the massive influx of western Europeans that would ultimately form several new nations including the United States, Canada and Mexico.

But to say he «discovered» America is a bit of a misnomer because there were plenty of people already here when he arrived.

The English tried to settle at Roanoke Island in 1585. The settlement did not last, and no one knows what happened to the people.

In 1607, the first lasting English settlement was made at Jamestown, Virginia, by John Smith, John Rolfe and other Englishmen interested in gold and adventure.

In its early years, many people in Virginia died of disease and starvation. The colony in Virginia lasted because it made money by planting tobacco.

In 1621, a group of Englishmen called the Pilgrims settled at Plymouth, Massachusetts. A bigger colony was built at Massachusetts Bay by the Puritans in 1630. The Pilgrims and the Puritans were interested in making a better society, not looking for gold. They called this ideal society a «city on a hill».

Great Britain was not the only country to settle what would become the United States. In the 1500s, Spain built a fort at Saint Augustine, Florida. France settled Louisiana, and the area around the Great Lakes. The

Dutch settled New York, which they called New Netherland. Other areas were settled by Scotch-Irish, Germans, and Swedes. However, in time Britain controlled all of the colonies, and most American colonists adopted the British way of life.

The growth of the colonies was not good for Native Americans. Many of them died of smallpox, a disease brought to America by the Europeans. The ones who lived lost their lands to the colonists.

By 1733, there were thirteen colonies. New York City, Philadelphia, Boston, and Charleston were the largest cities and main ports at that time.

From 1754 to 1763, England and France fought a war over their land in America called the Seven Years' War or the French and Indian War, which the British won.

After the war, the Royal Proclamation of 1763 said that the colonists could not live west of the Appalachian Mountains. Many colonists who wanted to move to the frontier did not like the Proclamation.

After the French and Indian War, the colonists began to think that they were not getting their «rights as freeborn Englishmen». This meant they wanted to be treated fairly by the English government. This was mainly caused by new taxes the British made the colonies pay to pay for the war.

In 1770, colonists in Boston known as the Sons of Liberty got in a fight with British soldiers. This became known as the Boston Massacre. After the Tea Act, the Sons of Liberty dumped hundreds of boxes of tea in the sea. This was known as the Boston Tea Party (1773).

This led to the British Army taking over Boston. After that, leaders of the 13 colonies formed a group called the Continental Congress. Many people were members of the Continental Congress, but some of the more important ones were Benjamin Franklin, John Adams, Thomas Jefferson, John Hancock, Roger Sherman and John Jay.

In 1776, Thomas Paine wrote a pamphlet called Common Sense. It argued that the colonies should be free of English rule. This was based on the English ideas of natural rights and social contract put forth by John Locke and others.

On July 4, 1776, people from the 13 colonies agreed to the United States Declaration of Independence. This said that they were free and independent states, and were not part of England any more.

The colonists were already fighting Britain in the Revolutionary War at this time. The Revolutionary War started in 1775 at Lexington and Concord. Though American soldiers under George Washington lost many battles to the British, they won a major victory at Saratoga in 1777.

This led to France and Spain joining the war on the side of the Americans. In 1781, an American victory at Yorktown helped by the French led Britain to decide to stop fighting and give up the colonies. America had won the war and its independence.

In 1781, the colonies formed a confederation of states under the Articles of Confederation, but it lasted only six years. It gave almost all the power to the states and very little to the central government.

In 1787, a constitution was written. Many of the people who helped write the Constitution, such as Washington, James Madison, Alexander Hamilton and Gouverneur Morris, were among the major thinkers in America at the time. The constitution created a stronger national government that had three branches: executive (the President and his staff), legislative (the House of Representatives and the Senate), and judicial (the federal courts).

In 1789, Washington was elected the first President. He defined how a person should act as President and retired after two terms. During Washington's term, there was a Whiskey Rebellion, where country farmers tried to stop the government from collecting taxes on whiskey.

John Adams defeated Thomas Jefferson in the election of 1796 to become the second President of the United States. This was the first American election that was between two political parties. As president, Adams made the army and navy larger.

In the election of 1800, Jefferson defeated Adams. One of the most important things he did as President was to make the Louisiana Purchase from France, which made the United States twice as big. Jefferson sent Lewis and Clark to map the Louisiana Purchase. Jefferson also tried to stop trade with England and France so that the United States would not become involved in a war the two countries were fighting. Fighting broke out between the United States and England in 1812 when James Madison was President. This was called the War of 1812.

One of the problems of this period was slavery. By 1861, over three million African-Americans were slaves in the South. Most worked picking cotton on large plantations. Cotton became the main crop in the South after Eli Whitney invented the cotton gin in 1793.

There were a few slave rebellions against slavery, including one led by Nat Turner. All of these rebellions failed. The South wanted to keep slavery, but by the time of the Civil War, many people in the North wanted to end it. Another argument between the North and South was about the role of government. The South wanted stronger state governments, but the North wanted a stronger central government.

In the early 19th century, the industrial revolution came to America. Many factories were built in Northern cities such as Lowell, Massachusetts. Most of them made clothes. Many factory workers were women, and some were children or people from Ireland or Germany. Despite this industrialization, America was still a nation of farmers.

By 1820, slavery was very rare in the North, but continued in the South.

In 1828, Andrew Jackson was elected President. He was the first president elected from the Democratic Party. He changed the government in many ways. Since many of his supporters were poor people who had not voted before, he rewarded them with government jobs.

Many new states were added to the first thirteen, mostly in the Midwest and South before the Civil War and in the West after the Civil War.

In the 1830s, Indians were being pushed out of the Midwest and South by events such as the Trail of Tears and the Black Hawk War. By the 1840s, most Native Americans had been moved west of the Mississippi River.

In 1845, Texas, which was a nation after it left Mexico, joined the United States. Mexico did not like this, and the Americans wanted land Mexico had on the West Coast («Manifest Destiny»). This led to the U.S. and Mexico fighting a war called the Mexican-American War. During the war, the U.S. captured the cities of San Francisco, Los Angeles, Monterrey, Veracruz and Mexico City.

As a result of the war, the U.S. gained land in California and much of the American Southwest. Many people in the North did not like this war, because they thought it was just good for Southern slave states.

2. The Civil War

In the 1840s and 1850s, people in the Northern states and people in the Southern states did not agree whether slavery was right or wrong in the territories-parts of the United States that were not yet states.

People from the South and people from the North started killing each other in Kansas over slavery. This was called «Bleeding Kansas».

In the election of 1860, the Democratic Party split and the Republican candidate for President, Abraham Lincoln, was elected. After this, many Southern states left the Union. Eventually, eleven states left. They tried to start a new country called the Confederate States of America, or the «Confederacy».

Soon a war started between the Union (North) and the Confederacy (South). Not having factories made it harder for Southern soldiers to get guns or uniforms.

The South could not get supplies because Northern ships blockaded the Southern coast.

In the middle of war, Lincoln made the Emancipation Proclamation, which freed all slaves in the Confederacy, and started letting black men fight in the Union Army.

In April 1865, Lincoln was shot and killed while watching a play. The new president, Andrew Johnson, had to go through the process of reconstruction, which was putting the United States back together after the Civil War.

During this time, the 13th, 14th, and 15th Amendments to the Constitution were passed, freeing slaves, making them citizens and allowing them to vote.

Congress was run by «Radical Republicans», who did not like Johnson, and almost removed him from office.

At this time, there were several very big businesses called trusts. People who ran trusts made millions of dollars while paying their workers low wages. Some of these people were John D. Rockefeller, Andrew Carnegie, and J.P. Morgan.

In the late nineteenth and early 20th centuries, the U.S. started being more active in foreign affairs. In 1898, the United States fought a war with Spain called the Spanish-American War. The United States won, and gained Puerto Rico, Guam, Guantanamo and the Philippines.

Combined with the purchase of Alaska and the taking-over of Hawaii, the United States had gained all the territory it has today, plus some it would later lose after World War II. Around this time, the U.S. and European nations opened up trade with China. This was because they had beaten China in the Opium Wars. The U.S. and Europe were able to trade with China through the Open Door Policy.

In 1901, Theodore Roosevelt became President. He had been a soldier in the Spanish-American War. He called for a foreign policy known as the «Big Stick». This meant having a large navy and exercising control over Latin America. Between 1901 and 1930, the United States sent soldiers into Latin America several times.

When Roosevelt was president, work was begun on the Panama Canal, a link between the Pacific and Atlantic Oceans that made travel around the world much faster.

In 1912, Woodrow Wilson became President. He was a Progressive, but not quite the same as Roosevelt. He fought the «triple wall of privilege», which was big business, taxes, and fees on goods coming into the United States. During this time, the Sixteenth and Seventeenth Amend-

ments to the U.S. Constitution were passed. They allowed for a federal income tax and direct election of U.S. Senators.

3. USA in World War I and World War II

The United States did not want to enter World War I but wanted to sell weapons to both sides. In 1915 a German submarine sank a ship carrying Americans called the Lusitania. This angered Americans, and Germany stopped attacking passenger ships. In January 1917 Germany started attacking them again, and sent the Zimmerman Telegram to Mexico about invading the U.S. The United States joined the war against Germany, and it ended a year later. Wilson worked to create an international organization called the League of Nations. The main goal of the League was preventing war. However, the United States did not join because isolationists rejected the peace treaty. At the end of World War I, a flu pandemic killed millions of people in the U.S. and Europe. After the war, the United States was one of the richest and most powerful nations in the world.

The 1920s were an era increased wealth for the United States. During this time, many black people moved out of the South and into large cities such as New York City, Chicago, St. Louis and Los Angeles. They brought with them jazz music, which is why the 1920s are called the «Jazz Age».

The 1920s were also the Prohibition Era after the Eighteenth Amendment passed. During the 1920s, drinking alcohol was illegal, but many Americans drank it anyway. This led to much rum-running and violent crime.

Racism was strong in the 1920s. The Ku Klux Klan was powerful once again, and attacked black people, Catholics, Jews and immigrants.

In 1921, Warren G. Harding became President. He believed that the best way to make the economy good was for the government to be friendly to big business by cutting taxes and regulating less. While the economy was doing very well under these policies, America had the largest difference between how much money the rich had and how much money the poor had.

Harding died in 1923, and Calvin Coolidge became President. Coolidge believed that the government should keep out of business, just like Harding, and continued many of Harding's policies. Coolidge chose not to seek the presidency in 1928 and Herbert Hoover became president.

In 1929, a Great Depression hit the United States. The stock market crashed (lost much of its value). Many banks ran out of money and closed. Many people were driven off farms, not only because of the Depression, but also because of a storm known as the «Dust Bowl» and because farmers had not been doing well during the 1920s.

President Hoover tried to do something about the Depression, but it did not work. In 1932, he was defeated and Franklin D. Roosevelt became President. He created the New Deal. It was a series of government programs which would give relief (to the people who were hurt by the bad economy), recovery (to make the economy better), and reform (to make sure a depression never happens again).

The New Deal is often called the period that «saved capitalism», and stopped America from becoming a Communist or Fascist state. Although the New Deal improved the economy, it did not end the Great Depression. The Great Depression was ended by World War II.

As World War II was beginning, the United States said they would not get involved in it. But on December 7, 1941, Japan attacked Pearl Harbor, a U.S. Naval base in Hawaii. The U.S. was no longer neutral, and it declared war on the Axis Powers (Germany, Japan, Italy). The U.S. entering World War II ended the Great Depression because the war created many jobs. While some of the battles the U.S. fought in were air and naval battles with Japan, the U.S. mainly fought in Europe and Africa.

The U.S. also bombed Germany from airplanes, blowing up German cities and factories.

On June 6, 1944 (D-Day), American and British forces invaded Normandy.

A year later, the Allies had freed France and taken Berlin.

In 1945, Roosevelt died, and Harry Truman became president. The U.S. decided to drop two atomic bombs on Japan. Japan gave up soon afterwards, and the war ended.

After World War II, the Soviet Union and the United States were the two most powerful countries left in the world. The Cold War was a period of tension between the two countries over ways of life. The U.S. and Soviet Union argued about where they could place nuclear weapons. One of these arguments was the Cuban Missile Crisis. During the Cuban Missile Crisis, the U.S. and Soviet Union came very close to attacking each other with nuclear weapons.

Besides the arms race, another part of the Cold War was the «Space Race». This started when the Soviets launched a satellite into space called Sputnik in 1957. Americans became worried that the United States was falling behind the Soviet Union, and made their schools focus more on mathematics and science. Within a few years, both the United States and the Soviet Union had sent satellites, animals and people into orbit. In 1969 the Apollo 11 mission put Neil Armstrong and Buzz Aldrin on the Moon.

4. USA (end of the XX – beginning of the XXI c.)

In 1980 Ronald Reagan was elected President of the USA. He defeated incumbent Jimmy Carter by winning 44 out of the 50 American states. During the Reagan Era, the country was facing through inflation, a bad economy, and the American foreign policy were not as good. During his second term, Reagan focused on ending the Cold War. He held many meetings between Margaret Thatcher, Pope John Paul II, and Soviet leader Mikhail Gorbachev.

In 1992, Bill Clinton became President. Under Clinton, the United States sent soldiers into Bosnia as part of a United Nations mission. The United States also agreed to a trade pact called the North American Free Trade Agreement (and repealed Glass–Steagall Legislation). Clinton was impeached for lying in court about his relationship with Monica Lewinsky, but the Senate voted against removing him as President.

In 2000, George W. Bush was elected President. Terrorists attacked the World Trade Center on September 11, 2001. Thousands of people died. Soon after the attacks, the U.S. and NATO went to Afghanistan to find Osama bin Laden and others who they believed planned the September 11 attacks. In 2003, the United States invaded Iraq. The wars in Iraq and Afghanistan have lasted many years. By 2011, most American soldiers had left Iraq, and combat there was over.

Barack Obama is inaugurated as President of the United States, January 2009.

Barack Obama was elected President in 2008. He became the first African-American President of the United States. During his first years in office, Obama and Congress passed reforms on health care and banking. They also passed a large stimulus bill to help the economy during the recession.

The United States presidential election, 2016 attracted much retention. Main popular candidates of the election were Republicans Donald Trump and Senator Ted Cruz and Democrats Hillary Clinton and Senator Bernie Sanders. Trump and Clinton won their respective primaries. On November 9, 2016, Trump defeated Clinton in a «political upset» to become the 45th president of the United States.

Conclusion. Thus, The United States has dramatically changed from its beginnings as 13 little-known colonies. Progress continues in economics, technology, culture, and society. Americans live in an interdependent, interconnected world. The US still is connected to the values of its early days. Among these are a belief in individual freedom and democratic government. The work for the United States is to keep its values of freedom, democracy, and opportunity secure and vital in the 21st century.

*Т. П. Білоусова,
кандидат філологічних наук, доцент*

Риторика як наука і навчальна дисципліна

Дисципліна: Риторика.

Вид лекції: вступна.

Дидактичні цілі:

Навчальні: збагатити студентів теоретичними знаннями і практичними вміннями у сфері професійного та побутового спілкування; стимулювати підвищення культури мовлення, активізувати ораторські здібності студентів.

Розвиваючі: розвивати пізнавальний інтерес студентів, вміння логічно мислити, готувати і правильно, чітко, виразно виголошувати текст промови; здатність розуміти і створювати ефективні промови різних типів.

Виховні: виховувати любов до рідної мови, повагу до співбесідника, прищеплювати навички комунікативного етикету.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: українська мова за професійним спрямуванням, вступ до мовознавства, основи красномовства, стилістика, психологія, загальне мовознавство.

Основні поняття: риторика, красномовство, ораторське мистецтво, гомеостазис, дискурс, неориторика.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація, текст лекції.

План лекції

1. Риторика, ораторське мистецтво, красномовство.
2. Зв'язок риторики з іншими науками.
3. Риторика як навчальна дисципліна.

Рекомендована література

1. Абрамович С. Д., Чікарькова М. Ю. Мовленнєва комунікація : підручник. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. 460 с.
2. Білоусова Т. П. Риторика : навч.-метод. посібник. 2-ге вид., перероблене і доповнене. Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2015. 256 с.

-
3. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів. Київ : Вища школа, 2013. 311 с.
 4. Молдован В. В. Судова риторика: теорія і практика: навч. посіб. Київ: Юрінком Інтер, 2018. 496 с. URL: <https://www.rulit.me/books/sudova-ritorika-teoriya-i-praktika-navch-posib-read-377105-151.html>.
 5. Ораторське мистецтво: навч.-метод. посіб. / авт.-уклад.: І. М. Плотницька, О. П. Левченко, З. Ф. Кудрявцева та ін. 2-ге вид., стер. Київ: НАДУ, 2011. 128 с.
 6. Титц С., Коэн Л., Массон Д. Язык организаций. Интерпретация событий и создание значений: пер. с англ. URL: http://www.distedu.ru/mirror/_rus/www.mediatererra.ru/rhetoris/10_17.htm.

Текст лекції

1. Риторика, ораторське мистецтво і красномовство

Термін *«риторика»* походить із давньогрецької мови (ρητορική) й означає теорію ораторського мистецтва, науку красномовства. У свою чергу, *ораторське мистецтво* – це мистецтво підготовки і виголошення промови, яке ґрунтується на засвоєнні основних положень риторики та на особистих якостях мовця; *красномовство* – 1) дар мовлення, мовна майстерність (наприклад: цій людині властиве красномовство); 2) те саме, що ораторське мистецтво.

Риторика вивчає *ораторську мову*, яка звернена до широкої аудиторії, вимовляється професіоналом (оратором) з **метою** змінити погляди, переконання, настрої, поведінку аудиторії. Антон Чехов у статті «Гарна новина» так писав про важливість ораторства: «Можливо, і ми колись дочекаємося, що наші юристи, професори й взагалі посадові особи, зобов'язані по службі говорити не тільки вчено, але й зрозуміло і гарно, не будуть виправдовуватися тим, що вони «не вміють» говорити. Адже в принципі для інтелігентної людини погано говорити мало б уважатися такою ж непристойністю, як не вміти читати й писати, і у справі освіти й виховання – навчання красномовству слід було б уважати неминучим» [Цит. в укр. перекладі за: 4].

Об'єктивною основою зародження риторики стала нагальна потреба в публічному обговоренні та вирішенні суспільно значимих питань. Історія свідчить, що цьому сприяють демократичні форми управління, активна участь громадян у політичному житті країни. Відомий софіст і ритор Горгій та його послідовники вважали риторику інструментом громадянського керування. Тож недарма риторику називають «духовним дітищем демократії».

Наочним прикладом слугує порівняння двох найбільших полісів (міст-держав) Давньої Греції – Спарти та Афін. Спарта була типовою олігархічною республікою, а в Афінах панувала рабовласницька демократія. Як свідчать історики, казармена спартанська держава не залишила нічого достойного своїм нащадкам, тоді як Афіни з їх демократичними суперечками в суді, на народних зібраннях у короткий термін висунули видатних ораторів, мислителів, учених, поетів, залишили по собі безсмертні твори мистецтва.

Давня Греція, Давній Рим в епоху демократичного розквіту стали світовою колицою риторики і ораторського мистецтва. Вони подарували світові Арістотеля, Демосфена, Цицерона, Квінтіліана та інших великих ораторів.

Найактивніше ораторське мистецтво розвивається в переломні епохи життя суспільства, коли виникає історична потреба в участі народних мас у вирішенні важливих державних питань. Новий сплеск цікавості до ораторського мистецтва спостерігається в наші часи у зв'язку з демократичними процесами, що відбуваються в Україні та світі.

Сьогодні риторика визначають як науку про закони керування мисленнево-мовленневою діяльністю. Інакше кажучи, риторика – наука про мистецтво спілкування, зокрема способи переконання, ефективні форми мовленнєвого впливу на аудиторію з урахуванням її особливостей. **Предметом** сучасної риторики є загальні закономірності мовленнєвої поведінки, що діють у різних ситуаціях спілкування і сферах діяльності, та практичні можливості їх використання з метою створення ефективного висловлювання. Риторика вчить також гуманізації спілкування, того, як попереджати й гасити конфлікти, як виходити з положення у складних життєвих ситуаціях.

Завдання риторики: а) формувати мовну особистість, збагачувати її певними якостями мовлення (точність, стислість, правильність, виразність тощо) і мислення (критичність, гнучкість, оперативність); б) віднаходити оптимальні методики комунікативної взаємодії людей, коригувати комунікативну поведінку; в) вдосконалювати механізми взаєморозуміння учасників комунікації; г) відбирати зразкові тексти, які можуть бути включені в освітні процеси та забезпечити зв'язок поколінь і можливості продуктивної діяльності суспільства.

Центральне місце у сучасній риторичі посідає кібернетичний принцип *гомеостазису* (зворотного зв'язку), згідно з яким система, що опирається лише на монолог та ігнорує значення діалогу, приречена на загибель. Уже на початку ХХ ст. Дейл Карнегі змусив суспільство

замислитись над «проблемою співрозмовника» (книги «Як здобувати друзів і впливати на людей», «Як подолати неспокій і почати жити» та ін.).

Сьогодні діалог став основою культурного життя взагалі, педагогічної комунікації зокрема. Розвивається спеціальна галузь *педагогічна риторика*, націлена на формування компетентностей ефективного мовного спілкування в сфері освіти й виховання підростаючого покоління.

Предметом серйозного дослідження стає не тільки ораторський текст, а й *дискурс* – атмосфера спілкування, підтекст. Концепції *дискурсивної риторики*, окрім прийомів впливу на аудиторію, враховують використання ситуації заради привернення уваги співрозмовника й досягнення своєї мети. Практичні життєві проблеми та пошук їх точного філологічного виразу виступають на перший план, а вміння красиво і переконливо говорити розглядається як важлива риса культурної людини.

Значного поширення набула *неориторика*, якій притаманне ставлення до слова як до дії, започатковане афінським політиком і поетом Солоном і розвинуте у працях Дж. Остіна, Дж. Сірла, П. Грайса, Р. Барта. Предметом сучасної *new rhetoric* є розвиток когнітивних навичок конструювання тексту відповідно до риторичних ситуацій, вибір риторичних стратегій, оволодіння жанрами як діями, що соціально вмотивовані змістом, формою, контекстом.

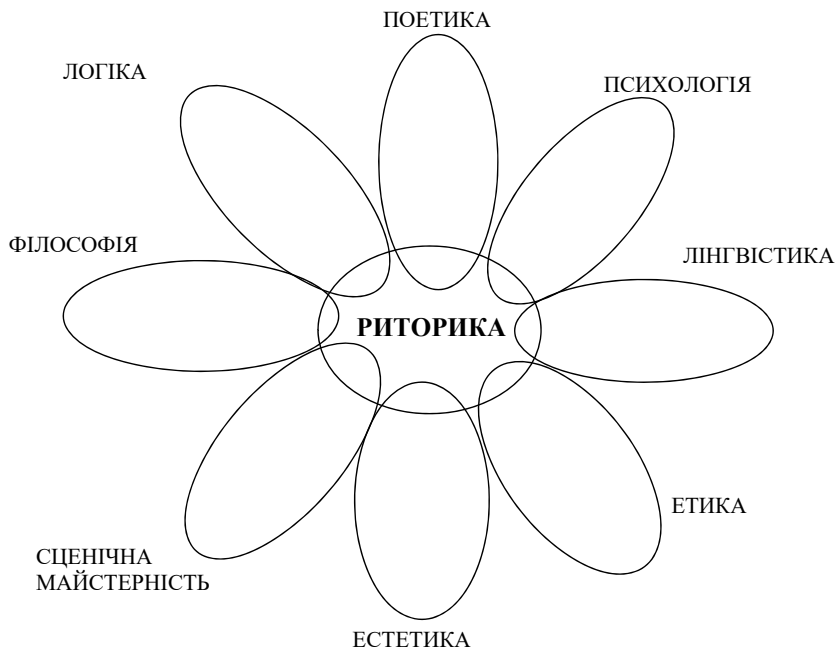
Ж. Дерріда та М. Фуко присвятили свої дослідження т. зв. *риториці влади*, яка виступає сьогодні пануючим засобом соціальної підкори, несвободи. А. К. Михальська всебічно аналізує специфіку сучасної *публіцистичної риторики*, в історичному ракурсі розглядає моделі *тоталітарної риторики*. С. Кара-Мурза та Є. Доценко професійно досліджують проблеми *риторичних маніпуляцій* у політичних піар-кампаніях, бізнесі, повсякденній комунікації (про це свідчать промовисті назви книг С. Кара-Мурзи «Маніпуляція свідомістю» та Є. Доценко «Психологія маніпуляції: феномени, механізми й захист»). Отже, можна зробити висновок, що в наші часи класична наука розвивається в руслі синтезуючих філософсько-риторичних парадигм.

Зауважимо, що поряд з питаннями вербальної комунікації дослідники приділяють значну увагу проблемам невербалики, серед яких: зовнішній вигляд людини; проксеміка – використання простору в процесі комунікації; кінестетика – жестів, рухів, виразів обличчя, зорового контакту; хронеміка – часу; парамова – невербальних елементів голосу (сміх, схлипування, немовні висловлювання типу «ех», «гм»,

мовчання); хаптика – доторків; ольфактика – використання запахів; окулістика – погляду [6] тощо.

2. Зв'язок риторики з іншими науками

Риторика тісно пов'язана з іншими науками як пранаука, що започаткувала правила і прийоми спілкування в усіх інших наукових сферах (див. мал. 1.1).



Мал. 1.1. Зв'язок риторики з іншими науками.

Найтісніший зв'язок риторики з *філософією*, адже філософія вивчає загальні закони розвитку людини, природи, суспільства і формує світогляд; риторика ж вивчає закони ефективної мисленнево-мовної діяльності, виробляє правила мовного спілкування, а також сприяє формуванню морально-етичних норм людини та її цілісного світогляду.

Риторикі і *логіці* єднає те, що вони безпосередньо стосуються мислення: у логіці йдеться про загальні закони, форми, види мислення, а в риториці – про вербальне мислення. У логіці панує теорія доказу, тоді як риторику цікавлять перш за все аргументи переконання.

Спільними для риторики й *етики* є моральні закони. Риторика завжди стояла і стоїть на сторожі добра. За висловом Платона, «Риторика – найбільше для людей добро», а Квінтіліану належить знакова порада: «Хочеш бути гарним оратором – стань спочатку гарною людиною». Моральні якості оратора забезпечують йому успіх або провал.

Риторика є попередницею *лінгвістики*, а саме стилістики, лінгвістики тексту, соціолінгвістики, граматики, культури мови, поезики, психолінгвістики. Маючи багато спільного з численними галузями мовознавства, основну увагу риторика зосереджує на типах і видах мовленнєвої діяльності. Якщо більшість лінгвістичних наук досліджують мовні одиниці та явища, готовий текст, то риторика вивчає тривалий шлях до готового досконалого тексту певного типу і жанру й навчає вибудувати його за авторською настановою.

Тісно пов'язані між собою риторика та *сценічна майстерність*, яка має свою мистецьку специфіку і завжди передбачає попередню мовно-риторичну роботу. Сценічна майстерність є результатом знання законів і правил та вмілого володіння технікою риторики. Важливими у сценічній майстерності є риторичні поради про мовне дихання, дикцію, композицію, міміку, жести, пози, рух тощо.

Поетику («мистецтво мови поезії») в давні часи називали другою риторикою. Риторика і поезика слугують такій мовній організації художнього тексту, що має на меті донести до адресата художній задум, ідею чи концепцію образного бачення.

Не викликає сумнівів зв'язок риторики з *психологією*: психологія вивчає почуттєво-емоційну сферу життєдіяльності людини, царину підсвідомого і закони, які нею управляють; риторика виявляє інтерес лише до тієї чуттєво-емоційної сторони, яка активно впливає на вербальне мислення і від управління якою значною мірою залежить ефективність мисленнєво-мовленнєвої переконуючої діяльності.

Давні греки високо цінували *естетику* промови, тож увага до краси висловлення, підбору лексичних, синтаксичних, фразеологічних засобів – традиційна. У глибокій давнині чітко визначились два підходи до сприйняття риторики. Арістотель (IV ст. до н. е.) і його послідовники розвивали концепцію змістовної риторики, головним компонентом якої була ідея, а метою оратора – переконання аудиторії. Школа Квінтіліана (I ст. н. е.) розглядала риторіку як мистецтво витонченого говоріння. Головне завдання оратора – красиво, вишукано виразити думку; переконанню ж приділялася другорядна увага. Кожний із цих підходів має раціональне зерно, тому наголос лише на одному аспекті збіднює науку.

3. Риторика як навчальна дисципліна

Спалах розвитку української риторики, пов'язаний із демократизацією суспільного життя і гуманізацією освітньої системи, припадає на період розбудови незалежної України. Спостерігається активне відновлення риторичної освіти – саме відновлення, адже риторика в українській освітній системі була чи не основною гуманітарною дисципліною ще з часів Києво-Могилянської академії. У багатьох вищих навчальних закладах, ліцеях, гімназіях, школах вводяться курси «Риторика», «Основи риторики», «Основи ораторської майстерності», «Основи красномовства», «Красномовство», «Мовленнєва комунікація», «Основи мовної комунікації» та под. Всі вони об'єднані спрямованістю на вдосконалення мовленнєвих умінь і навичок підростаючого покоління і ґрунтуються на знанні мовних законів, категорій, явищ.

Риторика універсальна, вона потрібна в усіх галузях професійно-го навчання і суспільного життя. Можна впевнено стверджувати, що в наш час не існує жодної сфери людської діяльності, для якої погане мовлення вважалося б позитивною рисою (згадаймо цитату з «Гарної новини» А. Чехова). Навпаки, вміння говорити логічно, виразно, грамотно визнається необхідним і дуже важливим чинником успіху будь-якої людини: школяра і студента, викладача і науковця, керівника і підлеглих, дітей та їхніх батьків, тим більше – вчителя, викладача, перекладача, журналіста, телеведучого, коментатора, політика, релігійного діяча, військового, підприємця тощо. Отже, риторика – навчальна дисципліна, яку в тому чи іншому обсязі мали б вивчати всі громадяни нашої країни.

Риторичну освіту сьогодні справедливо вважають одним із найбільш перспективних і важливих лінгводидактичних напрямів. Для неї створюється відповідна база:

- 1) активно перевидаються твори риторичної класики;
- 2) публікуються нові підручники, навчальні й методичні посібники з загальної та галузевої риторики, авторами яких є С. Д. Абрамович, О. І. Когут, З. Куньч, Л. І. Мацько, О. М. Мацько, В. В. Молдован, О. Олійник, Г. М. Сагач, Л. В. Скуратівський, М. Ю. Чикарькова та ін.;
- 3) з'являється нова довідкова література з сучасної української мови, націлена на підвищення культури мовлення, боротьбу з жаргоном, суржилом, засиллям іноземних слів тощо (автори Л. Ставицька, С. Вербич, А. Г. Кисель, А. Корж, Л. Савченко, І. Лемко та ін.);
- 4) створюються та вдосконалюються численні інтернет-ресурси риторичного спрямування – така як «Orator.biz», «Saggitarus», «Академія риторики», «Школа красномовства», «Оратор.укр.» тощо;

5) функціонують численні ораторські клуби, серед них і Студентський ораторський клуб Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (<http://ssg.kpnu.edu.ua/studentskiy-oratorskiy-klub/>), дискусійні та дебатні клуби і т. ін. Тож існує достатньо можливостей і передумов для вивчення усіх аспектів риторики та формування риторичної компетентності.

Риторика як навчальна дисципліна складається з чотирьох частин:

- 1) історія риторики (досліджує становлення та розвиток ораторського мистецтва від найдавніших часів до сьогодення);
- 2) теорія красномовства, яка дає змогу осягнути риторичні закони, стратегії і тактики ораторської діяльності;
- 3) практична риторика, яка допомагає навчитися виголошувати різноманітні промови, вести дискусію, бесіду тощо;
- 4) техніка риторики, яка акцентує увагу на принципах і механізмах правильного дихання, зорового контакту, жестів, емоцій тощо.

Результатом вивчення дисципліни мають стати знання про історію світової та вітчизняної риторики; особливості публічної промови на різних рівнях; основні риси особистості оратора і типи ораторів; етичні засади спілкування з опонентами та однодумцями; специфіку аудиторії як соціально-психологічної спільності людей; прийоми встановлення і підтримання контакту зі слухачами; етапи і раціональні прийоми підготовки до виступу; технічні характеристики говоріння; роль невербальних засобів у спілкуванні.

Слід підкреслити насамперед практичну спрямованість дисципліни, оскільки просто ознайомлення з теорією риторики не веде автоматично до того, що людина стане успішним оратором. Для цього необхідно навчитись:

- розробляти предметну царину ораторської промови через підбір відповідного матеріалу;
- будувати аргументацію для обґрунтування власних тез;
- критично аналізувати інші відомі думки з певної теми;
- структурувати промову і забезпечувати зв'язок між її окремими частинами;
- створювати текст відповідно до вимог правильності, точності, зрозумілості;
- застосовувати прийоми вираження при підготовці тексту промови;
- запам'ятовувати промову за допомоги спеціальних прийомів;
- виголошувати текст із використанням невербальних засобів впливу на слухачів, налагоджувати й утримувати контакт з аудиторією;

-
- об'єктивно та обґрунтовано аналізувати свої та чужі промови;
 - дотримуватись етичних норм поведінки оратора;
 - прилюдно захищати власні погляди на проблему під час дискусії, полеміки.

Висновки. Риторика виникла як відповідь на потреби суспільства. Це самостійна наука, що має свою систему законів і предмет дослідження, чітку функціональну спрямованість, яка активно сприяє іншим наукам у розвитку інтелектуального, духовно-морального потенціалу людини.

Інтерес до риторики зростає в переломні епохи життя суспільства, коли виникає історична потреба участі народних мас у вирішенні важливих державних питань. У наші часи класична риторика розвивається в руслі синтезуючих філософсько-риторичних парадигм, у яких публічне мовлення розглядається не як витончена словесність, не самоціль, а засіб для досягнення практичних цілей.

Освітній потенціал української лінгвістичної риторики визначається її спроможністю реалізовувати провідні принципи сучасної освіти (гуманізації, демократизації, національного спрямування), засобами інтелектуально-естетичного впливу української мови формувати гармонійно розвинену, національно свідому особистість. Знання риторики розвивають загальну і фахову ерудицію, важливі мовленнєво-мисленнєві якості мовця.

KULTURELLE PRÄGUNG UND SCHREIBCHARAKTERISTIKA

Дисципліна: Креативне письмо сучасної німецької мови в між-культурному аспекті.

Вид лекції: тематична лекція з елементами бесіди.

Дидактичні цілі: ознайомити студентів із особливостями писемного мовлення як виду мовленнєвої діяльності та впливу культури на писемне мовлення.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: практика усного та писемного мовлення першої іноземної мови, лінгвокраїнознавство.

Забезпечуючі дисципліни: практика усного та писемного мовлення першої іноземної мови, лінгвокраїнознавство.

Основні поняття: Kultur, kulturelle Prägung, kreatives Schreiben, Schreiben, Schreibkompetenz.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

Plan

1. Zum Begriff «Kultur» und kulturgeprägtes Schreiben.
 - 1.1. Annäherung an den Begriff «Kultur».
 - 1.2. Kulturelle Geprägtheit des Schreibens.
2. Zum Begriff «Schreiben» und «Schreibkompetenz» in der wissenschaftlichen Literatur.
3. Stärken und Schwächen erkennen oder Sensibilisierung für das eigene Schreibverhalten.

Literatur

1. Wolfrum Jutta Kreativ Schreiben. Gezielte Schreibförderung für jugendliche und erwachsene Deutschlernende. Ismaning: Hueber Verlag, 2014. S. 8–26.
2. Glück H. Schreiben in der Fremdsprache Deutsch. *Texte schreiben im Germanistikstudium*. München: Iudicium Verlag, 1988. S. 25–43.
3. Grabowski J. Schreiben als Systemregulation – Ansätze einer psychologischen Theorie der schriftlichen Sprachproduktion. URL: <http://>

www.prowitec.rwth-aachen.de/p-publikationen/band-pdf/band0/band0_grabowski.pdf.

4. Боднарчук Т.В., Крецька Ю.А. Probleme des Schreibens und Schreibkompetenzentwicklung in der wissenschaftlichen Literatur. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2015. Вип. 39. С. 27–30.

1. Zum Begriff «Kultur» und kulturgeprägtes Schreiben Ganz ohne Theorie geht es nicht...

Praxis ohne Theorie ist wie ... ein Fahrrad ohne Räder ... ein Baum ohne Wurzeln ... ein Haus ohne Fundament.

Im Hinblick auf die angestrebte gezielte Schreibförderung muss auch geklärt werden, welche Techniken und Verfahren des Kreativen Schreibens für eine bestimmte Lernergruppe sinnvoll und effektiv sind: Um diese Entscheidungen treffen zu können, müssen wir uns wiederum vorab mit deren Schreiberfahrungen, Schreibtraditionen und der kulturellen Prägung ihres Schreibens auseinandersetzen. Erst dann, wenn wir ein klares Schreibprofil von unserer Lernergruppe haben, können wir mit der Planung einer effektiven Schreibförderung beginnen.

Unsere Vorlesungen sollen dazu dienen, dieses für die Praxis notwendige Fundament zu schaffen. Zuerst betrachten wir wie das Schreiben von der Kultur geprägt ist und inwieweit dies für den Unterricht DaF eine Rolle spielt.

1.1. Annäherung an den Begriff «Kultur»

Für ein besseres Verständnis der Diskussion um die Kulturgeprägtheit des Schreibens gehen wir zunächst kurz auf den Wandel des Kulturbegriffs ein und auf die Schwierigkeit, diesen zu definieren.

Es gibt keine eindeutige Erklärung des Begriffs «Kultur».

Ruth Esser meint: «Kultur ist das Phänomen, welches Versuche, es zu definieren, unmöglich macht» (Esser, 1997, 17).

Die unterschiedlichen Ausprägungen des Kulturbegriffs stehen im Zusammenhang mit der historischen Entwicklung und der aktuellen sowie sozialen Situation einer Gesellschaft: Die historische Dimension überschreitet dabei Gesellschafts- und Ländergrenzen: So entwickelte sich im Europa des ausgehenden 18. Jahrhunderts ein weit gefasstes Verständnis von Kultur bzw. Kultivierung (es ging weniger um das Ergebnis oder Produkt, sondern um den Prozess), zu dem die Fortschritte in allen Lebens-

bereichen (Bsp.: Wissenschaft, Sitten und Moral der Menschen, Kunst, Ökonomie) assoziiert wurden.

Im 19. Jahrhundert wurde dieser Begriff im Deutschen auf Wissenschaft, Kunst, hohe Literatur beschränkt und nicht mehr mit dem Prozess, sondern mit dem Ergebnis, dem «vom Menschen Geschaffenen» (Wolf, 2001, 1181) in Verbindung gebracht. (Vgl.: Altmayer, 1997, 2; Fisch, 1992, 746 ff.).

Eine Erweiterung erfuhr dieser traditionelle Kulturbegriff erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Der erweiterte Kulturbegriff bleibt nicht mehr auf «hohe Kultur» beschränkt, sondern umfasst auch Alltagskultur, sozialpolitische Themen, das Lebensumfeld des Menschen u. a.

In der Fremdsprachendidaktik führte der erweiterte Kulturbegriff innerhalb der Kommunikativen Methode (und später dem Interkulturellen Ansatz) u. a. zu einer von früheren Methoden differierenden Berücksichtigung von Inhalten (Alltagskultur). Durch die Ausweitung des Kulturbegriffs auf menschliches Denken, Handeln und Werte eröffneten sich auch neue Möglichkeiten im Bereich kulturvergleichender Studien und in der Folge deren Ergebnisse, die zu einer positiven Steuerung von Interaktionsprozessen und interkulturellen Dialogen führen können (vgl. Wolf, 2001, 1181).

Ende des 20. Jahrhunderts entzündete der Beirat Deutsch als Fremdsprache mit seiner Kritik an dem erweiterten Kulturbegriff eine heftige Diskussion (vgl. Beirat Deutsch als Fremdsprache, 1992, 112; Altmayer, 1997, 3; Götze, 1993).

Also, man kann die Kultur im Zusammenhang mit dem Vorhaben, kulturgeprägtes Verhalten, konkret das Schreiben und dessen Tradition erklären: *Kultur ist zusammenfassend als etwas Dynamisches, vielfach Differenziertes, Prozesshaftes und Deskriptives, als ein bestimmtes Repertoire an Bedeutungsmustern und Zeichensystemen (Kulturstandards wie Werte, Normen, Bräuche und andere Verhaltensregeln, allgemeine Wissensbestände und Selbstverständlichkeiten wie Traditionen, Rituale, Glaubensvorstellungen, Mythen) usw. zu verstehen, über das Gruppen, Organisationen oder Gesellschaften verfügen (Wolf, 2001, 1182).*

Im Hinblick auf die kulturelle Geprägtheit von Schreiben sind insbesondere die Beschreibung der Tradition, die Selbstverständlichkeiten, Verhaltensregeln sowie die dazu führenden Prozesse von Interesse.

1.2. Kulturelle Geprägtheit des Schreibens

Die Schwierigkeit, den Begriff «Kultur» eindeutig zu definieren, wirkt sich unmittelbar aus auf die Frage, inwieweit Verhalten, Kommunikation, Schreiben etc. kulturell bedingt sind.

In vielen Forschungsarbeiten wird die «Kulturspezifität» oder «kulturelle Determiniertheit» mit dem Handeln einer bestimmten (meist nationalen) Gruppe in Verbindung gebracht. Deshalb kann von **«kultureller Geprägtheit» sprechen**.

Aber welcher Zusammenhang besteht nun zwischen Schreiben und der eigenen kulturellen Prägung?

Wissenschaftlich wird dieser Bereich seit den 1960er Jahren untersucht. Einer der ersten, der sich damit beschäftigt hat, war Robert Kaplan (1960). Unter Berücksichtigung der Sapir-Whorf-Hypothese geht er davon aus, dass Sprache und Kultur sich gegenseitig beeinflussen: Wie Peirce sagte, wenn Aristoteles Mexikaner gewesen wäre, wäre seine Logik eine andere gewesen; und vielleicht wäre das gleiche Zeichen, die Gesamtheit unserer Philosophie und unserer Wissenschaft verschieden.

Die Wissenschaftler sehen also einen direkten Zusammenhang zwischen der Denkweise eines Menschen, welche sich sowohl auf seine Sprache als auch auf seine Kultur auswirkt. Zugleich wird mit Sprache eine bestimmte Weitsicht, die in der Kultur eines Menschen verankert ist, zum Ausdruck gebracht. Dieser Zusammenhang wiederum wirkt sich auf das Schreiben eines Menschen aus und zeigt sich in Texten von Fremdsprachenlernern unterschiedlicher Muttersprache.

Anhand von englischsprachigen Aufsätzen ausländischer Studierender untersucht Robert Kaplan (1980) die Struktur von Textabsätzen. Als Ergebnis dieser empirischen Studie präsentiert er vier verschiedene Typen von Absatzmustern, die er unmittelbar mit den dahinter stehenden Gedankenmustern verbunden sieht.

Kaplans sprachdeterministischer Ansatz wurde später von einigen Vertretern der *contrastive rhetoric* verworfen (vgl. Matalene 1985, Kachru 1987, 87, Leki 1991). Sie sehen weniger einen Zusammenhang zwischen dem Denken und der Ausbildung von unterschiedlichen Textstrukturen als vielmehr einen zwischen letzteren und kulturellen Faktoren; dazu gehören u. a. die jeweilige Schreibtradition und von diesen favorisierten Textformen, der Schreibunterricht und Erziehungsziele.

Die Struktur deutscher Texte wurde erstmals von Michael Clyne (1980,1981) untersucht. Seine in Australien durchgeführte Studie ist von besonderem Interesse für die Frage der kulturellen Prägung des Schreibens, da er sowohl deutsche Aufsätze von deutschen und australischen Schülern

evaluiert als auch die vom jeweiligen Bildungssystem vorgegebenen Richtlinien und Gütekriterien für einen Aufsatz (Essay) miteinander vergleicht. Somit kann er nicht nur die sprachlichen Unterschiede in der Textstruktur aufzeigen, sondern auch weiterführende, soziokulturelle Erklärungen (Bildungsanspruch, Lerntradition) dafür offerieren.

Ruth Esser (1997) untersuchte die kulturelle Geprägtheit schriftlicher, primär wissenschaftlicher Texte, indem sie sowohl geisteswissenschaftliche Arbeiten von deutschen und mexikanischen Studierenden (jeweils in deren Muttersprache) als auch zusätzlich deutsche und mexikanische Anleitungen zum Verfassen von wissenschaftlichen Arbeiten analysierte. Das Interessante an Essers Ergebnissen ist, dass sie über die kulturell bedingten Unterschiede im Textmuster hinaus soziale und historische Einflussfaktoren aufzeigt, die zur Ausbildung der kulturellen Prägung des Schreibens geführt haben: So kann der theoretische (negativ) kritische, argumentative und sachliche Charakter des deutschen Textmusters als Reflex der deutschen schulischen und universitären Ausbildung zu Kritikfähigkeit, wissenschaftlich-theoretischer Denkweise und sachlich-distanzierter Beschreibung von Realität gedeutet werden. Der «literarisch», subjektiv gefärbte und eher deskriptive Charakter des mexikanischen Textmusters kann als Ausdruck der besonderen Rolle der Literatur im mexikanischen Bildungswesen und einer auf Reproduktion ausgerichteten und traditionsorientierten schulischen und universitären Erziehung interpretiert werden (Esser, 1997, 197).

Historisch könnten Rationalismus, Aufklärung und Deutscher Idealismus für die Abstraktheit und Strenge der deutschen Textmuster verantwortlich gemacht werden, im Gegensatz dazu die enge Verflechtung von Geisteswissenschaften und Literatur in Mexiko für den fast belletristischen und persönlich angehauchten Stil (Vgl. Esser, a. a. 0.).

Audrey Francois in ihrer Dissertation (2004) ging in ihrer Untersuchung von Abschlussarbeiten französischer Germanistikstudentinnen der Frage nach, ob und inwieweit fortgeschrittene französische DaF-Lernende beim wissenschaftlichen Schreiben bestimmte Schwierigkeiten haben, die auf ihre (französische) Schreibtradition zurückgeführt werden können und damit kulturspezifisch sind. Sie stellt im Rahmen ihrer Pilotstudie fest, dass die untersuchten Abschlussarbeiten Parallelen im Hinblick auf Einleitung, Schlusswort, Themenentfaltung, Flüssigkeit des Geschriebenen, Wahl des Wortschatzes sowie der Länge der Arbeiten aufweisen. Allerdings erlauben ihre Ergebnisse nicht die Folgerung, dass diese Merkmale ausschließlich in Arbeiten französischer Muttersprachler auftreten. Um dies verifizieren zu können, müssten Schreib- und Sprachstile von DaF-

Lernern unterschiedlicher Muttersprachen miteinander verglichen werden (vgl. Francois, 2004, 197).

Dass es in der Vorstellung und dem Gebrauch von Textsorten interkulturelle Unterschiede gibt und es dadurch zu Missverständnissen kommen kann, wird von Müller-Jaquier (2004) im Hinblick auf die deutsch-französische Kommunikation bestätigt. Ein Beispiel dafür ist die unterschiedliche Auffassung darüber, was es bedeutet, ein Konzept vorzulegen: «Ein Franzose, der zu einer Besprechung ein «concept» mitbringen soll, wird eine Gedanken- oder Ideensammlung vorbereiten. Der Deutsche hingegen hat ein klar gegliedertes, wohldurchdachtes und mit Hintergrund Informationen versehenes «Konzept» dabei, das eher dem französischen «dossier» entspricht».

Die Missverständnisse, welche die divergierenden Vorstellungen hervorrufen können, sind nahe liegend: Der deutsche Gesprächspartner ist enttäuscht, dass sich der französische Kollege nicht entsprechend vorbereitet hat, und umgekehrt ist der französische Gesprächspartner überrascht, dass der deutsche Kollege offensichtlich nicht an einer gemeinsamen Ausarbeitung interessiert ist, da er das Konzept schon alleine erstellt hat.

Unterschiedliche Vorstellungen von Textsorten wurden auch im Rahmen der Dissertation von da Costa (Universität Halle, 2005) untersucht. Sie regte deutsche und brasilianische Schülerinnen dazu an, in einer Textsorte ihrer Wahl zu einem Thema zu schreiben, welches gleichermaßen in beiden Kulturen von Bedeutung ist: Gewalt in der Schule. Die Studie ergab, dass brasilianische und deutsche Textsorten gleichen Typs von Sprachbenutzern im Hinblick auf ihre strukturellen/formalen und auf ihre funktionalen Merkmale unterschiedlich «ausgestaltet» werden. Umgekehrt werden für gleiche oder ähnliche Aufgaben z.T. sehr unterschiedliche Textsorten in den verschiedenen Kulturen verwendet.

Selbst wenn die Textsorte sowohl in der Mutter- als auch in der Fremdsprache bekannt ist und dadurch keine Fehler bzw. Missverständnisse der beschriebenen Art vorprogrammiert sind, können leicht «unbefriedigende» Texte in der Fremdsprache entstehen: Britta Hufeisen (2000), die Texte kanadischer Germanistikstudentinnen in einer Pilotstudie untersuchte, stellte in ihrer Untersuchung fest, dass die Texte aus Deutsch- und Germanistikkursen «irgendwie doch nicht Deutsch» sind (Hufeisen, 2000, 17). Dafür verantwortlich seien weniger Fehler in den Bereichen Orthografie oder Grammatik als vielmehr «lexikalische und transphrastische Einheiten, bei deren Produktion kanadische Schreibtraditionen und -konventionen und kulturelle Gewohnheiten übertragen werden». Zum einen führt Hufeisen dies auf die Problematik der «Eins-zu-eins-Übersetzungen von

Lexemen oder Syntagmen» zurück, die im Deutschen und Kanadischenglischen jedoch Unterschiedliches aussagen. Zum anderen sind es Abweichungen im Bereich der «satzübergreifenden textlinguistischen Prämissen zur Texterstellung», wie Gliederung und Format, Themenentfaltung und Textfunktion.

Transfer aus und Rückkoppelungen zur Muttersprache wurden in den folgenden drei Untersuchungen festgestellt: Rainer Bohn (2001) betont die wichtige Rolle der Muttersprache bei der Planung und sprachlichen Realisierung: «Häufig werden Textelemente sprachlich «vorformuliert» und es gibt permanente Rückkoppelungsprozesse zur Muttersprache» (2001, 922). Börner (1987) weist im Rahmen seines Schreibmodells, welches den Kontext des Fremdsprachenunterrichts berücksichtigt, auf mögliche Interferenzen bei der Sprachproduktion hin, die auf den Transfer aus der Muttersprache, aus anderen Fremdsprachen oder Interimssprachen zurückzuführen sind.

Da unser Schwerpunkt auf dem Kreativen Schreiben liegt, fasst Jutta Wolfrum in der folgenden Tabelle die Auswirkungen der kulturellen Prägung auf den Schreibprozess zusammen. Die Tabelle zeigt zunächst die vorab beschriebenen Zusammenhänge (1-3) und deren Auswirkungen auf das Schreiben in der Fremdsprache (4) auf:

Tabelle: Kulturelle Prägung des Schreibens, Auswirkungen auf Schreiben in FSU

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|--|
| Ursachen: Kulturelle Prägung, Einflüsse | Auswirkungen auf Schreiben in MS | Konsequenzen für Schreiben in der FS | Auswirkungen Mögliche Abweichungen von Norm (in FS): |
| enger Zusammenhang zw. Denken/Weitsicht und Schreiben | Ausbildung einer kulturbedingten Schreibtradition und -konvention | Eigene Schreibtradition weicht von der der FS ab | Falsches Textsortenverständnis Missverständnisse |
| soziale und historische Einflussfaktoren innerhalb einer Kultur | Konkrete Vorstellungen von Textsorten | Divergierende Vorstellungen von Textsorten, Textstruktur, Schreibstil | Fehler im Bereich Lexik, Syntax, Schreibstil |
| | Bevorzugte Textformen | Unterschiedlicher Einsatz von bestimmten Textsorten | Lernziele werden nicht erreicht |
| | | | Unbefriedigende Texte in FS |

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|--|---|
| | Bestimmte Erziehungsziele; Ausbildung von Schreibstrategien (um Ziele zu erreichen) | Abweichungen bei Wort für Wort Übersetzungen (Formulierungen, Metaphern ...) z.T. andere Schreibstrategien (basierend auf Erziehungs-/ Lernzielen) | |

Die unter (4) beschriebenen Auswirkungen bzw. Abweichungen von der Norm der Zielsprache sind aus dem FS-Unterricht bekannt. Die in diesem Kapitel beschriebenen Zusammenhänge zwischen kulturellem Hintergrund, Mutter- und Fremdsprache sollten im Schreibunterricht in doppelter Hinsicht berücksichtigt werden: Einmal, indem Textsorten anderer Kulturen bzw. der Zielsprachenkultur erfasst und beschrieben werden, und zweitens, indem die Erfahrungen der Lernenden aus dem muttersprachlichen Schreibunterricht sowie ausgebildete Strategien und Textsortenwissen in den fremdsprachlichen Schreibunterricht mit einbezogen werden.

2. Zum Begriff «Schreiben» und «Schreibkompetenz» in der wissenschaftlichen Literatur

Was ist eigentlich Schreiben? In der wissenschaftlichen Literatur kann man viele verschiedene Antworten auf diese Frage finden. Je nachdem, von welcher Disziplin die Frage gestellt und mit welchem theoretischen Hintergrund versucht wird, sie zu beantworten, wandelt sich das Bild, was man unter dem Schreiben versteht. So haben sich je nach Fokus aktuell sehr unterschiedliche Arbeitsbereiche herausgebildet, die sich aus verschiedenen Perspektiven und mit ganz unterschiedlichen Zielen mit der komplexen Tätigkeit des Schreibens beschäftigen. Mit der kognitiven Schreibpsychologie, der Schriftspracherwerbsforschung, der Oralität- und Literaritätsforschung und den Arbeiten zu Schriftgeschichte und Schriftsystemen seien nur die prominentesten der aktuellen Diskurse zum Schreiben genannt.

Das Schreiben ist als eine komplexe Tätigkeit anzusehen, weil der Schreiber sowohl die Ausdrucks- als auch die Inhaltsseite der fremden Sprache beherrschen soll. Er soll auch die grammatischen Regeln kennen, nach denen diese Sprache zu schreiben ist, außerdem die motorischen Routinen gewöhnt sein, die für das Schriftsystem, in dem die Sprache geschrieben wird, von Nutzen sind und mit den Regeln und Konventionen, die für die geschriebene Sprachform der Sprache gelten, vertraut sein. Andere Wissenschaftler verstehen das Schreiben als große Konzentration und An-

strengung, weil sich der Schreibende während des gesamten Schreibvorgangs mit vielen Einzelaspekten (Grammatik, Wortwahl, Organisation, Inhalt u.a.) auseinandersetzen und diese Aspekte der Sprache, die im Unterricht normalerweise getrennt behandelt werden, zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefasst werden sollen. Das Schreiben ist auch ein «Prozess mit heuristischer Funktion. Es vergegenständlicht Gedanken, präzisiert sie und verlangsamt den Prozess des Denkens».

Eine psychologische Theorie der schriftlichen Sprachproduktion befasst sich damit, wie die Analyse der wissenschaftlichen Literatur zeigt, mit einer Vielzahl von Teilprozessen – von der Wissensaufnahme über den situations- und zielabhängigen Wissensabruf aus dem Gedächtnis bis zur graphemischen und letztendlich grapho-motorischen Realisierung schriftlicher Verhaltensspuren. Es gibt viele verschiedene Theorien, aber der Psychologie fehlt es bislang an einer umfassenden Theorie der schriftlichen Sprachproduktion. Es kommt hinzu, dass die Sprachproduktion generell in die allgemeine Handlungsdynamik des Menschen eingegliedert ist; Menschen schreiben, weil sie bestimmte Ziele in bestimmten Situationen auf eine bestimmte Weise erreichen wollen oder auf andere Weise nicht erreichen können. Daraus folgt, dass die Sprachproduktion nicht nur als die Leistung separater Teilsysteme des Menschen, sondern in größtmöglicher Kompatibilität mit anderen allgemeinspsychologischen, das heißt perzeptuellen, kognitiven, motivationalen und emotionalen Prozessen rekonstruiert werden sollte.

Sehr oft wird sowohl in der Psychologie als auch in der Linguistik das Schreiben vor allem in Gegenüberstellung zum Sprechen charakterisiert. Aber es gibt bestimmt eine Reihe von Eigenschaften, unter denen sich das Schreiben und das Sprechen kennzeichnen und beschreiben lassen, obwohl die Entwicklung der Schrift und der Art und Weise schriftlicher Dokumentation und Überlieferung bedeutend später als das Sprechentstand und bedeutsame sprach- und kulturhistorische Implikationen hat. Die Analyse der wissenschaftlichen Literatur zeugt davon, dass einige Wissenschaftler Dichotomie Sprechen–Schreiben meistens in drei Aspekten betrachten: als Lautanalogie, als Norm und als Kommunikationsmedium.

Also, erläutern wir diese drei Aspekte ausführlicher:

Als Lautanalogie können die Schriftzeichen als Versuch angesehen werden, lautliche Einheiten einer Sprache in sichtbare und zeitlich überdauernde Symbole abzubilden. In diesem Sinne scheint das Wissen über die schriftliche Komposition sprachlicher Einheiten den Sprechern einer Mutter- oder Fremdsprache als eine Art subjektive Theorie über die phonetische und phonemische Beschaffenheit ihrer Sprache zu dienen – un-

abhängig und oft fern von der Entwicklungsgeschichte des Schreibens. Es ist schwer für den Schüler zu verstehen, z.B., dass «sch» in der deutschen Sprache drei Buchstaben umfasst, aber nur ein Phonem repräsentiert; oder dass die Konsonantenverdoppelung am Silberende die Kürze des vorangehenden Vokals zeigt und keine «stärkere» Betonung dieses Konsonanten usw. In diesem Aspekt kann man wirklich mehr über den Unterschied Schreiben–Sprechen behaupten.

Als Norm kann man das Schreiben als ein System betrachten, das gegenüber dem Sprechen viel stärker normiert ist. Solche Normierung hat beispielsweise den Vorteil, dass sich die Einwohner aus verschiedenen Regionen des Landes, wo es unterschiedliche Mundarten existieren, sowie auch Ausländer schriftlich leichter verständigen können als mündlich. Kennzeichen der Normeinhaltung sind unter anderem syntaktisch vollständige Sätze, die differenzierte Nutzung der 6 Tempora (beim Sprechen werden fast ausschließlich Präsens und Perfekt verwendet) sowie bestimmte Wortwahlen. Man soll unbedingt auch erwähnen, dass die Kommunikation via e-mail es keineswegs sanktioniert, sondern eher kultiviert wird, dass die geschriebenen Botschaften nicht der schriftsprachlichen Norm gehorchen.

Die Wissenschaftler beschreiben das Schreiben und das Sprechen als unterschiedliche Kommunikationsmedien mit unterschiedlichen Eigenschaften, Nutzungsmöglichkeiten und Funktionen, aber die meisten von ihnen meinen, dass das Schreiben wegen des Konservencharakters seiner Produkte in der Regel nicht die zeitliche und räumliche Kopräsenz der Kommunikationsteilnehmer erfordert.

Die Analyse der wissenschaftlichen Literatur zeigt, dass sehr große Aufmerksamkeit der Linguisten und Pädagogen den didaktischen Aspekten des Schreibens geschenkt ist. So werden im Handbuch «Didaktik der deutschen Sprache» acht verschiedene Aspekte im Bereich des Schreibens thematisiert: Geschichte der Didaktik des Textschreibens, Entwicklung schriftlich-konzeptueller Fähigkeiten in den ein- und mehrsprachigen Kontext, Formen schriftlicher Texte, Modelle des Schreibprozesses, Stil und Stilistik, Schreiben und neue Medien und Schreibschwierigkeiten [1, 171–270]. Aber die Zentralfrage der Didaktik ist die Entwicklung der Schreibfähigkeiten als Erwerbsperspektive. Dieses Thema ist Objekt der Forschung von vielen Wissenschaftlern, die den Prozess der Entwicklung der Schreibfähigkeiten als verschiedene Modelle dargestellt haben (C. Bereiter in den Fokus der Aufmerksamkeit, M. Becker-Mrotzek geht von einzelnen Dimensionen des Schreibens, G. August und P. Faigel als nicht linearer Prozess einer stetigen Zunahme von Fähigkeit, der vom Lernalter abhängig ist).

Die neuesten Forschungen zu Schreibstrategien haben U. Pospiech, U. Fix, G. Breuer, K. Schindler u.a. E. Grieshammer, F. Liebetanz und E. Peters nennen die fünf vollkommenen Strategien des Schreibens: Spontaner Drauflosschreiber (Strukturschaffer); Planer (Strukturfolger); Remixer (Mehrversionenschreiber); Redakteur und Puzzler und arbeiten Vor- und Nachteile der jeweiligen Schreibstrategie heraus, für welche Schreibsituation sie am besten taugt und welche Schreibtechniken dazu passen.

So behandeln die kanadischen KognitionspsychologInnen C. Bereiter und M. Scardamalia (1987) in ihrem Knowledge-transforming-Modell Schreiben als eine Aufgabe, die bei der Entwicklung von Fähigkeiten der Schreibenden kompletter wird. Nach Auffassung dieser Gelehrten werden in der ersten Stufe, beim Knowledge-Telling, von der Schreibenden bereits bekannte Inhalte und Textmuster abgerufen und wiedergegeben, in der zweiten Stufe werden sie nicht nur abgerufen, sondern auch verknüpft und weiterentwickelt.

Die von dem amerikanischen Psychologen R. Kellogg (2008) hinzugefügte dritte Stufe (Knowledge-Crafting) zeichnet sich durch die weitere Schreibkompetenzentwicklung (Schreibende können beim Schreibprozess die Ziele des Schreibens bzw. den Inhalt des bisherigen Textes und die LeserInnenperspektive, d.h. Interpretationsweise reflektieren) und erklärt, warum Studierende Schwierigkeiten haben können: laut R. Kellogg reicht man die dritte Stufe nach ungefähr 20 Jahren Schreiberfahrung, also wichtig ist nicht nur die Schreiberfahrung selbst, sondern auch das Lebensalter und die damit verbundene Gehirnreifung.

Die Schwierigkeiten bei der Entwicklung der Schreibkompetenz können außerdem entstehen, weil Studierende überfordert sind, wenn sie mehrere Anforderungen beim Schreiben gleichzeitig bewältigen wollen. Daher ist die Schlussfolgerung über die Notwendigkeit Studierende anzuleiten, die komplexen Schreibprozesse in kleinere zu zerlegen.

Bei der Lösung des Problems der Schreibkompetenzentwicklung sind moderne Schreibkompetenzmodelle zu beachten. Sie helfen vor allem zu verstehen, was eigentlich die Schreibkompetenz (der Studierenden) ist und wie man sie entwickeln kann. So gehören laut E. Grieshammer [6] zu den Haupteigenschaften (Können, Kenntnissen u.a.m.), die kompetente Schreibende ausmachen, folgende: den Schreibprozess bewusst zu steuern und verschiedene Schreibstrategien adäquat einzusetzen; innere und äußere Einflussfaktoren des Schreibens umzugehen; verschiedene Funktionen des Schreibens zu kennen und sie angemessen einzusetzen; den Text hinsichtlich gesetzter Ziele zu gestalten. Außerdem können kompetente Schreibende Texte rezipieren, Diskurse wahrnehmen, die angeeigneten

Wissen mit Erfahrungen verknüpfen. Nach Auffassungen von C. Bereiter (1980) beherrschen kompetente Schreibende verschiedene Textsorten; sie sind in der Lage ihre Texte in Hinsicht auf antizipierte LeserInnen zu überprüfen und auf inhaltlicher wie formaler Ebene adäquat zu gestalten, das Schreiben als Mittel zu nutzen, um sich Wissen anzueignen. In einigen Schreibkompetenzmodellen (Kruse & Chitez (2012)) wird die Besonderheit des wissenschaftlichen Schreibens betont, dass man als eine integrative Tätigkeit behandelt, für die das gleichzeitige Erlernen der Leistungen wissenschaftlichen Denkens, Kommunizierens und Forschens kennzeichnend ist.

Die Teilbereiche der wissenschaftlichen Schreibkompetenz sind laut Kruse & Chitez Wissen (Fachwissen und fachspezifische Forschungsmethoden); Prozess (metakognitive Kompetenzen der Studierenden zur Steuerung der Prozesse); Kommunikation (Kenntnisse der Regeln kollaborativer Wissensproduktion, des Zitierens bzw. der Autorenrollen und Diskursgemeinschaften); Genres (Kenntnisse der Textgenres des Studiums und ihrer Spezifika) und Sprache (Kenntnisse der schriftsprachlichen Normen und wissenschafts- und fachsprachlichen Grundlagen).

Laut Beaufort (2007) gehören dem Schreibkompetenzmodell die Kompetenzen Fachwissen, rhetorisches Wissen, Genrewissen (Textsortenwissen), Schreibprozesswissen und Kenntnis der Diskursgemeinschaft (Kenntnis der Kommunikationsziele innerhalb einer Fachgemeinschaft) an, dabei durchdringt das Wissen um die Diskursgemeinschaft alle anderen Kompetenzbereiche.

Das Schreiben hat im Fremdsprachenunterricht auch eine große Bedeutung, aber seine Rolle hat sich methodisch mehrfach verändert. Die Analyse der methodischen Literatur zeigt, dass dem Schreiben fast immer eine geringe Bedeutung beigemessen wurde. In der modernen Informations- und Kommunikationsgesellschaft wird aber das Schreiben als die zentrale Schlüsselkompetenz betrachtet. Deshalb ist das Problem des Schreibens und der Schreibkompetenz sehr aktuell für Didaktik des Fremdsprachenunterrichts.

3. Stärken und Schwächen erkennen oder: Sensibilisierung für das eigene Schreibverhalten

Wir wissen schon, dass die kulturelle Geprägtheit des Schreibens in der Fachdiskussion nicht mehr infrage gestellt wird. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Zusammenhänge zwischen der eigenen Schreibtradition und -kultur und dem Schreiben in der FS auch den Lernenden bekannt und – als mögliche Barriere auf dem Weg, in der FS erfolgreich zu schreiben –

bewusst ist. Aus diesem Grund ist das Kennenlernen der Schwächen und Stärken beim Schreiben in der FS aus beiden Perspektiven sehr wichtig: Aus der Sicht der Lehrenden, um die Lernenden gezielt fördern zu können, und aus der Sicht der Lernenden, um selbst erkennen zu können, wo und warum sie Unterstützung brauchen und wie bestimmte Fehler vermieden werden können.

Um gezielter auf die Stärken, Schwächen, Vorerfahrungen und Schreibgewohnheiten der Lernenden eingehen zu können, aber auch um diese für ihre eigenen Stärken und Schwächen zu sensibilisieren, können Fragenkataloge zusammengestellt werden, die den Lernenden als Anleitung bzw. Leitfaden zum Erstellen des eigenen «Schreibprofils» präsentiert werden. Diese Art der schriftlichen Befragung von Kursteilnehmerinnen hat sich in verschiedenen Einrichtungen zur Schreibförderung als effektiv erwiesen.

Der umfangreiche Fragenkatalog ist in fünf Abschnitte eingeteilt – entsprechend den fünf häufigsten Störungsformen. D. h. die Fragen des jeweiligen Abschnitts beziehen sich jeweils auf eine bestimmte Störung:

- Konzeptbildungsprobleme bei frühzeitigem Starten;
- Probleme beim Zusammenfassen;
- Unstimmige Konzepte, verbunden mit spätem Starten;
- Probleme mit dem inneren Adressaten;
- Der nicht verfügbare Adressat.

Exemplarisch und als Anregung kann man einen Fragebogen vorstellen.

Er besteht aus insgesamt 20 Fragen zu Schreibgewohnheiten/-verhalten (9 Fragen), Schreibprozess sowie Stärken und Schwächen (7 Fragen), gewünschter Schreibförderung (1 Frage), zu Lesegewohnheiten (2 Fragen) und zur Erwartungshaltung zum Seminar/ Kurs (1 Frage):

Mein Schreibprofil

Stellen Sie sich die folgenden Fragen und versuchen Sie, die Antworten in einer Beschreibung Ihres eigenen Schreibprofils zu formulieren:

Schreibe ich gerne?

Was habe ich bisher geschrieben?

Worüber schreibe ich?

Habe ich Lieblingstextsorten (z. B. Brief, Tagebuch, Gedichte ...)?

Wo schreibe ich gerne? Wie sieht mein bevorzugter Schreibort aus?

Wie oft schreibe ich? Schreibe ich regelmäßig?

Lese ich meine Texte jemandem vor? Wem?

Überarbeite ich meine Texte?

Meine Stärken und Schwächen beim Schreiben:

Finde ich schnell eine Schreibidee?

-
- Fällt es mir leicht, mit dem Schreiben zu beginnen?
 - Plane ich mein Schreiben, oder schreibe ich eher assoziativ?
 - Habe ich kreative Schreibideen?
 - Gefällt es mir, mit Sprache zu spielen?
 - Irritieren mich manchmal Gedanken an Grammatik oder Rechtschreibung?
 - Fallen mir immer die richtigen Wörter ein?
 - In welchen Bereichen wünsche ich mir eine gezielte «Schreibförderung»?
 - Lesegewohnheiten:
 - Was lese ich gerne, welche Texte bevorzuge ich?
 - Welche Autorinnen mag ich gerne?
 - Was erwarte ich von diesem Seminar?

Zusammenfassung. Es gibt keine eindeutige Erklärung des Begriffs «Kultur» in der wissenschaftlichen Literatur. Aber im Fremdsprachenunterricht ist es notwendig die Traditionen, Sitte und Bräuche zu berücksichtigen. Die oben aufgeführte Tabelle zeigt uns wie die Kultur auch den Schreibprozess beeinflussen kann. Das Schreibprofil kann den Lernenden helfen ihre eigenen Stärken und Schwächen zu erkennen um weiter an diesen Problemen erfolgreich zu arbeiten.

BASIC TRANSLATION THEORIES

Дисципліна: Теорія і практика перекладу.

Вид лекції: тематична (комплексна).

Дидактичні цілі:

Навчальні: ознайомити студентів з основними теоріями перекладу та кореляціями між видами і методами перекладу; підготувати студентів до самостійного опрацювання перекладознавчих питань.

Розвиваючі: формувати пізнавальну активність студентів, навички перекладацького аналізу тексту.

Виховні: розвивати науковий та загальний світогляд, виховувати інтерес до української та англійської мови, історії та культури.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: стилістика, лексикологія, практика усного та писемного мовлення англійської мови, теоретична і практична граматики англійської мови, лінгвокраїнознавство.

Основні поняття: source language SL, target language TL, process of translation, bilingual communication, transformational approach, denotative approach, communicational approach, Skopos theory, morphological equivalencies, lexical equivalencies, syntactic equivalencies, denotatum, concept, thesaurus, language thesaurus, subject thesaurus, extralinguistic information, purpose, skopos.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

План лекції

1. Transformational approach.
2. Denotative approach.
3. Communicational approach.
4. Skopos theory.

Рекомендована література

1. Мірам Г.Е. Основи перекладу. Курс лекцій з теорії та практики перекладу / Мірам Г.Е., Дейнеко В.В., Тарануха Л.А., Грищенко М.В., Гон О.М. Київ: Ельга, Ніка-Центр. 2002. С. 44–48.

-
2. Vermeer, H. Skopos and commission in translational action // The Translation studies reader [edited by Lawrence Venuti]. New York: Routledge. 2000. P. 220–232.

Текст лекції

Roughly, the human translation theories may be divided into three main groups which quite conventionally may be called transformational approach, denotative approach, and communicational approach [Мірам, с. 44].

The transformational theories consist of many varieties which may have different names but they all have one common feature: the process of translation is regarded as transformation.

According to the **transformational approach** translation is viewed as the transformation of objects and structures of the source language into those of the target.

According to this interpretation a transformation starts at the syntactic level when there is a change, i.e. when we alter, say, the word order during translation. Substitutions at other levels are regarded as equivalencies, for instance, when we substitute words of the target language for those of the source, this is considered as an equivalence.

In the transformational approach we shall distinguish three levels of substitutions: morphological equivalencies, lexical equivalencies, and syntactic equivalencies and/or transformations.

In the process of translation:

- ◆ at the morphological level morphemes (both word-building and word-changing) of the target language are substituted for those of the source;

- ◆ at the lexical level words and word combinations of the target language are substituted for those of the source;

- ◆ at the syntactic level syntactic structures of the target language are substituted for those of the source.

This kind of transformation is especially frequent when translation involves an analytical and a synthetic language, e. g. English and Ukrainian. From the above you may conclude that *according to the transformational approach translation is a set of multi-level replacements of a text in one language by a text in another governed by specific transformation rules.*

However, *the transformational approach is insufficient when the original text corresponds to one indivisible concept which is rendered by the translator as a text in another language also corresponding to the relevant indivisible concept.* For instance, the translation of almost any piece of poetry can-

not be explained by simple substitution of target language words and word combinations for those of source language. This kind of transformation is especially frequent when translation involves an analytical and a synthetic language, e. g. English and Ukrainian.

According to **denotative approach** the process of translation is not just mere substitution but consists of the following mental operations:

- translator reads (hears) a message in the source language;
- translator finds a denotatum and concept that correspond to this message;
- translator formulates a message in the target language relevant to the above denotatum and concept. So links btw the forms of different languages are established via conceptual equivalents

It should be noted that, according to this approach during translation we deal with similar word forms of the matching languages and concepts deduced from these forms, however, as opposed to the transformational approach, *the relationship between the source and target word forms is occasional rather than regular.*

To illustrate this difference let us consider the following two examples:

(1) *The sea is warm tonight* – *Сьогодні ввечері море тепле.*

(2) *Staff only* – *Службове приміщення.*

In the first instance *the equivalencies are regular and the concept, pertaining to the whole sentence may be divided into those relating to its individual components* (words and word combinations): *sea* – *море*, *tonight* – *сьогодні ввечері*, *is warm* – *тепле*.

In the second instance, however, *equivalence between the original sentence and its translation is occasional (i.e. worth only for this case) and the concept, pertaining to the whole sentence cannot be divided into individual components.*

The indivisible nature of the concept pertaining to the second example may be proved by literal translation of both source and target sentences – *Тільки персонал* and *Service room*. *Service* – *Тільки* or *room* – *персонал* are hardly regular equivalencies (i.e. equivalencies applicable to other translation instances).

The communicational theory of translation was suggested by Otto Kade and is based on the notions of communication and thesaurus, it is about matching of thesauruses.

Thesaurus is a reference work that lists words grouped together according to similarity of meaning (containing synonyms and sometimes antonyms), in contrast to a dictionary, which provides definitions for words, and generally lists them in alphabetical order. The main purpose of such

reference works is for users «to find the word, or words, by which [an] idea may be most fitly and aptly expressed», Peter Mark Roget, author of Roget's Thesaurus.

Translation will be successful if the translator knows the user's *language* and the *subject matter of the translation*.

We shall distinguish between two kinds of thesauruses in verbal communication: *language thesaurus* and *subject thesaurus*.

Language thesaurus is a system of our knowledge about the language which we use to formulate a message, whereas subject thesaurus is a system of our knowledge about the content of the message.

Thus, in order to communicate, the *message sender* formulates the mental content of his or her message using subject thesaurus, *encodes* it using the verbal forms of language thesaurus, and conveys it to the *message recipient*, who *decodes* the message also using language thesaurus and interprets the message using subject thesaurus as well. This is a simple description of monolingual communication.

It is very important to understand that the thesauruses of message sender and recipient may be different to a greater or lesser degree, and that is why we sometimes do not understand each other even when we think we are speaking one and the same language.

So, in regular communication there are two actors, sender and recipient, and each of them uses two thesauruses (Although they use the same language their underlying knowledge bases may differ).

In special bilingual communication (i.e. translation), we have three actors: sender, recipient, and intermediary (translator).

The translator has two language thesauruses (source and target one) and performs two functions: decodes the source message and encodes the target one to be received by the recipient (end user of the translation).

O. Kade's communicational theory of translation describes *the process of translation as an act of special bilingual communication in which the translator acts as a special communication intermediary*, making it possible to understand a message sent in a different language.

According to communicational approach *translation is a message sent by a translator to a particular user and the adequacy of translation depends on similarity of their background information rather than only on linguistic correctness*.

Let the original message expressed by a native speaker of English (encoded using the English language as a code to convey the mental content of the message) be:

e.g. Several new schools appeared in the area.

Let us assume then that the message sender, being a fisherman and using relevant subject thesaurus, by *schools* meant large number of fish swimming together rather than institutions for educating children, and the correct translation then had to be:

У районі з'явилися нові косяки риби

whereas the translator who presumably did not have relevant information in his subject thesaurus translated *schools* as institutions for educating children:

У районі з'явилися нові школи,

which naturally lead to misunderstanding (miscommunication).

The above example shows a case of miscommunication based on the insufficiency of extralinguistic information. However, there are also cases of miscommunication caused by the insufficiency of linguistic information.

This example is, of course, an exaggeration, but it clearly illustrates a dividing line between linguistic and extralinguistic information in translation as visualized by the communicational approach to translation.

Thus, the communicational approach to translation, though saying little about translation as such, highlights a very important aspect of translation.

According to communicational approach *translation is a message sent by a translator to a particular user and the adequacy of translation depends on similarity of their background information rather than only on linguistic correctness* [Місам, с. 45].

According to the «theory of translation equivalence level (TEL)» developed by V. Komissarov the translation process fluctuates passing from formal inter-language transformations to the domain of conceptual inter-relations.

V. Komissarov's approach seems to be a realistic interpretation of the translation process, however, this approach fails to demonstrate when and why one translation equivalence level becomes no longer appropriate and why, to get a correct translation, you have to pass to a higher TEL.

Ideas similar to TEL are expressed by Y. Retsker who maintains that any two languages are related by «regular» correspondences (words, word-building patterns, syntactical structures) and «irregular» ones. The irregular correspondences cannot be formally represented and only the translator's knowledge and intuition can help to find the matching formal expression in the target language for a concept expressed in the source language.

According to J. Firth, in order to bridge languages in the process of translation, one must use the whole complex of linguistic and extralinguis-

tic information rather than limit oneself to purely linguistic objects and structures.

J. Catford, similar to V. Komissarov and J. Firth, interprets translation as a multi-level process. He distinguishes between «total» and «restricted» translation – in «total» translation all levels of the source text are replaced by those of the target text, whereas in «restricted» translation the substitution occurs at only one level.

According to J. Catford a certain set of translation tools characteristic of a certain level constitutes a *rank of translation* and a translation performed using that or another set of tools is called *rank bound*. We have borrowed this terminology and call the theories that divide the translation process into different levels theories with *translation ranking* [Mipam, c. 50].

Generally speaking, all theories of human translation discussed above try to explain the process of translation to a degree of precision required for practical application, but no explanation is complete so far.

The transformational approach quite convincingly suggests that in any language there are certain regular syntactic, morphological, and word-building structures which may be successfully matched with their analogies in another language during translation.

Besides, you may observe evident similarity between the transformational approach and primary translation ranks within theories suggesting the ranking of translation (Komissarov, Retsker, Catford and others).

As you will note later, the transformational approach forms the basis of machine translation design – almost any machine translation system uses the principle of matching forms of the languages involved in translation. The difference is only in the forms that are matched and the rules of matching.

The denotative approach treats different languages as closed systems with specific relationships between formal and conceptual aspects; hence in the process of translation links between the forms of different languages are established via conceptual equivalence.

This is also true, especially in such cases where language expressions correspond to unique indivisible concepts. Here one can also observe similarity with higher ranks within the theories suggesting the ranking of translation.

The communicational approach highlights a very important aspect of translation – the matching of thesauruses. Translation may achieve its ultimate target of rendering a piece of information only if the translator knows the users' language and the subject matter of the translation well

enough (i.e. if the translator's language and subject thesauruses are sufficiently complete). This may seem self-evident, but should always be kept in mind, because all translation mistakes result from the insufficiencies of the thesauruses

Moreover, wholly complete thesauruses are the ideal case. No translator knows the source and target languages equally well (even a native speaker of both) and even if he or she does, it is still virtually impossible to know everything about any possible subject matter related to the translation.

So, what you can do in translation is either match individual words and combinations of the two languages directly (transformational approach), or understand the content of the source message and render it using the formal means of the target language (denotative approach) with due regard of the translation recipient and background information (communicational approach).

The hierarchy of these methods may be different depending on the type of translation. Approach priorities depending on the type of translation are given in Table below

Choice of translation methods

| Type of translation | Translation method |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| Oral Consecutive | Denotative, communicational |
| Oral Simultaneous | Transformational, communicational |
| Written (general and technical) | Transformational |
| Written (fiction and poetry) | Denotative |

Thus, in oral consecutive translation priority is given to denotative method, because a translator is first listening to the speaker and only after some time formulates the translation, which is very seldom a structural copy of the source speech.

In simultaneous translation as opposed to consecutive priority is given to direct transformations since a simultaneous interpreter simply has no time for conceptual analysis.

In written translation, when you seem to have time for everything, priority is also given to simple transformations (perhaps, with exception of poetic translation). This is no contradiction, just the path of least resistance in action – it is not worthwhile to resort to complex methods unless simple ones fail.

It should be born in mind, however, that in any translation we observe a combination of different methods [Mipam, c. 53].

Speaking about translation theories we can't but mention **Skopos theory**.

Skopos theory takes seriously factors which have always been stressed in action theory, and which were brought into sharp relief with the growing need in the latter half of the twentieth century for the translation of non-literary text types (commercial translation; scientific and technical translation). Translation is viewed not as a process of transcoding, but as a specific form of human action which is determined by its purpose. The word *skopós*, derived from Greek, is used as a technical term for the purpose, aim, goal or objective of a translation.

Skopos must be defined before translation can begin; in highlighting skopos, the theory adopts a prospective attitude to translation, as opposed to the retrospective attitude adopted in theories which focus on prescriptions derived from the source text. This prospective view is reflected in the following definition: 'To translate means to produce a text in a target setting for a target purpose and target addressees in target circumstances' [Vermeer, p. 220]. Vermeer postulates that, as a general rule, it must be the intended purpose of the target text that determines translation methods and strategies.

From this postulate, he derives the skopos rule: Human action (and its subcategory: translation) is determined by its purpose (skopos), and is therefore a function of its purpose. Two further general rules are postulated: the coherence rule and the fidelity rule.

The coherence rule stipulates that the target text must be sufficiently coherent to allow the intended users to comprehend it, given their assumed background knowledge and situational circumstances. The starting point for a translation is a text, written in the source language, which is part of a world continuum. This text has to be translated into a target language in such a way that it becomes part of a world continuum that can be interpreted by the recipients as coherent with their situation [Vermeer, p. 220]. The fidelity rule concerns intertextual coherence between the text that is the outcome of the translation action and the source text, and stipulates that some relationship must remain between the two once the overriding principle of skopos and the rule of (intratextual) coherence have been satisfied. One practical consequence of this theory is a reconceptualization of the status of the source text. It is up to the translator as the expert to decide what role a source text is to play in the translation action. The decisive factor is the precisely specified skopos, and the source text is just one constituent of the commission given to the translator. The skopos must be

decided separately in each specific case. It may be adaptation to the target culture, but it may also be to acquaint the reader with the source culture. Fidelity to the source text is thus one possible or legitimate skopos. Skopos theory should not, therefore, be understood as promoting (extremely) free translation in all, or even a majority of cases. The important point is that no source text has only one correct or preferred translation and, consequently, every translation commission should explicitly or implicitly contain a statement of skopos. The skopos for the target text need not be identical with that attributed to the source text; but unless the skopos for the target text is specified, translation cannot, properly speaking, be carried out at all.

Practical usage of skopos theory. In German we normally come across two terms that belong to the same concept. One term is of Latin origin and typical of communication between experts, the other one has Germanic roots and is part of everyday language. Let us illustrate this situation by giving an example: Whereas the German professional (doctor) would use the term *Appendizitis*, in the communication between non-professionals the word *Blinddarmentzündung* would be preferred. When translating from Portuguese (or from other Romance languages) into German, it is evident that the option for either the Latin (or Greek) term or the Germanic term is by no means arbitrary and depends basically on the «skopos» of the translation. If the text to be translated addresses a general audience, it would be correct to use the term of German origin, whereas in a translation for professionals the erudite term of Latin origin would be adequate. Although the question of synonymy seems evident, it is a matter of fact that words and their use undergo constant evolution, which may result in additional problems for the translation. As it happened in economics, for example, the dissemination of medicine enriched everyday language with terms that before had been used exclusively by professionals, whereas, at the same time, other German words fell into disuse and sound antiquated while they are still used in the area of medicine. Apart from that, everyday language also 'absorbed' disease terms which relate to currently discovered diseases and new ways of treatment. Due to all of these reasons, the translation of medical terms may present a translation problem.

Conclusion. Summing up this short overview of theoretical treatments of translation we would again like to draw your attention to the general conclusion that any theory recognizes these three basic components of translation, and different approaches differ only in the accents placed on this or that component. So, the basic components are:

Meaning of a word or word combination in the source language (concept or concepts corresponding to this word or word combination in the minds of the source language speakers).

Equivalence of this meaning expressed in a word or word combination of the target language (concept or concepts corresponding to this word or word combination in the minds of the target language speakers).

Extralinguistic information pertaining to the original meaning and/or its conceptual equivalent after the translation.

The purpose, the scopos, is the decisive factor in translation. This must be determined above all other things, and it determines the structure of the translation. So, one and the same text may be translated in different ways, according to the commission for different addressees.

Лінгвістична концепція В. фон Гумбольдта

Дисципліна: загальне мовознавство.

Вид лекції: тематична.

Дидактичні цілі:

Навчальні: ознайомити студентів з основними особливостями концепції В. фон Гумбольдта як лінгвофілософської теорії в аспекті вирішення проблеми суті мови, її походження, функціонування, структурно-системних зв'язків.

Розвиваючі: розвивати у студентів глибокий, різноаспектний погляд на наукові проблеми, вміння проводити паралелі на фоні різних лінгвофілософських концепцій, диференціювати наукові погляди в процесі вирішення єдиної наукової проблеми, зокрема суті, походження, функціонування, розвитку мовних систем, зокрема на прикладі концепції гумбольдіанства.

Виховні: виховувати щиру зацікавленість у процесі визначення та вирішення глобальних і конкретних наукових проблем.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: вступ до мовознавства, філософія мови, історія лінгвістичних учень.

Основні поняття: основні концепції про суть та походження мови, духовний підхід до вивчення мови, система та структура мови, система мовних антиномій, мова та мислення, синхронія та діахронія, парадигматичні та синтагматичні відношення, мова та мовлення; теорії та наукові дисципліни, породжені ідеями гумбольдіанства.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

План лекції

1. Передумови виникнення наукової концепції В. фон Гумбольдта.
2. Основні лінгвофілософські аспекти концепції гумбольдіанства.
3. Система антиномій.
4. Вплив наукової концепції В. фон Гумбольдта на розвиток основних напрямків та шкіл мовознавства.

Рекомендована література

1. Амирова Т.А. Очерки по истории лингвистики. Москва, 1975.
2. Балли Ш. Общая лингвистика. Москва, 1975.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Москва, 1974.
4. Березин Ф.М. История лингвистических учений. Москва, 1975.
5. Березин Ф.М., Головин Б.Н. Общее языкознание. Москва, 1979.
6. Блумфилд Л. Язык. Москва, 1968.
7. Богородицкий В.А. Лекции по общему языковедению. Казань, 1913.
8. Бодуэн де Куртене И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Москва, 1963.
9. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Москва, 1989.
10. Вейль Г. Симметрия. Москва, 1968.
11. Гарднер М. Этот правый, левый мир. Москва, 1967.
12. Гегель Г. Философия духа. Энциклопедия философских наук. Москва, 1977.
13. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. Москва, 1994.
14. Есперсен О. Філософія граматики. Київ, 1958.
15. Касевич В.Б. Елементи загальної лінгвістики. Київ, 2007.
16. Кочерган М.П. Загальне мовознавство. Київ, 2006.
17. Лурия А.Р. Язык и сознание. Москва, 1979.
18. Мартынов В.В. Кибернетика, семиотика, лингвистика. Минск, 1966.
19. Мейе А. Общеславянский язык. Москва, 1951.
20. Мечковська Н.Б. Загальне мовознавство. Суть та історія мови. Київ, 1993.
21. Пауль Г. Принципы истории языка. Москва, 1960.
22. Платон. Собрание соч.: в 4-х т. Москва, 1990.
23. Плотников Б.А. О форме и содержании в языке. Минск, 1989.
24. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Москва, 1958. Т. 1–2.
25. Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1905.
26. Сепир Е. Мова. К., 2004.
27. Слобин Д. Психолінгвістика. Москва, 1976.
28. Соссюр де Ф. Курс общей лингвистики. Москва, 1933.
29. Соссюр де Ф. Труды по языкознанию. Москва, 1977.
30. Томсен В. История языковедения до конца XIX в. Москва, 1938.
31. Хомский Н. Язык и мышление. Москва, 1972.
32. Шеллинг Ф. Сочинения. Москва, 1987–1989.
33. Шухардт Г. Избранные статьи по языкознанию. Москва, 1950.

Текст лекції

1. Передумови виникнення наукової концепції В. фон Гумбольдта

У XIX ст. разом із порівняльно-історичними дослідженнями йшов процес розвитку *філософії мови*, пов'язаний з іменами І. Гердера, А. Шлегеля, В. фон Гумбольдта, А. Шлейхера, О.О. Потєбні та інших учених. У своїх роботах вони намагалися з'ясувати *принципи еволюційного розвитку мови*, виявити співвідношення *мови та мислення*, зрозуміти *природу мови* і, зрештою, створити *загальну теорію мови*.

Особливе місце в цьому ряду займає В. фон Гумбольдт.

Вільгельм фон Гумбольдт (1767–1835) народився в старовинній дворянській сім'ї. У 1878 р. він вступає в університет у Франкфурті-на-Одері, де вивчає юриспруденцію. Через рік переходить в Геттингенський університет. Багато вчиться самостійно. Він здобув широку освіту, яка сприяла його багатогранній діяльності.

Політика і дипломатія, мовознавство, теорія літератури, філософія, державне право – ось основне коло його наукових, творчих і життєвих інтересів.

Близькими друзями Гумбольдта були Ф. Шилер та І. Гете. Державна діяльність Гумбольдта продовжувалася з 1801 по 1819 р. У 1808–1810 рр. він отримує пост міністра віросповідання та народної освіти і створює в цей час новий центр німецької науки – Берлінський університет, сприяє реорганізації середньої та вищої школи.

Перші мовознавчі роботи Гумбольдта були присвячені дослідженню баскської мови, потім він вивчає походження і спорідненість європейських мов. Лінгвістичні інтереси Гумбольдта розширюються, коли його брат Олександр, знаменитий природодослідник та географ, забезпечив його матеріалами з мов американських індіанців.

Мовні пізнання Гумбольдта охоплювали *європейські, баскську, китайську, малайсько-полінезійську та індіанські мови Америки, санскрит, давньоєгипетську, японську та інші мови світу*, що забезпечувало йому надзвичайну широту лінгвістичного світогляду і давало надійну основу для загальнотеоретичних концепцій.

У лінгвістичній концепції Гумбольдта особливо важливе значення мають роботи «Про різноманітність структур людської мови» та теоретичний вступ до тритомної праці «Про мову каві на острові Ява», що займає цілий том під назвою «Про відмінності будови людських мов та їх вплив на духовний розвиток людського роду». У цих роботах Гумбольдт якнайповніше висловлює свою *концепцію онтології мови*, спираючись на історико-філософські погляди І. Канта, Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля.

2. Основні лінгвофілософські аспекти концепції Гумбольдтіанства

Центральним у лінгвістичній концепції Гумбольдта є питання *про дух, духовне начало, формою вираження якого є мова*. Для пояснення самотності духовної культури різних народів, розмаїття мов він використовує *концепцію Гегеля та Шеллінга, концепцію всесвітньої історії як результату діяльності духу*. Гумбольдт вважає, що мовознавство не вирішить жодної проблеми, якщо воно не підніметься до *розуміння мови як діяльності духу*. Дух, духовна сила, духовні особливості народів породжують і все різноманіття конкретних мов. Ідея духу виступає у Гумбольдта як якийсь початковий принцип, інваріантна категорія, рушійна сила, що поширює свою дію і на мову.

Виходячи із загальної ідеї людського духу, Гумбольдт вважає, що *формою його (духу) виразу є мова* народу. «Не намагаючись визначити пріоритет того або іншого, – пише він, – ми повинні бачити в духовній силі народу реальний визначальний принцип і дійсну підставу відмінності мов, оскільки тільки духовна сила народу є життєвим і самостійним явищем, а мова залежить від неї» [13, с. 89].

На думку Гумбольдта, духовна своєрідність народу і будова його мови надзвичайно глибоко взаємопов'язані: «Мова є немов би зовнішній прояв духу народу; мова народу є його дух, і дух народу є його мова – важко собі уявити що-небудь більш тотожне. Яким чином вони зливаються в єдине і недоступне нашому розумінню джерело, залишається для нас нез'ясовним» [13, с. 88].

Еволюційна теорія мови і людства виступає тут як *єдиний творчо-духовний і мовотворчий процес*. На думку Гумбольдта, «мова є безперервною діяльністю духу»; «Визначення мови як діяльності духу, – відзначає він, – є правильним і адекватним вже тому, що буття духу може мислитися тільки в діяльності» [13, с. 91]. *Розуміння мови як діяльності було новим кроком в теорії мови*.

В еволюційній теорії Гумбольдта мова розвивається стихійно і природно, як природний організм. *Розвиток системи мови не залежить від свідомої діяльності людей*.

Мовотворчий процес є стихійною масовою діяльністю безлічі поколінь, рух у мові є прояв творчого начала у душі народу, воно не пов'язане безпосередньо з розвитком знань.

Кристалізація попередньої мовотворчої діяльності, накопичення її результатів формують і удосконалюють структуру мови, стихійним чином переломлюючи в мовній тканині особливості національної самосвідомості і світосприйняття на кожному історичному етапі розвитку народу, нації. В результаті нескінченної серії перетворень і нарощу-

вань мова збагачується змістом, удосконалюється в будові, розвиває свої функції.

Розвиваючись за законами духу, мова за Гумбольдтом є своєрідним «проміжним світом», що знаходиться між народом і оточуючою його дійсністю, визначаючи собою особливості світогляду народу, його психічний склад, склад думок, філософію, науку, мистецтво і літературу.

Гумбольдт підкреслює виняткову роль мови в становленні людини, у формуванні її світогляду, в розвитку суспільства. На його думку, мова зіграла вирішальну роль в становленні людини як біологічного виду і як мислячої соціальної істоти.

Гумбольдт указує на тісний зв'язок мови і мислення: «Мова є орган, що створює думку. Розумова діяльність – абсолютно духовна, глибоко внутрішня і така, що проходить безслідно – за допомогою звуку мови матеріалізується і стає доступною для чуттєвого сприйняття. Діяльність мислення і мови представляє тому нерозривну єдність. Через необхідність мислення завжди пов'язане із звуком мови, інакше воно не досягає ясності і уявлення не може перетворитися у поняття» [13, с. 96]. Мова та мислення – нерозривна єдність, але мають незнищенне протиріччя, оскільки при означенні поняття звуком поєднуються дві речі, які ніколи не можуть абсолютно перейти одна в одну. У генетичному плані мова і мислення виникають одночасно, вони «виникають з недосяжного минулого у повній відповідності один одному, їх джерела і первинні форми залишаються для нас незбагненою таємницею» [13, с. 97].

Разом з тим, виходячи з концепції первинності духу, Гумбольдт вважав, що поняття, хоч і в неоформленому вигляді, передуює слову, яке надає поняттю форму і фіксує його.

Виходячи з єдності мови і мислення, в своїх роботах Гумбольдт розвиває вчення про форму в мові, яке є найважливішою частиною його лінгвістичної теорії.

Не дивлячись на те, що мова пов'язана з діяльністю духу, мисленням, вона має свою специфіку і відносну самостійність, стійкість, які суть форма мови. Гумбольдт указує, що постійне і одноманітне в діяльності духу, узятє у всій сукупності своїх одиниць, зв'язків і систематичності, складає форму мови (те, що в сучасній лінгвістиці термінологізовано як абстрактні одиниці, значення та категорії, інваріанти та їх репрезентанти, парадигматичні та синтагматичні відношення, зв'язки, парадигми тощо. «Мова є формою і нічим більше, окрім форми», – підкреслює він [13, с. 107].

Поняття форми мови диференціюється, в ній виділяються *зовнішня і внутрішня форми*. *Зовнішня* форма є зовнішнім, матеріальним аспектом організації мови; *внутрішня* форма – це організація психічної, ментальної субстанції. *Зовнішня* форма – це *звукове оформлення, морфологічна структура, значення*; *внутрішня* форма – це *спосіб з'єднання поняття із звуком, думки з мовою*. Дух народу, окремої людини спершу об'єктивується у внутрішній формі, а потім вже виражається за допомогою *зовнішньої форми конкретної мови* як духовного втілення індивідуально-народного життя. Зовнішня відмінність мов виявляється в різній звуковій формі різних мов, яка створює індивідуальну форму кожної мови. Звуки голосу допускають безмежну безліч модифікацій, але тільки артикуючий звук, тобто звук, що входить у мовну систему і володіє в ній певною функцією, щось означає. Фактично Гумбольдт під *артикулюючим звуком як функціональною категорією розуміє фонему* (нагадаємо, що в класичній філології вже існувала ідея *фонем*, але у Гумбольдта майже завершене формування мовно-філософського поняття, що в сучасній лінгвістиці термінологізовано як *фонема*). Внутрішня форма представляє собою специфічний для даної мови спосіб об'єднання звукової матерії і психічного змісту, духу народу; вона фіксує особливості національного світобачення. За Гумбольдтом, внутрішня форма не тільки організує духовну субстанцію, але від неї залежить, по суті, і структура зовнішньої форми, організація звукового матеріалу. Форма мови предстає у нього структурою, в якій «кожен окремий елемент існує завдяки іншому», сукупністю всіх елементів мови, всіх мовних структур, узятих в системі, тобто моделюючим мовним пристроєм.

Тим самим Гумбольдт *обгрунтовує у філософському аспекті* ідею (що вже існувала в роботах мовознавців-класиків; зокрема і в основному – в Граматиці Пор-Рояль) *системно-структурного характеру* мови, зв'язаної певними відношеннями (в сучасній лінгвістиці термінологізовані як парадигматичні та синтагматичні).

В. фон Гумбольдт створив також *знакову теорію мови* (ідея якої теж певним чином існувала в класичному мовознавстві). Він розглядав мову одночасно і як віддзеркалення дійсності, і як знак. Мова є не предметами, а лише сукупністю понять про них, «утворюваних розумом слів». *Слово – знак окремого поняття, в ньому завжди є наявною єдність звуку і поняття*. Заявляючи, що звуковий образ слова виступає умовним представником предметів, відносин, психічних асоціацій, зв'язків з області зовнішнього світу, учений, по суті, формулює понят-

тя, що в сучасній лінгвістиці термінологізовано як *лексичне, денотативне і коннотативне, значення*.

Учений підкреслює, що значення слова пояснюється тією характерною ознакою предмету, який ліг в основу його найменування і був закріплений мовною практикою, чим формує поняття, яке в сучасній лінгвістиці термінологізовано як *мотивація, мотивоване значення, мотивована основа* тощо.

Розглядаючи живі мови, Гумбольдт приходиться до висновку, що всі люди говорять ніби однією мовою і в той же час у кожної людини своя мова, тим самим розмежовуючи (продовжуючи розвиток ідеї, що була висунута ще в класичному мовознавстві) *мову і мовлення як об'єкти наукового дослідження*. За Гумбольдтом, *перший і справжній, істинний стан мови є живе мовлення*, чого ніяк не можна забувати при дослідженні мов, «якщо ми хочемо увійти до живої суті мов» [13, с. 115]. *Мова* дає живо відчувати кожній людині, що вона не більш як частинка цілого людства. Разом з тим тільки в *мовленні* індивіда слова одержують остаточну визначеність, мовлення «є кращий засіб досягнення об'єктивності думки» [13, с. 115], з його допомогою люди досягають достатнього для їх практичної діяльності взаєморозуміння.

Важливою для теоретичного мовознавства виявилася *ідея Гумбольдта про те, що форми всіх мов можуть сходитися в одній загальній, єдиній для всіх формі, якщо враховувати тільки найзагальніші їх риси*. Це витікає з вимог мислення, на чому ґрунтуються в мовах загальні закони, які, як і вимоги мислення, не залежать від відмінних рис народів і національностей. Національні відмінності мають вплив на реалізацію в конкретних мовах загальних вимог мислення і мови. Індивідуальність вживання мовних форм базується на загальності початкових принципів. Виходячи з означених положень, Гумбольдт пропонує (знову ж таки розвиваючи і поглиблюючи класичну ідею) створити *універсальну граматику*, піднімаючись від конкретних фактів до все більш широких узагальнень, маючи також на увазі спільність логічних передумов різних мов.

У своїх роботах В. фон Гумбольдт видозмінює, удосконалює і розширює вже прийняту до нього *типологічну класифікацію мов* (А. Шлегель, Ф. Бопп) виділяючи, зокрема, новий (нагадаємо вже прийняті – ізолюючі, аглютинативні, флективні) тип – *інкорпуючі мови* (де функціонують слова-символи, що несуть тільки мінімальну інформацію без будь-яких морфемних, граматичних, синтаксичних, стилістичних тощо варіацій). Головна і найвиразніша відмінність між мовами полягає, на його думку, в тому, як, якою мірою той або інший народ

відображає в своїй мові дійсність. Національна своєрідність мов виявляється у специфічному поєднанні звукового матеріалу, внутрішньої форми мови і формуючого її духу.

Розглянувши будову мов, Гумбольдт ділить їх залежно від форми на «досконалі» та «недосконалі». У «недосконалих» мов синтез внутрішньої форми звуку або слабкий від природи, або пригнічується і спотворюється втручанням певних обставин. «Досконалі» мови характеризуються повним поєднанням розвитку думки та мови. Синтез внутрішньої форми мови і звуку з найбільшою повнотою відображається в граматичній будові мов: в утворенні речення та створенні слів за допомогою афіксів.

В основу своєї морфологічної класифікації Гумбольдт кладе *структуру слова*, а також *граматичний спосіб утворення речення*.

Виходячи з цих принципів, він підрозділяє всі мови світу на *чотири типи*: флективні, ізолюючі (аморфні), аглютинуючі, інкорпуючі. Найбільш «досконалими, довершеними» він вважає *флективні мови*, в яких *найповніше* виявляється *синтез зовнішньої і внутрішньої форми в будові слова*, в них *легко вицленюється речення*. До цього типу відносяться перш за все *індоєвропейські мови*.

До «недосконалих» мов Гумбольдт відносив мови аглютинуючі (тюркські, фінські), інкорпуючі (палеоазіатські, мови індіців), ізолюючі (китайська). Разом з тим всі мови володіють гнучкістю, необхідною для виразу народного духу [4, с.57-58].

3. Система антиномій

Для лінгвістичної теорії Гумбольдта характерним є розуміння внутрішньої суті мови як цілого, такого, що складається з *діалектичних суперечностей* (підґрунтям є філософська теорія Гегеля), які і визначають характер мови.

Суперечливі властивості мови він намагався сформулювати у вигляді *антиномій*, тобто суперечностей між двома опозиційними положеннями, кожне з яких визнається доказовим. До найважливіших *антиномій мови* В. фон Гумбольдта відносяться наступні:

Антиномія мови як діяльності та як продукту діяльності.

За своєю суттю мова є вираз діяльності духу, вона «не продукт діяльності (ergon), а діяльність (energeia)» [4, с. 63]. На думку Гумбольдта, мову не можна представляти раз і назавжди готовим матеріалом, який можна перечитати у всій його кількості і засвоїти поступово: її слід представляти такою, що вічно відроджується за певними законами. Мова є щось постійне і в кожен даний момент скороминуще. З

іншого боку, кожне покоління одержує від попереднього мову вже в готовому вигляді як результат, продукт діяльності народного духу. У цих готових формах міститься все для оновлення мови і вічного руху духу в результаті людської творчості.

Антиномія мови і мислення.

Гумбольдт всіляко підкреслює нерозривну єдність мови і мислення: мова є орган, що творить думку; мова прагне перетворити звук на вираження думки; без мови неможливе утворення понять; слово є індивідуальна фізіономія поняття; слово є єдністю звуку і поняття і т. п. Разом з тим дух людини, втілюючись в поняття, постійно прагне звільнитися від тенет мови, оскільки слова утруднюють внутрішню свободу духу, думки, ставлячи їх у певні рамки.

Антиномія об'єктивного і суб'єктивного в мові.

За Гумбольдтом, мова по відношенню до об'єкта пізнання суб'єктивна, по відношенню до людини – об'єктивна. Мова має самостійне буття, вона не залежить від окремих осіб, хоча дійсне життя і одержує тільки у вживанні між людьми. З одного боку, людина сприймає мову так, як вона заповіdana традицією, а з іншого – вона сама постійно відтворює мову у власному мовленні. Ця антиномія є великим засобом перетворення суб'єктивного в об'єктивне і навпаки.

Антиномія стійкості, стабільності та руху в мові.

Ця суперечність тісно пов'язана з розумінням мови як діяльності і як продукту діяльності. Мова постійно змінюється і в той же час надзвичайно стійка, стабільна. Кожна людина вносить свої зміни в мову, але в той же час сприймає її в готовому вигляді від попередніх поколінь. Сприйняті елементи мови складають деяким чином мертву масу, але в той же час містять в собі живий зародок нескінченних змін, оскільки кожна особа порізно і притому безперервно діє на мову, змінюючи її в кожному поколінні.

Антиномія індивідуального і колективного в мові.

Мова, вважає Гумбольдт, належить завжди цілому народу, але в той же час вона залишається творінням окремих осіб, тому що мова живе і відтворюється тільки в устах окремих людей. Оскільки говорять тільки окремі особи, то мова – творіння індивідів. І в той же час мови як творіння цілих народів передують творінню окремих осіб. Мова виражає світогляд окремої людини, але в той же час людина завжди залежить від народу, до якого належить.

Антиномія мови і мовлення.

Мова є певна система, сукупність певних фактів, які реалізуються у вигляді окремих актів мовленнєвої діяльності. Мова – це внутрішньо

взаємопов'язаний організм, кожний з найдрібніших елементів якого тим або іншим і не завжди ясним чином визначається мовою. У мові немає нічого одиничного, кожен її елемент виявляє себе лише як частина цілого. Для мовлення мова встановлює тільки регулюючі схеми, надаючи можливість індивідуального оформлення тому, хто говорить. Система мови завжди реалізується в мовленні у вигляді окремих актів мовної діяльності.

Антиномія розуміння і нерозуміння.

Мовлення та розуміння розглядаються Гумбольдтом як різні форми діяльності мови. Слова одержують свою остаточну визначеність тільки в мові індивіда. Проте в живій мові ніхто не розуміє слів абсолютно в одному і тому ж сенсі: і той, хто говорить, і той, хто слухає, можуть сприймати один і той самий предмет по-різному і вкладати різний, індивідуальний зміст в одне і те саме слово. Тому взаємне розуміння між співрозмовниками є в той самий час і розбіжність, нерозуміння.

4. Вплив наукової концепції В. фон Гумбольдта на розвиток основних концепцій, напрямків та шкіл мовознавства

Гумбольдт цілком правомірно вважається основоположником теоретичного і загального мовознавства як окремої дисципліни. Він закла *основи теорії мови* як діяльності та витвору людського духу, що розвивається, тісно пов'язав *філософію мови з порівняльно-історичним методом*.

Багато лінгвістичних ідей В. фон Гумбольдта значним чином впливали і продовжують багатобічно впливати на мовознавство.

Положення Гумбольдта *про мову як діяльність духу і мисленням* мало величезний вплив на розвиток *психологічного напрямку* в мовознавстві, на погляди Г. Штейнталя, О.О. Потєбні та інших представників психологічної школи, на формування *теорії мовної діяльності*, на становлення *сучасної теорії мови*.

Основне для концепції Гумбольдта *поняття народного духу, формою виразу якого є національна мова*, одержало свій подальший розвиток у *сучасній етнолінгвістиці* й інших різновидах *неогумбольдіанства*.

Ідеї Гумбольдта *про системність і знаковість мови* мали великий вплив на *концепції А. Шлейхера, І.О. Бодуена де Куртене, Ф.де Соссюра*, залишаються також актуальними і в сучасному мовознавстві.

Плідний вплив на погляди О.О.Потєбні, К. Фосслера, Б. Кроче та інших представників *естетичного напрямку* в мовознавстві мали думки Гумбольдта *про мову як творчу діяльність індивіда*.

Положення Гумбольдта про те, що мова *піднімається над індивідами, будучи одночасно масовим, колективним, народним творінням*, вплинули на становлення *соціологічного напрямку* в мовознавстві.

Висновки. Отже, лінгвістична концепція Гумбольдта знаменує собою якісно новий етап у розвитку мовознавства.

Володіючи досконало, як, мабуть, ніхто інший до нього або після нього, *всім відомим в його час емпіричним матеріалом, що відноситься до численних мов і культур*, Гумбольдт уперше в історії розвитку знань про мову зміг:

– побудувати достатньо *струнку і цілісну лінгвістичну систему*, що відображає внутрішню будову мови, її зв'язки з духовним і розумовим життям народу, його культурою;

– вказати майбутнім поколінням учених основні *шляхи проникнення* в нескінченно складні механізми мовної, інтелектуально-духовної і культурно-історичної діяльності людини

Гумбольдт цілком правомірно вважається основоположником теоретичного і загального мовознавства як окремої дисципліни. Він закла *основи теорії мови* як діяльності та витвору людського духу, що розвивається, тісно пов'язав *філософію мови з порівняльно-історичним методом*.

Ідеї В. фон Гумбольдта значним чином продовжують багатобічно впливати як на лінгвістичні, так і на філософські аспекти дослідження мовних систем.

За справедливим твердженням Б.О. Ольховікова, В. фон Гумбольдта можна віднести до тих мислителів, наукові концепції яких у значній мірі належать не стільки сучасникам, скільки подальшим епохам розвитку науки [1, с. 352].

О. О. Добринчук,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри

Lyrrik der Gegenwart

Дисципліна: Новітня література німецькомовних країн.

Вид лекції: тематична лекція з елементами бесіди.

Дидактичні цілі:

Навчальні: ознайомити студентів з особливостями сучаних німецькомовних поетичних творів, їх тематикою, а також із такою новітньою формою представлення поетичних творів, як *Poetry Slam*; проаналізувати відмінності між традиційним класичним віршем і сучасним; познайомити із творчою манерою письма деяких поетів сучасної німецькомовної лірики.

Розвиваючі: навчити студентів виокремлювати найважливіше із усього поданого матеріалу, формулювати самостійно основні думки стосовно теоретичних понять, аналізувати та порівнювати відомості про сучасну та класичну лірику, робити власні висновки із засвоєного матеріалу.

Виховні: формувати інтерес до прочитання та аналізу ліричних творів сучасної німецькомовної поезії.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: історія зарубіжної літератури, інтерпретація тексту, культурологія, лінгвокраїнознавство, практика усного та писемного мовлення німецької мови, стилістика німецької мови.

Забезпечуючі дисципліни: історія зарубіжної літератури, інтерпретація тексту, культурологія, лінгвокраїнознавство, практика усного та писемного мовлення німецької мови, друга іноземна мова, стилістика німецької мови.

Забезпечувані дисципліни: новітня історія німецькомовних країн.

Основні поняття: новітня література, сучасна лірика, вірш, особливості, теми, представники.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація, відеозаписи.

Plan der Vorlesung

1. Die Rolle und das Verstehen des Gedichts.

-
2. Merkmale der Gegenwartslyrik. Klassische Lyrik und Gegenwartslyrik – die Vergleichsanalyse.
 3. Die Vertreter der Gegenwartslyrik: Durs Grünbein Uwe Kolbe, Martina Hefter.
 4. *Poetry Slam* als neue literarisch-kulturelle Form der Darbietung.

Література

1. Добринчук О.О., Калинюк Т.В. Kunst im Video und Audio (Aufgaben zum Selbststudium) : навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : Медобори-2006, 2017. 45 с.
2. Dawidowski Christian. Gegenwartsliteratur und Postmoderne im Literaturunterricht. Ettenheim : Schneider Verlag Hohengehren, 2014. 222 S.
3. Durs Grünbein: веб-сайт. URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Durs_Gr%C3%BCnbein (дата звернення: 20.09.2018).
4. Gegenwart (seit 1989) : веб-сайт. URL : <https://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/zemanek/dokumente/zemanek-gegenwart-handbuch-lyrik> (дата звернення: 15.09.2018).
5. Herrmann Leonhard, Horstkotte Silke. Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Meppel : J.B. Metzler Verlag, 2016. 230 S.
6. Kaspar H. Spinner. Lyrik der Gegenwart im Unterricht : веб-сайт. URL : https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/3144/file/Spinner_Lyrik_Gegenwart.pdf (дата звернення: 20.10.2019).
7. Martina Hefter: веб-сайт. URL : <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/das-raeumliche-denken-12704> (дата звернення: 17.09.2018).
8. Slam Poetry : веб-сайт. URL : <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/deutsch/artikel/slam-poetry> (дата звернення: 26.10.2019).
9. Uwe Kolbe: веб-сайт. URL : <http://www.literaturport.de/Uwe.Kolbe/> (дата звернення: 10.11.2019).
10. Uwe Kolbe Gedichte : веб-сайт. URL : <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/das-wasser-dem-wir-wohnen-656> (дата звернення: 10.11.2019).

Текст лекції

1. Die Rolle und das Verstehen des Gedichts

Gedichte sind eine besondere Literaturform, die sich in vielen von anderen literarischen Formen unterscheidet. Auch wenn einige Lyriker in ihren Gedichten aktuelle Themen der Gegenwart behandeln ist die dichterische

terische Arbeit des Gedichts vor allem eine Arbeit an der Sprache selbst. Über diese Arbeit an der Sprache zu sprechen und zu schreiben ist schwierig, weil Erkenntnis und Einsicht des Gedichts sich oft jenseits des propositional Aussagbaren bewegen – was nicht heißt, dass Gedicht keine Erkenntnis bieten. Aber ihre Erkenntnis liegt in assoziativen, bildhaften und klanglichen Verknüpfungen, die sich nicht ohne Verlust in Alltagsprosa oder in wissenschaftliche Metasprache übertragen lassen.

Die Ordnung des Gedichts in Versen folgt einem rhythmischen und/oder graphischen Gliederungsprinzip, das oft genug quer zu syntaktischen Konventionen steht. Allerdings gibt es auch lyrische Texte ohne Vers. Gedichte erzeugen Irritation, Überraschung oder Staunen, transportieren aber nicht unbedingt Information und Botschaft. Wer ein Gedicht vor schnell zu verstehen versucht, geht oft genug in die Irre; und doch kann durch ein Gedicht etwas verstehen, was mir anders nicht zugänglich wäre.

Gedichte können lang oder kurz, fiktional oder nicht-fiktional, in Versen verfasst oder prosaförmig sein. Um als Gedicht erkennbar zu sein, muss ein Text starke Merkmale sprachliche Gestaltung erkennen lassen; gleichwohl gibt es Grenzfälle, in denen lediglich der Veröffentlichungskontext einen Text als Gedicht ausweist.

Lyrische Texte sollen nicht über ihre Form von der Prosa unterscheiden, sondern durch das poetische Denken, das ihnen zugrundeliegt und zu dem sie anregen. Unter dem poetischen Denken versteht man Widerstand, den man dem gewohnten Denken, seinen Logiken und rhetorischen Mustern gegenüber aufbringen muss, wenn sich etwas einstellen soll, man im Text eine Erfahrung vermitteln will, die diesen Namen verdient. Gedichte können eine Form von Reflexion sein, aber im Gegensatz zu begrifflichem Denken halten sie sich in einem noch nicht determinierten Zustand.

2. Merkmale der Gegenwartslirik. Klassische Lyrik und Gegenwartslirik – die Vergleichsanalyse

- Wie unterscheidet sich Lyrik der Gegenwart von den klassischen Gedichten?
 - Wenn wir über die Gegenwartslirik sprechen, geht es dabei nur um Gedichte, die gerade jetzt entstehen?
 - Und haben diese Gedichte alle gemeinsame Merkmale?

Merkmale traditioneller Lyrik

Traditionelle Lyrik zeichnet sich vor allem aus durch:

- **Reime;**
- **feste Strophenformen mit bestimmtem Metren;**

-
- **bildhafte Sprache**, also Metaphern, Gleichnisse, Epitheta, Symbole usw.;
 - **gehobene Sprache**.
Diese Merkmale sind in der modernen Lyrik seltener zu finden oder zumindest teilweise gebrochen.

Merkmale der Gegenwartslyrik

- **Rhythmus** wird nicht durch ein bestimmtes Metrum erzeugt. Die Autoren der Gegenwartslyrik achten nicht mehr auf ein bestimmtes Metrum, sondern bevorzugen einen Rhythmus. Dieser kann schnell oder langsam sein und somit eine deprimierende oder dynamische Wirkung auf den Leser haben.
 - Häufig findet man in der Gegenwartslyrik **keine Reime** (Verzicht auf Reime und festgelegte Strophenformen).
 - Bestimmte **Schemas** bei der Form werden einfach **vermischt**, sodass nicht mehr genau ausgemacht werden kann, ob es sich um ein Sonett handelt oder nicht.

Es wird eher **Umgangssprache**, **Fachsprache** oder **Alltagssprache** verwendet. Die Sprache ist leicht zu verstehen. Im Gegensatz zu anderen Epochen werden wenig Metaphern verwendet, sodass der Sinn des Gedichtes einfacher zu durchschauen ist. Typisch ist verknäppte, originelle Sprache: kühne Metaphern, Chiffren, Schlüsselwörter sowie die Verbindung paradoxer Elemente.

Wichtig sind außerdem **Neologismen**, also sogenannte Wortschöpfungen. In Werken der Gegenwartslyrik werden häufig Wörter verwendet, die eigentlich nicht existieren und dadurch besonders stark die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen.

In den Versen und Strophen finden sich Satzbrüche und Zeilenbrüche **nicht nach grammatikalischem** sondern nach **gewolltem Sinn**. Es gibt häufig nur Wortgruppen und Ausdrücke statt Haupt- und Nebensätzen. Die Regeln der Zeichensetzung werden missachtet.

Wichtig ist **Mehrdeutigkeit** statt Eindeutigkeit.

Vergleichen wir zwei Gedichte. Welches Gedicht ist ein modernes Gedicht? Beweisen Sie das.

Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt

Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt,
Und daß ich endlich scheiden muß,
Daß endlich doch das letzte Lied
Und endlich kommt der letzte Kuß.

Noch häng ich fest an deinem Mund
In schmerzlich bangender Begier;
Du gibst der Jugend letzten Kuß,
Die letzte Rose gibst du mir.

Du schenkst aus jenem Zauberkelch
Den letzten goldnen Trunk mir ein;
Du bist aus jener Märchenwelt
Mein allerletzter Abendschein.

Am Himmel steht der letzte Stern,
O halte nicht dein Herz zurück;
Zu deinen Füßen sink ich hin,
O fühl's, du bist mein letztes Glück!

Laß einmal noch durch meine Brust
Des vollsten Lebens Schauer wehn,
Eh seufzend in die große Nacht
Auch meine Sterne untergehn.

Theodor Storm

Vater und Sohn

Ein einziges Abstandhalten
und Beieinanderstehn
mit schlenkernden Armen.
Der Vater die Uniform,
der Sohn mit den Rastazöpfen.
Der Vater im Rucksack Preußen,
der Sohn auf dem Surfbrett
zur Mündung der Flüsse hinaus.
Der Vater auf Reisen,
der Sohn die innere Emigration.
Der Vater die Briefe,
der Sohn schweigt.
Vater, ders locker nimmt,
Sohn zu dem Herzen.
Einander Kampf ohne Regel,
ernster als auf dem Spieplatz je,
länger als lebenslang.
Nie sterben die Väter,
hört man, seit Ohren sind,
und selten leben die Söhne.

Uwe Kolbe

Wodurch zeichnet sich die gegenwärtige Lyrik thematisch aus? In der Alltagslyrik durch eine starke **Subjektivität** der Aussage, durch **die Darstellung einer komplizierten, unpersönlichen Welt** und **durch den Ausdruck von Zukunftsangst**.

Die **Liebeslyrik** beleuchtet gerne die vielen Facetten des Liebesbegriffs, den realen Alltag einer Beziehung sowie Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Liebe. Hier kommt es zu einer Wende nach innen, einer Zuwendung zum eigenen Ich. Die Texte haben einen authentischen, direkten und einfachen Ton, sind gefühlsbetont, bekenntnishaft und tagebuchartig. Es geht um persönliche Träume und Probleme des Privatlebens.

Wenn das Gedicht der Wirklichkeit gegenüber keine passiv beschreibende oder rhetorische, sondern eine aktive, forschende Haltung einnimmt, verändert sich auch das Verhältnis von Gedicht und Ich. Das lyrische oder

«Schreib-Ich» ist weder identisch mit der Person des Dichters noch völlig unterschieden davon; statt als Entität lässt es sich besser als Prozess beschreiben. Eine Auflösung oder Aufspaltung des Ich ist nicht nur theoretische Voraussetzung und praktische Erfahrung, sondern auch, wie gesagt wurde, häufiges Thema in zeitgenössischer Lyrik.

3. Die Vertreter der Gegenwartslyrik: Durs Grünbein, Uwe Kolbe, Martina Hefter

Die Lyrik von **Durs Grünbein** schließt das landläufig Poetische aus und läutet eine neue lyrische Ära ein, die bisherige Ost-West-Gegensätze hinter sich lässt und an eine internationale Moderne anschließt. Der spektakuläre Erfolg Durs Grünbeins – kein anderer Lyriker seiner Generation wurde so früh und so umfangreich antologisiert – verdankt sich einer glücklichen Fügung. Grünbeins lässige Urbanität und sein Anschluss an die internationale Moderne prädisponierten ihn zu einem neuen, gesamtdeutschen Dichtertypus, einem «alle Interessierten hinreißenden Götterliebbling» (nach dem Literaturkritiker Gustav Seibt (1994). Tatsächlich bringt Grünbeins erster Gedichtband «*Grauzone morgens*» einen neuen Ton in die DDR-Lyrik. Zwar findet sich mit dem Protest gegen die Monotonie des Alltags noch eine DDR-spezifische Motivik, aber die für eine ältere Generation so wichtige Thematik der Utopie spielt bei Grünbein keine Rolle, nicht einmal als verfehlt Utopie. Grünbeins Gedichte gestalten keine Kollektiverfahrungen, sondern die kalte, emotionslose Selbstwahrnehmung eines radikal vereinzelt Ich, das sich weniger als reflektierendes Subjekt denn als biologischer Körper betrachtet. So heißt es in dem Gedicht «*Farbenlehre*»

Vom Fenster abgerutscht
Mit dem Schienbein auf-
geschlagen am Gitterrand
einer Hortensienrabatte

sahst du zum erstenmal
deinen Knochen bloßgelegt
gelblichrot und wo kein
Blut war elfenbeinweiß.

So gesehen das weißt du
nun prägen sich Farben
besonders fest ein.

(*Durs Grünbein: Grauzone morgens, 75*)

Eine spezifisch ostdeutsche Identität im Sinne einer Identifikation mit einem kollektiven Subjekt lässt sich aus Grünbeins Bestimmung des Menschen als materielles Körperwesen nicht ableiten. Dennoch zeigt sich in Grünbeins frühen Gedichten eine eigenständige ostdeutsche Aneignung der internationalen Moderne und Postmoderne – eine «Post-Ost-Moderne».

Die starke Beschäftigung mit dem eigenen Ich, besonders in Formen der Selbstentfremdung, verbindet Grünbein mit seinem etwas älteren Generationsgenossen **Uwe Kolbe**. Die Erfahrung des Identitätswechsels durch den Systemwechsel 1990 sensibilisiert die Autoren für die postmoderne Durchdringung des Subjekts mit Medienbildern, Sinneseindrücken, Imaginationen und Erinnerungen. Im Gegensatz zu gleichaltrigen westdeutschen Lyrikern, die diese Durchdringung ebenfalls poetisch fruchtbar machen, wird sie aus ostdeutscher Perspektive jedoch als fundamentale Verunsicherung, nicht als freies Spiel erlebt – eine Hemmung.

Ebenso wie Lehnert spielt Uwe Kolbe in dem Rom-Gedicht **«Nicht wirklich platonisch»** (1994) mit dem Motiv des Umdrehens auf den Orpheus-Mythos an (**Nicht wirklich platonisch, 32**). Damit wendet er sich vom Bild des steinerollenden Sisyphos ab, das in der Spätphase der DDR als Verständigungsmetapher für die Rolle des Dichters in der Arbeitergesellschaft diente.

Uwe Kolbe geht in seinen späteren Gedichten in der Gedichtsband **«Gegenreden»** (2015) aufs Ganze unserer Existenz. Dass wir dieses Ganze als Widerspruch, Zweisamkeit als Entzweiung erleben, zeigen vor allem die so leidenschaftlichen wie reflektierten Liebesgedichte des Bandes. In immer neuen Anläufen zielen Kolbes **«Gegenreden»** auf die Liebe als dem «Rätsel der fremdesten Nähe» und wechseln souverän zwischen hohem Ton und Ausgelassenheit ihre sprachlichen Register.

Uwe Kolbe taucht in seinem neuen Buch **«Psalmen»** (2017) in die große Tradition der biblischen Psalmen ein und zieht dabei alle sprachlichen Register: vom Profanen bis zum Erhabenen, vom flotten Gesang bis zum Stottern, vom tiefen Ernst bis zum Spiel mit Klängen und Formen. Immer geht es dabei um das Leben im Hier und Jetzt in seiner ganzen Fülle: um die Liebe und die Schönheit der Natur, um den Zauber der Kunst, aber auch um Leere, Einsamkeit und Tod.

Sternsucher

Der, hör ich, nachts aus dem Haus geht
und, seh ich, hoch in den Himmel schaut,
den, weiß ich, eine sehr gerne mal träfe,
doch, sagt sie, so wie es aussieht,

der, klagt sie, schaut doch immer nur hoch
und, denkt sie, niemals in mein Gesicht.
So, mein Freund, findest du nie deinen Stern

Uwe Kolbe

Die deutsche Schriftstellerin **Martina Hefter** lebt und arbeitet als Schriftstellerin und Performance-Künstlerin in Leipzig. In ihren Gedichte verbindet Hefter sprachliche mit tänzerischen Elementen und kreiert somit eine innovative Art der Darbietung. Diese brachte ihr zwei Stipendien sowie den Lyrikpreis Meran ein. Zu ihren lyrischen Sammelwerken gehören *«Nach den Diskotheken»* (2010), *«Vom Gehen und Stehen»* (2013).

In dem ersten Lyrikband von Martina Hefter *«Nach den Diskotheken»* merkt man ihren Gedichten an, dass Hefter eine ausgebildete Tänzerin ist. Der erste Teil umschreibe – kurz vor der Morgendämmerung – einen Zustand der Klarheit und «Durchlässigkeit», wie ihn manchmal Übermüdung mit sich bringt. Durchlässig sind auch die Körper, um die hier fast alles kreist, auch im zweiten Teil, in dem es Tag geworden ist. Wie Hefter die Beziehung von Körper und Sprache, Tanzen und Denken beschreibt, das ist das eigentliche Ereignis dieser Gedichte.

Martina Hefters neue Gedichte im Band *«Vom Gehen und Stehen»* (2013) balancieren leichtfüßig zwischen Gewichten und Aufstieben und entfalten wie nebenbei ein fein choreografiertes «Movarium» beinahe alltäglicher Bewegungen und Gesten. Martina Hefters Texte erkunden die Wechselspiele zwischen Körperhaltungen, Denken und Sprechen. Über die Buchform hinaus entwickelt Martina Hefter auch fortwährend Übertragungen ihrer Texte in Performances, die Gedichte und Bewegungen/Tanz zu neuen Formen verschmelzen.

gehen

neben jemandem, in den man heimlich verliebt ist

Wie das Angestupstwerden puscht. Ich pulse.

Bleib so, ich kaufe, surfe – Surplus – auf Trugblüten,
dufte, koste von diesem ausgesprochenen Gold.

Der Trick mit dem Schwanenhals.

Schaff das noch mal so rasch,

ich fahre per Tacker die Umrisse nach.

Immer das ganze Meer trinken, immer mich werfen
in uraltes Repertoire: gehen wie unter Wolken,
das muss ich endlich verlernen.

Einfach spazieren. Gern patzen. Mitten spinnen im Reden
über Wertpapiere und Flieder. Ich zeig dir im Gehen
das Glimmen.

Martina Hefter: vom «Gehen und Stehen»

4. Poetry Slam als neue literarisch-kulturelle Form der Darbietung

Poetry Slam ist eine Veranstaltungsform, bei der verschiedene Künstlerinnen und Künstler mit selbstgeschriebenen Texten gegeneinander antreten. Poetry Slam obliegt dem Prinzip der Oralität, d.h. die Texte werden für den mündlichen Gebrauch verfasst. Allerdings wird bei Poetry Slam nicht nur Lyrik in einem strikten literaturwissenschaftlichen Verständnis gelesen, und der klassische buchförmige Gedichtband bleibt ein exklusives Produkt. Als Begründer des Poetry Slams gilt Marc Kelly Smith. Ab 1985 organisierte er in einer Bar in Chicago Poesie-Abende. Aufgrund des großen Publikums zog er in einen Jazz-Club um, wo wöchentlich eine Show nach festem Programm ablief. Beendet wurde diese mit einem Auftritt von ihm selber, musste aufgrund von Zeitmangel seinerseits jedoch alle zwei Wochen von etwas anderem abgelöst werden. Dazu erfand er Poetry Slam und bezog sich «auf die Tradition der Dichterwettbewerbe, die bis in die Antike zurückzuverfolgen sind.

Nur wenig später wurde dieser zu der Hauptattraktion des Abends und auch andere Café-Besitzer veranstalteten dieses Format, was nach und nach zu einer Ausbreitung in den USA führte. Ab 1990 fanden jährlich «*National Poetry Slams*» statt und der Musiksender *MTV* führte *MTV Poetry Unplugged* ein, womit der Dichterwettstreit auch noch durch das Fernsehen publik wurde. Ab 1993 expandierte der Poetry Slam weltweit und somit auch nach Europa und Deutschland.

Jeden Monat finden im Deutschland viele hundert Veranstaltungen statt, teilweise sogar mit tausend und mehr Zuschauern.

Für den Poetry Slam existieren folgende weltweit anerkannte Regeln, die bewusst einfach gehalten sind, um eine unkomplizierte Teilnahme zu ermöglichen:

1. Die Texte müssen selbst geschrieben sein.
2. Es gibt ein festes Zeitlimit (meist fünf oder sechs Minuten).
3. Es dürfen keinerlei Requisiten oder Verkleidungen verwendet werden.
4. Respect the poets! Buh-Rufe sind absolut tabu. Das Publikum bewertet die Darbietung.

Die Themen des Poetry Slams sind ganz verschieden: Muttersliebe, Krieg und Gewalt, technische Entwicklung, Zukunftsprognosen, Feminis-

mus, Rassismus, Verantwortung für die Vergangenheit, Verständniss zwischen Eltern und Kindern, Gleichgültigkeit der modernen Gesellschaft usw.

«Dran glauben»

Häng deine Hoffnung an ein Plastikschwein made in Taiwan
Häng deine Hoffnung an ein Pflasterstein
und andern Kleinkram
Zur Show gibt es Kitsch
Zum Popstar das Image
Zur Schönheit die Bräunung
Zum Glück gibt's die Täuschung
Also:
Dran glauben!
Kram kaufen!
Augen schließen!
Den Schwindel genießen!

Bas Böttcher (2008)

Die Strophe dieses Gedichts klingt ein bisschen wie ein Rap. Kein Wunder, «Dran glauben» von Bas Böttcher ist für **Poetry-Slams**, also Dichterswettstreite, geschrieben, für den mündlichen Vortrag. Welche Merkmale fallen noch auf? Vor allem der Rhythmus. Er entsteht aus Wiederholungen ähnlicher Wörter und Sätze. Der Text bekommt beim Sprechen einen melodischen Redefluss, wie beim Sprechgesang.

Merkmale dieses Gedichts

- Die Reime sind oft unrein;
- Viele Wörter haben eher einen ähnlichen Klang;
- Der Dichter verwendet Umgangssprache;
- Thema ist die Konsumkritik, der Zeitgeist sowie das unübersichtliche Leben durch die Globalisierung;
- Diese Form der gegenwärtigen Lyrik enthält meist eine Message, also eine Aussage;
- Bas Böttcher will uns sagen: Materielle Dinge, scheinbare Schönheit und Erfolg bedeuten nicht Glück und geben keinen Halt.

Julia Engelmann als eine der berühmtesten Vertreter des Poetry Slams wurde 1992 geboren, wuchs in Bremen auf und studierte Psychologie. Seit einigen Jahren nimmt sie regelmäßig an Poetry Slams teil. Mitreißende Energie zeichnet alle Slam-Texte in ihrem ersten Buch «**Eines Tages, Baby**» aus. Mit erfrischender Ehrlichkeit gibt sie Denkanstöße, rüttelt wach und erzählt hinreißend über die kleinen und großen Momente im Leben.

Mal zart, mal kraftvoll und immer berührend, ruft Julia Engelmann dazu auf, mutig zu sein, das Glück zu suchen und das Leben zu leben, bevor es zu spät ist.

Zusammenfassung. Gedichte unterscheiden sich von anderen literarischen Formen. Erkenntnis des Gedichts liegt in assoziativen, bildhaften und klanglichen Verknüpfungen. Gedichte erzeugen Irritation, Überraschung oder Staunen, transportieren aber nicht unbedingt Information und Botschaft. Zu den Hauptmerkmalen der modernen Lyrik zählen: Rhythmus, Verzicht auf Reime und festgelegte Strophenformen, Vermischung der Schemas bei der Form, Umgangssprache, Fachsprache oder Alltagssprache des Gedichts, Neologismen, Satzbrüche und Zeilenbrüche nicht nach grammatikalischem sondern nach gewolltem Sinn, Mehrdeutigkeit.

Die gegenwärtige Lyrik zeichnet sich thematisch durch eine starke Subjektivität der Aussage, durch die Darstellung einer komplizierten, unpersönlichen Welt und durch den Ausdruck von Zukunftsangst aus.

Poetry Slam ist eine neue literarisch-kulturelle Form der Darbietung, die heute sehr populär ist und die aktuellen Themen zum Nachdenken bietet.

Die Vertreter der deutschen Gegenwartslyrik sind: Durs Grünbein, Uwe Kolbe und Martina Hefter.

*Т. В. Калинюк,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри*

DIE NEUEN TENDENZEN IM GEGENWARTSDEUTSCH: VERÄNDERUNGEN IN DER GRAMMATIK

Дисципліна: Теоретичні проблеми сучасної німецької мови.

Вид лекції: тематична.

Дидактичні цілі:

Навчальні: визначити поняття мова, мовна система, варіативність; окреслити основні тенденції у граматиці сучасної німецької мови.

Розвиваючі: формувати пізнавальну активність аудиторії, вміння застосовувати здобуті знання у практичній діяльності.

Виховні: формувати науковий світогляд, шляхом мотивації навчальної діяльності; виховувати інтерес до вивчення німецької мови.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: стилістика, лексикологія, практика усного і писемного мовлення німецької мови, лінгвокраїнознавство, методика навчання іноземної мови.

Основні поняття: Sprache, Sprachsystem, Hochdeutsch, Standarddeutsch, Grammatik, Wortbildung.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

План лекції

1. Was ist Sprache? Die Sprache als ein einheitliches System.
2. Die allgemeinen Tendenzen im Deutschen.
3. Die aktuellen grammatischen Neuerungen.

Рекомендована література

1. Гінка Б. І. Лексикологія німецької мови : лекції та семінари : навч. посіб. для студентів-германістів. Вид. 2-е, переробл. і доп. Тернопіль : Редакційно-видавн. відділ Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка, 2008. 280 с.
2. Гінка Б. Was ist deutsch? Stereotype und Realität. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. 248 с.

-
3. Гінка Б.І. Скарбничка з германістики: посібник-порадник для студентів-германістів. Тернопіль : Астон, 2002. 208 с.
 4. DU 3 : навч.-метод. комплекс / Бориско Наталія, Брунер Каті, Каспар-Хене Хільтрауд та ін. Вінниця : Нова книга, 2013. 200 с.

Текст лекції

1. Was ist Sprache? Die Sprache als ein einheitliches System

Eine (natürliche) Sprache muss sich also nicht nur als stabil erweisen, sie muss zugleich auch «in Bewegung» sein.

Das Sprachsystem als System (als Organisation und Beschaffenheit eines Objekts) ist ein in sich geschlossenes und geordnetes Gebilde, das auf Grund der besonderen Art der hierarchischen Übereinstimmung einer bestimmten Substanz mit einer bestimmten Struktur zur Erfüllung einer bestimmten Funktion dient.

Ursache für die Ganzheitlichkeit der Sprache: Systemcharakter der Sprache oder Strukturcharakter?

«Ein System ist ein Komplex von Elementen, die sich in Wechselwirkung befinden». «Jeder Komplex oder jede Menge von Elementen mit ihren wechselseitigen Beziehungen bzw. ihren Attributen ist als System zu betrachten; d.h. das System ist in Wirklichkeit nicht so sehr durch die direkte Wechselwirkung seiner Elemente charakterisiert als vielmehr durch das Vorhandensein von Beziehungen, unter denen das zu verstehen ist, was das System zusammenhält».

Die Sprache als ein System stellt ein ganzheitliches Objekt dar, dessen Eigenschaften sich nicht auf die Summe der Eigenschaften ihrer Elemente zurückführen lässt, soll aber aufgefasst werden wie auch als kompliziertes Objekt, als gegliederte Gebilde, die sich selbst in einzelne Bestandteile gliedern lässt.

Die Sprache kann sowohl in einem breiteren Sinne (die Sprache der Musik, des Kinos usw.), als auch in einem engeren Sinne (menschliche Sprache) betrachten. «Sprache, in eigentlichem Sinne die menschliche Sprache, die eine so zentrale, komplexe und vielseitige Erscheinung ist, dass sie sich einer einfachen Definition entzieht. Man hat [...] Sprache u.a. definiert als angeborene artspezifische Fähigkeit des Menschen, als strukturiertes System von Zeichen, als internalisiertes System von Regeln, das Laut und Bedeutung in Beziehung setzt, als Ausdruck von Gedanken durch Laute, als Werkzeug und prägendes Element des Denkens, als Form menschlichen Erfahrung und Welterfassung, als Kommunikations- und Verständigungsmittel, als Menge von erlernten Gewohnheiten, auf Reize der Umwelt angemessen zu reagieren, als soziale Institution, als System

von Mustern oder Regeln sozialen Handelns, als Voraussetzung und Form von Geschichte, Kultur und Kunst.

Im übertragenen Sinn bezeichnet man auch andere Kommunikationssysteme, nämlich tierische (z.B. die Bienen-Sprache) Kommunikationssysteme, logische und mathematische Regeln, technische Kommunikationssysteme (z.B. Programmiersprachen u. a. in der Datenverarbeitung) als Sprachen, obwohl ihnen grundlegende Eigenschaften menschlichen Sprachen fehlen».

«Wichtigstes und artspezifisches Kommunikationsmittel der Menschen, das dem Austausch von Informationen sowie epistemische, kognitive und affektive Funktionen erfüllt. Der «Sprache» hat zwei elementare Bedeutungskomponenten:

A) Sprache «an sich», die Bezeichnung der menschlichen Sprachbegabung als solcher und

B) Sprache als Einzelsprache, d.h. die Konkretisierung von (A) in einer bestimmten Sprachgemeinschaft, zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten geographischen Raum und deren Ausdruck in konkreten Kommunikationsereignissen».

Man soll verschiedene Definitionen der Sprache von Linguisten anführen:

«Sprache ist eine ausschließlich dem Menschen eigene, nicht im Instinkt wurzelnde Methode zur Übermittlung von Gedanken, Gefühlen und Wünschen mittels eines Systems von frei geschaffenen Symbolen» (E. Sapir). «Eine Sprache ist ein System willkürlicher stimmlicher Symbole, mittels deren die Mitglieder einer Gesellschaft im Gesamtrahmen ihrer Kultur interagiert» (G. Trager). «Eine Sprache ist eine (begrenzte oder unbegrenzte) Menge von Sätzen, die jeweils in ihrer Länge begrenzt sind und aus einer begrenzten Menge von Elementen gebildet werden» (A.N. Chomsky). «Sprache ist die Einrichtung, durch die Menschen mittels gewohnheitsmäßig verwendeter, willkürlicher oral-auditiver Symbole miteinander kommunizieren und interagieren» (R. A. Hall).

2. Die allgemeinen Tendenzen im Deutschen

Für Sprachkritiker ist es mit der deutschen Sprache wie mit einem Einkauf in einem Berliner Luxuskaufhaus: Das Sortiment mag riesig sein, doch längst nicht jeder hat Zugang dazu. Manchen ist der Weg dorthin zu weit, andere können sich das Angebot nicht leisten. Bei der Sprache fürchten Kritiker entsprechend ein nachlässiges Bildungssystem oder bequeme Ausflüchte ins Englische. Schnell fällt dann der Begriff «Spracharmut».

Die Sprachwissenschaftler behaupten, dass sich die Deutschen heute vielfältiger ausdrücken können als je zuvor. Allein ihr Wortschatz ist in den letzten 100 Jahren um 1,6 Millionen Wörter gewachsen. Bei der Grammatik sind zwar leichte Einbußen zu verzeichnen, etwa beim Konjunktiv I, der immer seltener genutzt wird. An anderer Stelle werden solche Verluste aber wieder ausgeglichen, weil die Deutschen veraltete und neue Sprachregeln spielerisch kombinieren. Man könnte auch sagen: Nie haben sie großzügiger im Sprach-Kaufhaus geshoppt.

Besonders deutlich wird der Reichtum der deutschen Sprache an ihrem Wortschatz. Die Sprachwissenschaftler sprechen von einem mehr als dreißigprozentigen Zuwachs an Wörtern seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf etwa 5,3 Millionen. Was genau ein Wort ausmacht, ist allerdings schwer zu sagen. Denn viele Worte sind mehrdeutig: «Verband» kann sowohl einen Flottenverband meinen als auch einen medizinischen Verband. Zählt man das Wort also doppelt? Angestiegen ist die Menge aber zweifellos und das hat die Ausdrucksmöglichkeiten der Deutschen vergrößert.

Vor allem die Komposita haben sich vermehrt. Manche Begriffe hängen dabei schlicht mit technischen Neuerungen zusammen. Die Worte «Parklücke» und «Führerschein» tauchen dementsprechend erst im 20. Jahrhundert auf. Doch auch «Auszeit» oder «Teilzeit» gelten als neue Begriffe, obwohl sie sich aus zwei bekannten Worten zusammensetzen. Das Konzept der Teilzeit erschließe sich nicht automatisch, nur weil man die Worte «Teil» und «Zeit» kenne.

3. Die aktuellen grammatischen Neuerungen

Die Grammatik einer Sprache im engeren Sinn morphologischer und syntaktischer Strukturen ändert sich bekanntlich nur sehr langsam, insbesondere im Vergleich zur Lexik, die sich in Teilen rasch wandelt. Von aktuellen grammatischen Neuerungen ist deshalb nur wenig zu berichten. Es lassen sich dennoch einige Veränderungsprozesse aufzeigen, deren Anfänge zum Teil schon weiter in die Vergangenheit zurückreichen.

Als die Studentenbewegung der «Achtundsechziger» Mitte der siebziger Jahre durch die sogenannte Spontibewegung abgelöst wurde, änderten sich auch die an Mauerwände gesprühten Parolen. An die Stelle politischer Maximen traten allerlei komische und abstruse Aufforderungen. Zu den besonders witzigen Sprüchen gehörte der Appell: «Rettet dem Dativ!». Über die Entstehungsgeschichte dieses sprachpflegerischen Imperativs weiß ich nichts Genaues. Vermutlich ging es dabei um ein ironisches Spiel mit der Besorgnis einiger Sprachkritiker, der Dativ als Objektkasus gehe zurück zugunsten des «inhumanen Akkusativs», der sich mit *be*-Verben wie *be*-

liefern, beschenken, beglückwünschen, bezuschussen u.a. verbindet. Diese besonders in der Verwaltungssprache beliebten Verben fordern statt eines Dativs ein Akkusativobjekt. Wie sich aber längst herausgestellt hat, ist der Dativ als syntaktische Kategorie hierdurch nicht gefährdet. Die *be-Verben* mit Akkusativ ermöglichen lediglich eine andere Mitteilungsperspektive als die einfacheren Verben mit Dativobjekt. Man vergleiche: *Er schenkt ihr ein Buch. // Er beschenkt sie mit einem Buch.*

Falls man Veränderungen im grammatischen System einer Sprache überhaupt als Grund zur Sorge ansieht, müsste man sich beim Deutschen weniger um den Dativ als um den Genitiv sorgen. Die zutreffende Mahnung wäre also nicht «Rettet dem Dativ!», sondern «Rettet des Genitivs!»

Tatsächlich geht der Genitiv als Objektkasus immer weiter zurück, eine Entwicklung, die schon im 19. Jahrhundert begonnen hat. *Die Anzahl der Verben mit Genitivobjekt hat sich seitdem stark verringert bis auf einige wenige, die zumeist nur in Texten einer gehobenen Stilschicht verwendet werden.* Hierzu gehören: *anklagen, bedürfen, gedenken, harren, sich befleißigen, sich bemächtigen/entledigen/entsinnen/rühmen/schämen/vergewissern* und wenige andere.

Von einigen dieser Verben gibt es inzwischen auch Verwendungen mit einem Präpositionalobjekt statt eines Genitivobjekts: *Er wird des Mordes/wegen Mord angeklagt. Sie erinnert sich des Vorfalles/an den Vorfall.*

Andere Verben dieser Gruppe lassen sich allenfalls noch in ironisch altertümlicher Weise verwenden. Zum Beispiel kann man anstelle von Ich warte auf Ihren Vorschlag heute nicht mehr ernsthaft sagen oder schreiben: *Ich harre Ihres Vorschlags.*

Während die verbabhängigen Genitive weniger geworden sind, haben die präpositionsabhängigen Genitive zugenommen. Auch dieser Trend ist nicht neu, setzt sich aber ungebrochen fort. Neben Genitivpräpositionen wie *statt, trotz, wegen*, von denen einige auch mit dem Dativ Vorkommen, werden mehr und mehr Wörter nominaler und adjektivischer Herkunft als Präpositionen mit Genitiv gebraucht, und zwar nicht nur wie früher vorwiegend in Rechts- und Verwaltungstexten, sondern zunehmend auch in fachlich neutraler Gemeinsprache. Hierzu gehören: *abzüglich, angesichts, anlässlich, anstelle, aufgrund, ausschließlich, bezüglich, einschließlich, hinsichtlich, infolge, innerhalb, ungeachtet, vorbehaltlich* und mehrere andere. Bei einigen dieser Formen konkurriert der Genitiv mit dem Dativ. Konservative Sprachfreunde schätzen den Dativ nach Genitiv-Präpositionen weiterhin nicht. *Wegen dem Regen klingt nun einmal weniger fein als wegen des Regens.*

Im Übrigen *schwächt* sich in der Umgangssprache, aber auch in Zeitungstexten, die *morphologische Markierung des Genitivs* mit *-es* oder *-s* ab, z.B. in Fällen wie *der Anfang des Mai(s)*, *die Kursschwankungen des Dollar(s)*, *die Mühen des Alltag(s)*.

Als normgerecht gelten diese suffixlosen Genitivattribute noch nicht. Sie werden vermutlich zunehmend toleriert, weil in solchen Nominalphrasen der Genitiv eindeutig durch die Artikelform des ausgedrückt wird. (Die Artikelformen *der*, *die*, *das*, *den* sind anders als die eindeutigen *des* und *dem* nicht kasus-genusnumerus-eindeutig).

Der Rückgang der flexionsmorphologischen Markierung des Genitivs steht im Zusammenhang mit morphologischen Vereinfachungen in anderen Fällen.

So wird mehr und mehr auf die Markierung des Dativs und Akkusativs Singular mit *-en* verzichtet in Fällen wie einen *Automaten*, *dem Dirigenten*, *den Präsidenten*, *einem Advokaten*. Kaum mehr üblich ist die Dativ- oder Akkusativkennzeichnung mit *-e* bei *dem Mann(e)*, *auf dem Land(e)*, *die Tür(e)*. Entgegen gelegentlich vertretener Befürchtungen werden Genitivattribute aber nicht weitgehend durch Nominalgruppen mit *von* ersetzt, wenngleich der Genitiv auch als Attributskasus etwas zurückgegangen ist. Neben dem umgangssprachlichen *das Gesicht von diesem Menschen* gibt es weiterhin das *Gesicht dieses Menschen*. Auch hier gilt: Der Genitiv hört und liest sich etwas formeller als das Attribut. Bei Eigennamen als Attributen besteht die Tendenz, kurze Namen im Genitiv voranzustellen, längere oder komplexe Namen als Attribut nachzustellen: Peters Vortrag // der Vortrag von Dr. Peter Weißbäcker.

Noch eine Bemerkung zu den *Präpositionen*. Seit mehreren Jahren ist ein vermehrter Gebrauch von *über* in Abhängigkeit von Verben und Nomina dicendi et sentiendi zu beobachten. Statt *reden von*, *zweifeln an*, *bemerkten zu*, *träumen von*, *diskutieren* (+Akk.), *Ansicht/Meinung/Mitteilung/Annahme/Theorie/Hypothese von* liest und hört man zunehmend: *reden über*, *zweifeln über*, *bemerkten über*, *träumen über*, *diskutieren über*, *Meinung/Mitteilung/Annahme/Theorie/Hypothese über*.

Über ist damit auf dem Weg zu einer Art *Universalpräposition* zu werden, mit der Inhalte und Gegenstände der Kommunikation und des Nachdenkens markiert werden.

Von Sprachkritikern oft beklagt wird *der abnehmende Gebrauch des Konjunktivs II*. Kaum mehr gebräuchlich ist er bei starken Verben wie *helfen*, *lügen*, *fliehen*, *laden*. Anstelle von *ich hülf/e/löge/flöhe/lüde* sind längst *würde-Periphrasen* allgemein gebräuchlich, also *ich würde helfen/lügen/fliehen/laden*. Diese Entwicklung ist nicht neu. Dass der Konjunktiv II als

morpho-syntaktische Kategorie allmählich verschwindet, stimmt jedoch nicht. In Konditionalgefügen braucht man ihn weiterhin: *Hätte sie mich gerufen, wäre ich sofort gekommen.*

Andererseits geht der Konjunktiv I zur Kennzeichnung der indirekten Redewiedergabe zurück. Auch in Zeitungen findet man Sätze wie: *Der Minister erklärte, die Konjunktur erholt sich* (statt: die Konjunktur erhole sich). Zwingend ist die Markierung durch den Konjunktiv I in solchen Fällen weiterhin, wenn ein geeignetes reedeinleitendes Verb oder Nomen fehlt. Im Beispiel: *Der Minister erklärte, die Konjunktur erholt sich. Dies sei (*ist) ein Ergebnis der wirtschaftspolitischen Maßnahmen.*

Um nicht zu viele grammatische Details anzuhäufen, soll nur noch eine grammatische Neuerung erwähnt werden, die seit über zwei Jahrzehnten von Linguisten und Sprachkritikern besonders häufig und lebhaft diskutiert wird, die *Wortstellung nach weil* in Sätzen wie: *Ich wollte Sie nicht beleidigen, weil das Ganze war nur ein Missverständnis* (statt: ...weil das Ganze nur ein Missverständnis war).

Die Stellung von *weil* entspricht hierbei der von *denn*. Die Verbzweitstellung (Hauptsatzwortstellung) nach *weil* ist in süddeutschen Mundarten (besonders im Bairischen) traditionell üblich. In den letzten 20 Jahren ist sie allmählich nach Norden gewandert und dabei auch in die Mediensprache, wenn auch bisher nur in die gesprochene. Man kann längst von meist jüngeren Fernsehjournalisten und Moderatoren Äußerungen hören wie:

Seine Frage sollten wir wieder aufgreifen, weil die ist für uns alle sehr wichtig (statt: ...weil die für uns alle sehr wichtig ist).

Verbzweitstellung ist unter ähnlichen Gebrauchsbedingungen seit mehreren Jahren auch nach *obwohl* und *während* zu beobachten. Nur noch in Stichworten seien einige weitere Erscheinungen des grammatischen Sprachwandels erwähnt, der schon vor längerer Zeit begonnen hat:

– Syntaktische «Ausklammerungen», d.h. Besetzungen des Nachfeldes im Satz, haben zugenommen: *Ich habe genug von all diesen Vorwürfen* statt: *Ich habe von all diesen Vorwürfen genug*;

– in formellen schriftlichen Äußerungen werden zunehmend komplexe Nominalphrasen anstelle von Nebensätzen verwendet: *ein auf die Lösung dieses Problems abgestimmtes Verfahren* statt: *ein Verfahren, das auf die Lösung dieses Problems abgestimmt ist*;

– vorwiegend schriftsprachlich ist auch der Gebrauch von Funktionsverbgefügen anstelle einfacher Verben: *zur Entfaltung kommen* statt *sich entfalten*, *in Erfahrung bringen* statt *erfahren*;

– die Wortbildung wird u. a. im Bereich der Derivation ausgebaut durch Suffixoide, d.h. reihenbildende Kompositionsglieder, die wie Suffixe fungieren, z.B.: -mäßig (*zweckmäßig, planmäßig, mordsmäßig, saumäßig, hundemäßig, essensmäßig, sexmäßig* usw.); -fest (*kloppfest, reißfest, rutschfest, kochfest, trottelfest...*); ähnlich auch -arm (*bügelarm*), -frei (*alkoholfrei*), -freudig (*drehfreudig*), -freundlich (*magenfreundlich*), -würdig (*diskussionswürdig*) u.a.

Zusammenfassung. Die Grammatik einer Sprache im engeren Sinn morphologischer und syntaktischer Strukturen ändert sich bekanntlich nur sehr langsam, insbesondere im Vergleich zur Lexik, die sich in Teilen rasch wandelt. Von aktuellen grammatischen Neuerungen ist deshalb nur wenig zu berichten. Es lassen sich dennoch einige Veränderungsprozesse aufzeigen, deren Anfänge zum Teil schon weiter in die Vergangenheit zurückreichen: Gebrauch Genetiv-, Dativ- und Akkusativformen; Verwendung des Konjunktivs; Gebrauch von Präpositionen (Rektion der Verben); Wortbildung, Wortfolge. u.a.

TEXTUAL RELIABILITY AND INTERPRETING

Дисципліна: Усний переклад і перекладацький скоропис.

Вид лекції: оглядова.

Дидактичні цілі:

Навчальні: ознайомити студентів з особливостями теорії еквівалентності, з'ясувати основні аспекти перекладу, сформувані у студентів поняття достовірності перекладу, дати загальну характеристику типів усного перекладу.

Розвиваючі: розвивати навички аналізу та узагальнення теоретичного матеріалу з теми, розвивати логічне мислення та вміння застосовувати отримані знання у процесі перекладу.

Виховні: формувати науковий світогляд шляхом мотивації навчальної діяльності, виховувати інтерес до вивчення механізмів перекладацької діяльності.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: лексикологія, стилістика, теорія і практика перекладу, практичний курс усного та писемного мовлення першої іноземної мови (англійська), практична граматики.

Основні поняття: equivalence, Source Language (SL), Target Language (TL), interlingual communication, perspectives of translation, textual reliability, literalism, fluency, versatility, adaptation, encryption, types of interpreting.

Навчально-методичне забезпечення: текст лекції, мультимедійна презентація.

План лекції

1. The theory of equivalence.
2. The perspectives of translation.
3. Types of textual reliability.
4. Aspects of interpreter's reliability.
5. Main types of interpreting.

Рекомендована література

1. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. К.: Юніверс, 2003. 264 с.

-
2. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця: Нова Книга, 2001. 448 с.
 3. Чернов Г. В. Основы синхронного перевода. М.: Наука, 2007. 342 с.
 4. Catford John C. A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics. London: Oxford University Press, 1965. 110 p.
 5. Nida E. A. The Theory and Practice of Translation. Leiden: E. J. Brill, 1969. 218 p.
 6. Robinson D. Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation. London: Routledge, 2003. 301 p.
 7. Snell-Hornby M. Translation Studies: An integrated Approach. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamin publ., Co, 1988. VIII. 163 p.

Текст лекції

1. The theory of equivalence

An important part of the general theory of translation is the **theory of equivalence** aimed at studying semantic relationships between ST and TT. It has been noted that there is a presumption of semantic identity between the translation and its source text. At the same time, it is easily demonstrable that there is, in fact, no such identity for even a cursory examination of any translation reveals inevitable losses, increments or changes of the information transmitted. Part of this information, lost or added in the translating process, may be irrelevant for communication, another part is supplemented or neutralized by the contextual situation, but it is obvious that translation equivalence does not imply an absolute semantic identity of the two texts. The theory of equivalence is concerned with factors that prevent such an identity, it strives to discover how close ST and TT can be and how close they are in each particular case.

Translation equivalence is a principal concept in Western translation theory. It is a constitutive feature and the guiding principle of translation. As Catford points out, «the central problem of translation-practice is that of finding TL equivalents. A central task of translation theory is that of defining the nature and conditions of translation equivalence». Actually, since the fifties of the twentieth century, many translation theorists have involved and elaborated translation equivalence in their respective theories. However, the concept of translation equivalence is sometimes distorted, and, perhaps, this is why some people deny its validity and necessity. To argue for the necessity of translation equivalence, we should first clarify its features.

First of all, it is necessary for us to understand exactly the meaning of the word «equivalence» itself. According to Mary Snell-Hornby, for the

last 150 years, the word «equivalence» in English has been used as a technical term in different kinds of exact sciences to refer to a number of scientific phenomena or processes. For instance, in mathematics, it indicates a relationship of absolute equality that involves guaranteed reversibility. At the same time, however, it can also be used as a common word in the general vocabulary of English, and, in this sense, it means «of similar significance». In other words, the word «equivalence» is used in the English language both as a scientific term and as a common word. As a central concept in translation theory, «equivalence» cannot be interpreted in its scientific sense. It can only be understood in its common sense as a general word. As J. R. Firth points out in his writing on translation, it was in the common sense and as an item of the general language that the word «equivalence» was originally used in English translation theory.

Philosophically speaking, there are no things that are absolutely identical. Nida expresses this view as follows: «There are no two stones alike, no flowers the same, and no two people who are identical. Although the structures of the DNA in the nucleus of their cells may be the same, such persons nevertheless differ as the result of certain developmental factors. No two sounds are ever exactly alike, and even the same person pronouncing the same words will never utter it in an absolutely identical manner».

As far as languages are concerned, there are no two absolute synonyms within one language. Quite naturally, no two words in any two languages are completely identical in meaning. As translation involves at least two languages and since each language has its own peculiarities in phonology, grammar, vocabulary, ways of denoting experiences and reflects different cultures, any translation involves a certain degree of loss or distortion of meaning of the source text. That is to say, it is impossible to establish absolute identity between the source text and the target text. Therefore, we can say that equivalence in translation should not be approached as a search for sameness, but only as a kind of similarity or approximation, and this naturally indicates that it is possible to establish equivalence between the source text and the target text on different linguistic levels and on different degrees. In other words, different types of translation equivalence can be achieved between the source text and the target text such as phonetic equivalence, phonological equivalence, morphological equivalence, lexical equivalence, syntactical equivalence and semantic equivalence.

As translation is a kind of communication, the principal task in translation-practice is to establish equivalence of the original text in the target language. In other words, any translation involves a kind of equivalence between the source text and the target text; without equivalence of certain

degrees or certain aspects, the translated text cannot be regarded as translation of the original text.

Equivalence in translation cannot be interpreted as identity in terms of its scientific sense. As we know, there are no words that have exactly the same meaning in one language. As far as the whole text is concerned, it is simply impossible to transfer all the message of the original text into the target text. This means that equivalence between the source text and the target text can be established on different levels and in different aspects. As one of the three principal concepts in Western translation theory, equivalence is a constitutive feature and the guiding principle of translation. Without equivalence of certain degrees or in certain aspects, the translated text cannot be regarded as a successful translation of the original text. In short, equivalence is of absolute necessity in and a basic requirement of translation.

2. The perspectives of translation

The different ways in which people go about the task of interlingual communication can perhaps be best described in terms of different perspectives:

- the source text, including its production, transmission, and history of interpretation – **philological**;
- the languages involved in restructuring the source-language message into the receptor (or target) language – **linguistic**;
- the communication events which constitute the setting of the source message and the translated text – **communicative**;
- the variety of codes involved in the respective communication events – **sociosemiotic**.

Communicative perspective focuses upon various processes in communication and treats the processes of encoding and decoding of the original communication, gives considerable attention to the paralinguistic and extralinguistic features of oral and written messages.

According to Nida, the minimal requirement for adequacy of a translation would be that the receptor language readers are made aware of the emotional and cognitive responses of the source language readers to the text. Maximal requirement would be that the responses of the receptor language readers are similar to those of the source language ones. Nida observes that the former yardstick can be applied to translations between languages that are far apart in terms of culture and linguistic culture. The «maximal requirement» criterion, on the other hand, should be applied to closely related languages like English and French. Theorists like Georges

Mounin and Katharina Reiss are examples of those who look to the communication paradigm behind translation theory.

Philological perspective pays attention mainly to the meanings of words, Bible translations, to the problem of translating lyric poetry, rendering of the plays, that is to translating literary works.

Linguistic perspective investigates the correspondences in language structures. would focus upon the distinctive features of the source and receptor languages a number of formal and semantic processes, including equation, substitution, divergence, convergence, amplification, reduction, diffusion, and condensation.

The central focus in a **sociosemiotic** perspective on translation is the multiplicity of codes involved in any act of verbal communication. Words never occur without some added paralinguistic or extralinguistic features. And when people listen to a speaker, they not only take in the verbal message, but on the basis of background information and various extralinguistic codes, they make judgments about a speaker's sincerity, commitment to truth, breadth of learning, specialized knowledge, ethnic background, concern for other people, and personal attractiveness.

Nida outlines the advantages of the sociosemiotic approach:

1. It perceives language as the offshoot of a host of socio-cultural factors and hence rooted in the everyday world of reality, rather than in an ideal speaker community.

2. It can be verbally creative as its focus is on actually spoken language; it is not bound by reductive rules of language.

3. It does not conceive of language as a rigid system with clear-cut boundaries and a well-established meaning underlying it. It acknowledges the malleability of language and the indeterminacy of meaning.

4. It takes into account the interdisciplinary nature of codes, which tends to expand the boundaries of translation activity.

3. Types of textual reliability

Translation users need to be able to rely on translation. They need to be able to use the translation as a reliable basis for action, in the sense that if they take action on the belief that the translation gives them the kind of information they need about the original, that action will not fail because of the translation. And they need to be able to trust the translator to act in reliable ways, delivering reliable translations by deadlines, getting whatever help is needed to meet those deadlines, and being flexible and versatile in serving the user's needs.

A text's reliability consists in the trust a user can place in it, or encourage others to place in it, as a representation or reproduction of the original. To put that differently, a text's reliability consists in the user's willingness to base future actions on an assumed relation between the original and the translation. For example, if the translation is of a tender, the user is most likely the company to which the tender has been made. «Reliability» in this case would mean that the translation accurately represents the exact nature of the tender; what the company needs from the translation is a reliable basis for action, i.e., a rendition that meticulously details every aspect of the tender that is relevant to deciding whether to accept it. If the translation is done in-house, or if the client gives an agency or freelancer specific instructions, the translator may be in a position to summarize certain paragraphs of lesser importance, while doing painstakingly close readings of certain other paragraphs of key importance.

There are many different types of textual reliability; there is no single touchstone for a reliable translation, certainly no single simple formula for abstract semantic (let alone syntactic) «equivalence» that can be applied easily and unproblematically in every case. All that matters to the non-translating user is that the translation be reliable in more or less the way s/he expects (sometimes unconsciously): accurate or effective or some combination of the two; painfully literal or easily readable in the target language or somewhere in the middle; reliable for her or his specific purposes.

A text that meets those demands will be called a «good» or «successful» translation, period, even if another user, with different expectations, might consider it bad or unsuccessful; a text considered a failure by some users, because it doesn't meet their reliability needs, might well be hailed as brilliant, innovative, sensitive, or highly accurate by others.

So, pay attention to the following main types of textual reliability (proposed by Douglas Robinson):

1. *Literalism*

The translation follows the original word for word, or as close to that ideal as possible. The syntactic structure of the source text is painfully evident in the translation.

2. *Foreignism*

The translation reads fairly fluently but has a slightly alien feel. One can tell, reading it, that it is a translation, not an original work.

3. *Fluency*

The translation is so accessible and readable for the target-language reader also seem like an original in the target language. It never makes the reader stop and reflect that this is in fact a translation.

4. Summary

The translation covers the main points or «gist» of the original.

5. Commentary

The translation unpacks or unfolds the hidden complexities of the original, exploring at length implications that remain unstated or half-stated in the original.

6. Summary-commentary

The translation summarizes some passages briefly while commenting closely on others. The passages in the original that most concern the user are unpacked; the less important passages are summarized.

7. Adaptation

The translation recasts the original so as to have the desired impact on the audience that is substantially different from that of the original; as when an adult text is adapted for children, a written text is adapted for television, or an advertising campaign designed to associate a product with sophistication uses entirely different images of sophistication in the source and target languages.

8. Encryption

The translation recasts the original so as to hide its meaning or message from one group while still making it accessible to another group, which possesses the key. «Creative interpretation» signals the undeniable fact that all text-processing involves some degree of interpretation and thus some degree of creativity, and beyond that, the translator's sense that every target language is more or less resistant to his or her activities.

4. Aspects of translator's reliability

But the text is not the only important element of reliability for the user; the translator too must be reliable.

Notice that this list is closely related to the traditional demand that the translator be «accurate», and indeed contains that demand within it, under «Attention to detail», but that it is a much more demanding conception of reliability than merely the expectation that the translator's work be «correct». The best synonym for the translator's reliability would not be «correctness» but «professionalism»: the reliable translator in every way comports himself or herself like a professional. A client that asks for a summary and receives a «correct» or «faithful» translation will not call the translator reliable – in fact will probably not call the translator ever again. A sensitive and versatile translator will recognize when a given task requires something besides straight «accuracy» – various forms of summary

or commentary or adaptation, various kinds of imaginative re-creation – and, if the client has not made these instructions explicit, will confirm this hunch before beginning work.

The main aspects of translator's reliability are:

1. Attention to detail

The translator is meticulous in her attention to the contextual and collocational nuances of each word and phrase she uses.

2. Sensitivity to the user's needs

The translator listens closely to the user's special instructions regarding the type of translation desired, understands those instructions quickly and fully, and strives to carry them out exactly and flexibly.

3. Research

The translator does not simply «work around» words she doesn't know, by using a vague phrase that avoids the problem or leaving a question mark where the word would go, but does careful research, in reference books and Internet databases, and through phone calls, faxes, and e-mail inquiries.

4. Checking

The translator checks her work closely, and if there is any doubt (as when she translates into a foreign language) has a translation checked by an expert before delivery to the client. (The translator also knows when there is any doubt.)

5. Versatility

The translator is versatile enough to translate texts outside her area of specialization, out of languages she doesn't feel entirely competent in (always having such work checked, of course), in manners she has never tried. (The translator also knows when she can handle a novel task and when something is simply beyond her abilities and needs to be politely refused.)

6. Hardware and software

The translator owns a late-model computer, a recent version of Microsoft Word, an Internet connection (preferably high-speed/broadband), an e-mail address, and a fax machine, and either owns and uses regularly, or is prepared to purchase and learn how to use, translation memory software specified by the client.

5. Main types of interpreting

Interpreting is an oral or verbal form of translation, enabling real-time cross-linguistic communication. This is the process where a person repeats out loud what the speaker has said in a different language. Interpreting takes on various forms depending on the context and needs of the present situation. Here is an outline of the 6 major forms of interpreting:

1. Simultaneous Interpreting

In simultaneous interpreting, the interpreter must translate the sentence into the target language while simultaneously listening to and comprehending the next sentence. Strictly speaking, «simultaneous» is a misnomer: interpreters cannot start interpreting until they understand the general meaning of the sentence.

Simultaneous interpreters process and memorize the words that the source-language speaker is saying now, while simultaneously outputting in the target language the translation of words the speaker said 5-10 seconds ago. The goal for simultaneous interpreting is not to paraphrase, but to convey the exact language.

Simultaneous interpreting is used for big meetings, conferences or trade shows. Typically, while doing simultaneous interpreting, the interpreter sits in a booth wearing headphones and speaks into a microphone.

Simultaneous interpreters must be decisive; there is simply no time to weigh the merits of variant translations or to recall just the right idiom in the target language. Any delay and a few words (and possibly a complete thought) that the speaker uttered could be lost.

2. Consecutive Interpreting

During consecutive interpreting the speaker stops every 1–5 minutes (usually at the end of every «paragraph» or complete thought), and the interpreter then steps in to render what was said into the target language.

Consecutive interpreting may be used for smaller business meetings or in court on the witness stand. This is a back and forth style of interpreting, with speakers of multiple languages taking turns speaking and being interpreted.

A key skill involved in consecutive interpreting is note-taking, since few people can memorize a full paragraph in one hearing without loss of detail.

3. Escort/Travel Interpreting

Escort/travel interpreters can behave almost as an assistant, helping clients to navigate while they are traveling around on (business) trips. These interpreters may accompany clients to a meeting or to a handful of meetings.

These escort/travel interpreters are not just interpreters, but often act as cultural liaisons, responsible for everything from ordering food to closing multi-million dollar business deals.

4. Whisper Interpreting

Whisper interpreting is similar to simultaneous interpreting but the interpreter does not use a headset or microphone, rather the interpreter sits

next to the person (or group of people) who require interpreting and whispers or speaks softly while interpreting in the target language. This form of interpreting is much harder on the interpreter's voice.

This is often used for a business meeting where just one person requires interpreting, or for example, in a courtroom where someone in the back of the room requires interpreting to understand what is being said.

5. Scheduled Telephone Interpreting (OPI or Over-the-Phone Interpretation)

Scheduled telephone interpreting (also called OPI or Over-the-Phone Interpretation) can be either simultaneous or consecutive. This form of interpreting is performed during an established appointment where the interpreter does not see both parties in person, but executes the interpreting via telephone.

If the participants of a call are content to hear only the voice of the interpreter, telephone interpreting can be conducted in a simultaneous mode; otherwise interpreting should be conducted consecutively.

If the interpreter does not see the speakers and has no access to extra-linguistic clues to the speaker's meaning and context, the accuracy of simultaneous telephone interpreting may be significantly lower than for consecutive over-the-phone Interpreting. Most generally, phone interpreting is conducted consecutively.

6. On-Demand Phone Interpreting

On-Demand Phone Interpreting is for individuals or organizations that need to communicate across language barriers immediately. This form of interpreting is performed when a party calls a service, selects the required language pair and is connected to an interpreter. The interpreter then comes on the line and interprets the conversation.

On-Demand Phone Interpreting is often used by customer service call centers, and by companies, organizations, pharmacies, medical and legal institutions who interact with the limited English proficiency (LEP) population and require interpreting on-demand.

The benefit of On-Demand Phone Interpreting is that it makes interpreting available within minutes. However, it is important to note that the interpreter is coming into the conversation blind and may not have the required background information to make the interpretation as successful.

To make a **conclusion** we should note that interpreting is an activity that consists of establishing oral or manual communication between two or more speakers who are not speaking (or signing) the same language. Interpreting as well as translation in general is based on textual reliability to become more flexible and versatile.

The role of the interpreter is to help establish direct communication between the professional (e.g., social worker, healthcare professional, lawyer) and the person with limited English proficiency (LEP).

Interpreters strive to render all messages in their entirety accurately, as faithfully as possible and to the best of their ability without addition, distortion, omission or embellishment of the meaning.

PLANNING IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING

Дисципліна: Методика навчання англійської мови.

Вид лекції: тематична.

Дидактичні цілі:

Навчальна: формування знань про основні правила та принципи планування навчального процесу з урахуванням навчальних потреб учнівства задля досягнення результатів учіння, зазначених у програмі.

Розвивальна: розвиток інтелектуальних здібностей (спостережливість, розсудливість, гнучкість розуму) і пізнавальних здібностей (логічне та образне мислення).

Виховна: виховання професійно значущих для вчителя іноземних мов рис характеру: цілеспрямованості, ініціативності, стриманості, почуття обов'язку, чесності, поваги тощо.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: психологія, педагогіка, основи педагогічної майстерності.

Глосарій професійної термінології: planner, planning, student-centered environment, teacher-centered environment, class-period, difficulties of the lesson, objectives for class-period, active and passive learning, teacher roles, resources for language teaching, identifying and selecting aims, components of the lesson plan, assessment activities.

План

1. The necessity for planning and the approach to the problem.
2. Unit planning.
3. Planning a class-period.

Рекомендована література

1. Бігич О.Б. Методика навчання іноземних мов і культур: теорія і практика. Підручник для студ. вищих навч. закладів. Київ, 2013. С. 298–340.
2. Панова Л.С. Методика навчання іноземних мов у загальноосвітніх навчальних закладах. Підручник для студ. вищих навч. закладів. Київ, 2010. С. 140–161.

-
3. Бігич О.Б. Методика формування міжкультурної іншомовної комунікативної компетенції. Курс лекцій для студ. вищих навч. закладів. Київ, 2011. С. 311–337.
 4. Рогова Г.В. Методика обучения английскому языку. Москва, 1983. С. 236–249.

Текст лекції

1. The necessity for planning and the approach to the problem

Teaching and learning a FL is ensured:

1) through methods and techniques, i.e. acquisition of new information about a linguistic or language phenomenon to acquire some knowledge; drill and transformation to form habits on the material presented; making use of the habits acquired in various language skills. The choice of techniques for realizing each of the methods is determined by the principles which govern teaching and learning this subject nowadays;

2) with the help of various teaching aids and teaching materials now in use;

3) by means of different arrangements of students' language learning: work in unison, mass work, work in small groups, in pairs, individual work with programmed materials and individual cards;

4) taking into consideration the stage of instruction, students' age, their progress in language learning, their intellectual development, the linguistic and language material, time the teacher has at his/her disposal. All these points answer the question how to teach and learn this subject.

To utilize all these points effectively systematic and careful planning is necessary.

The FL teacher plans all kinds of work he/she is to do: he/she plans the essential course, the optional course, and the extra-curricular work.

The first step in planning is to determine where each of his/her classes is in respect to achievements. It is easy for the teacher to start planning when he receives beginners.

Though the teacher does not know his/her students yet, his/her success will fully depend on his/her preparation for the lessons since students are usually eager to learn a FL. Planning is also relatively easy for the teacher who worked in these classes the previous year(s) because he/she knows the achievements of his/her students in each class. He/she is aware of what language skills they have acquired. Planning is more difficult when the teacher receives a class (classes) from another teacher and he/she does not know the students, their proficiency in hearing, speaking, reading, and writing.

The teacher begins his/her planning before school opens and during the first week. He/she should establish the achievement level of his/her classes.

There is a variety of ways in which this may be done. The teacher asks the previous teacher to tell him/her about each of the students. He/she may also look through the students' test-books and the register to find out what mark each of his/her students had the previous year. The teacher may administer pre-test, either formally or informally, to see students do with them. Taking into consideration the achievements of his/her class, he/she compiles a calendar plan in accordance with the time-table of a given form.

2. Unit planning

The teacher needs two kinds of plans to work successfully: the plan of a series of class-periods for a lesson or unit of the textbook or a unit plan, and the daily plan or the lesson plan for a particular class-period.

In compiling a unit plan, i.e. in planning the lesson of the textbook, the teacher determines the difficulties of the lesson, namely, phonetic difficulties (sounds, stress, intonation); grammar difficulties (grammar items, their character and amount), and vocabulary difficulties (the amount of new words, their character).

1. The teacher starts by stating the objective or objectives of each class-period, that is, what can be achieved in a classroom lesson. Of course the longterm aims of the course help the teacher to ensure that every particular lesson is pulling in the right direction and is another step towards gaining the ultimate goals of the course. 'To help the class to speak English better', 'To teach students to aud' or 'To develop students' proficiency in reading' cannot be the objectives of the lesson because they are too abstract to be clear to the learners. The lesson objectives should be stated as precisely as possible. Students coming to the lesson should know what they are to do during the lesson, what performance level is required of them, and how it can be achieved. Here are a few examples:

– Teach students to understand the following words ... when hearing and to use them in sentences orally.

– Teach students to form new words with the help of the following suffixes ... and to use them in the situations given.

– Teach students to consult a dictionary to look up the meaning of the following words

– Teach students to recognize the international words ... when hearing (or reading).

-
- Teach students to guess the meaning of unfamiliar words from the context while reading text «...».
 - Teach students to understand the statement in the Present Perfect and to use them in the following situations ...
 - Teach students to ask and answer questions in the Present Perfect and to make up dialogues following the models ...
 - Teach students to find the logical predicate in the sentences ... while reading following the structural signals.
 - Teach students to speak about the following objects ... on utterance level (in a few sentences).
 - Teach students to use the words and grammar covered in speaking about the places of interest in our town.
 - Teach students to find sentences while reading text ‘...’ silently.
 - Teach students to get the main information while reading text ‘...’.

The teacher can state no more than three concrete objectives for a particular class-period depending on the stage of instruction, the material of the lesson, and some other factors.

2. The teacher distributes the linguistic material (sounds, words, grammar, etc.) throughout the class-periods according to the objectives of each period, trying to teach new vocabulary on the grammatical material to pupils, and to teach a new grammar item within the vocabulary assimilated by students; or he/she first teaches students hearing and speaking on the new material presented, and then students use this in reading and writing.

3. The teacher selects and distributes exercises for class and homework using various teaching aids and teaching materials depending on the objectives of each class-period. For instance, for developing his/her students’ skill in dialogic speech within the material covered the teacher needs a record with a pattern dialogue, word cards for changing the semantic meaning of the pattern dialogue to make the structure of the dialogue fit new situations.

In distributing exercises throughout the class-period the teacher should involve his/her students in oral practice and speech, in oral and silent reading, and in writing. Exercises which are difficult for students should be done under the teacher’s supervision, i.e., in class. Those exercises which students can easily perform independently are left for homework. In other words, new techniques, exercises, and skills should be practised in class before the students attempts them at home. The homework done, the students return to class for perfecting, polishing, expanding, and varying what they have practised at home, they learn to use the new words, the new structures in varied situations.

When the teacher determines the students' homework he/she should take into account that the subject he/she is teaching though important and difficult is not the only student learns at school. The realities of school militate against more than 20-30 minutes of every day homework in a FL.

This requires the teacher to teach in class rather than test. Practice proves that students do their homework provided they know exactly what to do, how it should be done, and that their work will be evaluated. Besides, students should know that six twenty-minutes' work at their English on consecutive days is more effective than two hours at a stretch.

This requires the teacher to teach in class rather than test. Practice proves that students do their homework provided they know exactly what to do, how it should be done, and that their work will be evaluated. Besides, students should know that six twenty-minutes' work at their English on consecutive days is more effective than two hours at a stretch.

The unit plan, therefore, involves everything the teacher needs for detailed planning of a lesson (class-period), namely: the objective (objectives) of each lesson, the material to work at, and the exercises which should be done both during the class-period and at home to develop students' habits and skills in the target language.

The unit plan includes nine columns:

1. The number of class-periods;
2. The objectives of each period;
3. Language material;
- 4-7. Language skills;
8. Accessories.
9. Homework.

The importance of unit plans cannot be overestimated since unit planning permits the teacher to direct the development of all languages skills on the basis of the new linguistic material the lesson involves. He/she can lead his/her students from reception through pattern practice to creative exercises, and in this way perfect their proficiency in hearing, speaking, reading, and writing. He/she can vary teaching aids and teaching materials within the class-periods allotted to the lesson. Unit planning allows the teacher to concentrate students' attention on one or two languages skills during the lesson; in this case the class hour is divided into two main parts: a period of 20-25 minutes, during which he/she takes his/her students through a series of structural drills or other exercises supplied by the textbook, and a period of 20-25 minutes during which the teacher engages the class in creative exercises when they use the target language as a means of commu-

nication. The teacher should bear in mind that students lose all interest in a language that is presented to them by means of endless repetitions, pattern practices, substitutions, and so on, and which they cannot use in its main function of exchange of information through hearing or reading. That is why, whenever possible, the teacher should make his/her students aware of the immediate values of his/her lessons if he/she hopes to keep and stimulate their interest in language learning which is very important in itself. When a student is convinced that learning is vital, he/she is usually willing to work hard to acquire a good knowledge of the target language. It is well known that some students see little value in much of their school work in a FL and feel no enthusiasm for their work at the language. Careful unit planning helps the teacher to keep students' progress in language learning under constant control and use teaching aids and teaching materials more effectively and, in this way, make his/her classes worthwhile to all of his/her students.

All this should be done by the teacher if there are no teacher's books to the textbooks. If there are such books, the teacher's planning should deal with (1) the study of the author's recommendations and (2) the development of these recommendations according to his/her students' abilities. The teacher tries to adapt the plan to his/her students. He/she may either take it as it is and strictly follow the authors' recommendations, or he/she may change it a bit. For instance, if he/she has a group of bright students who can easily assimilate the material, the teacher utilizes all the exercises involved in Student's book and include some additional material or stimuli pictures, objects for the students' speaking within the same class-periods. If the teacher has a group of slow students, he/she needs at least one more period to cover the material, he/she also omits some exercises in Student's book with asterisk designed for those students who want to have more practice in the target language. The teacher may also increase the number of oral exercises and give students special cards to work on individually and in pairs.

| | Grammar | Reading texts | Listening texts | Vocabulary | Speaking and Pronunciation |
|--------------------------------|--|----------------------|--|---|--|
| L a n - guage page 6 | State and action verbs (p. 6) Present Simple & Present Continuous (p. 9) | The Hobbit (p. 7) | Greetings (p. 6) English for a specific purpose (p. 8) | Greetings (p. 6) English for specific purposes (p. 8) | Intonation and different meanings (p. 7) Word stress (p. 8) Languages (p. 9) |

| | | | | | |
|------------------------------------|---|---|-----------------------------------|--|---|
| Cul- ture page 10 | Q u e s t i o n s (p. 11) Subject/ Object questions (p. 12) | Towards a definition of culture (p. 13) | Capitals of Culture (p. 10) | Colloca- tions for describ- ing places (p. 11) | Word stress (p. 11) Nominat- ing a town (p. 11) Culture quiz (p. 12) To- wards a definition of culture (p. 3) |
|------------------------------------|---|---|-----------------------------------|--|---|

The plan manifests the importance of planning students' work in the classroom and at home. The teacher can see that in the classroom he/she should develop students' speaking and auding skills. As to reading students develop this skill at home reading various texts and performing oral and written exercises connected with the texts. The teacher can also see what topics should be reviewed and what topics are new for his/her students. There is a column in the plan dealing with grammar. Students should reviewed grammar in a certain system.

The teacher therefore thoroughly studies the plans in Teacher's books and adapts them to his/her students.

3. Planning a class period

The unit plan completed the teacher may move into planning a class-period or a daily plan which, in addition to what has been determined by unit plan, indicates the ways the teacher will follow to organize his/her class to work during the lesson. Therefore the daily plan includes (1) what should be achieved during this particular lesson, (2) what material is used for achieving the objectives, and (3) how the objectives should be achieved.

Since almost every teacher has several classes of one level he/she usually makes preparations for each level although, ideally, a separate plan is needed for each class because classes proceed at different speed, thus he/she must make adaptations in his/her plans to compensate for varying speed of progress in the classes of the same level.

The teacher should write his/her daily plans if he/she strives for effective and reasonable use of time allotted to his/her students' learning a FL. However, some teachers, including novice teachers, do not prepare written plans. They claim that they can teach 'off the top of their heads', and they really can, but their teaching usually results in poor students' language skills because in this case we have 'teacher-dominated' classes when the teacher works hard during the lesson while his/her students remain mere 'observers' of the procedure. Indeed, when the teacher is standing in front of students he/she does not have much time to think how to organize his/

her students' activity. This should be done before the lesson for the teacher to be able to stimulate and direct students' learning the language. We may state that the effectiveness of students' desired learning is fully dependent on the teacher's preparation for the lessons. If the teacher is talking, reading, and writing a great deal himself/herself during the lesson, he/she is not ready for it. And vice versa, if the teacher gets his/her students to talk or read with communicative assignments while he/she listens, or to write while he moves about the class, giving a helping hand to everyone who needs it, he has thoroughly thought over the plan of the lesson beforehand. Therefore we may conclude: to provide necessary conditions for students' learning a FL, the teacher should thoroughly plan their work during the lesson which is possible if he/she writes his/her daily plan in advance. There are teachers who strictly follow the textbook and accept plans that others have made for them without changing. In doing this they overlook the unique capacities of their particular classes. They race through the textbook covering the ground regardless of whether students master each section.

Some experienced teachers assume that the content of FL teaching is constant and as they have worked for many years they do not need daily plans; they have them in their minds. In reality, however, the content changes continuously as well as the methods and techniques of teaching. Moreover, the old plans which are in their minds may not suit the needs of a particular class, since each group of students is unique, or may no longer be applicable because better and more effective teaching aids and teaching materials have appeared. Consequently, proceeding from these considerations the teacher needs a daily plan to provide a high level of language learning of his/her students.

To involve all students in the work done in the classroom the teacher should compile a kind of scenario in which every student has his role, while the teacher only stimulates and directs his/her students' role-playing. In any case, a workable form for a daily plan should state the objectives, specify the activities, include evaluation techniques, indicate the assignment, and determine teaching aids and teaching materials. The plan itself should (1) be brief, but with sufficient detail to be precise; (2) assign a definite number of minutes to each activity; (3) indicate exactly what words, phrases, facts, items are to be learnt and how; (4) make use of a variety of classroom activity for every student.

In the organization and conduct of a FL lesson there is always a wide range of possibilities. No two teachers will treat the same topic in the same

way. There are, however, certain basic principles of teaching and learning which should be observed:

1. Every lesson should begin with a greeting in the FL and a brief talk between the teacher and the students. Through this conversation the lesson may be motivated. The conversation may take place between:

Teacher – Class

Teacher – Student 1

Student 1 – Class

Student 1 – Student 2 etc.

The FL should be used for all common classroom activities; the teacher manages the class activities by giving instructions in the FL. He/she stimulates students' participation by asking questions, praises and encourages students from time to time, and he/she may also criticize the behavior of a student or a class if necessary.

2. There should be a variety of activities at every lesson, including pronunciation drill, oral activities, reading, and writing. The success of activity is measured by attention, enthusiasm, and involvement on the part of the students.

3. The lesson should be conducted at a high speed when oral drill exercises are performed. Students should not stand up to say a word, a phrase, or a sentence.

4. The lesson should provide a certain sequence in students' assimilating language material and developing habits and skills from perception, comprehension, and memorizing, through the usage in a similar situation following a model, to the usage of the material received in new situations that require thinking on the part of the learner.

5. The lesson should provide time for the activity of every student in the class. They must be active participants of the procedure and not the teacher as if often the case when the teacher talks more than all the students.

6. The lesson should provide conditions for students to learn. 'Language is a skill so it must be learnt, it cannot be taught' (M. West). A certain amount of time should be devoted to seatwork as apposed to activities involving the class as a whole. During seatwork and other forms of solitary study students learn to learn for themselves.

7. The work done during the lesson should prepare students for their independent work at home. It is generally accepted as good practice not to assign exercises that have not been covered in class; this especially refers to early stages of language learning.

8. The lesson should be well equipped with teaching aids and teaching materials which allow the teacher to create natural situations for developing students' hearing and speaking skills in a FL. To 'fulfil the plan' both the student and the teacher should work hard in the classroom, since the students are active participants of the work done in the classroom, and the teacher organizes his/her students' progress from 'step' to 'step' on the material different for each 'step'.

Conclusion. Thus when we plan an individual lesson, we think about its aims, how to achieve them, the «shape» of the lesson and the kind of techniques that are most appropriate for a particular group of learners. A sequence of lessons is a number of related lessons that develop language knowledge and/or language skills over a period of time, Sequences may develop a single topic or language area, or may involve topics or language areas that are very closely connected.

STILMITTEL DES WORTSCHATZES

Дисципліна: Стилістика німецької мови.

Вид лекції: оглядова лекція.

Дидактичні цілі:

Навчальні: усвідомлення базових понять стилістичних засобів словникового запасу мови для формування здатності самостійно робити практичні висновки при спостереженні над теоретичним матеріалом зі стилістики німецької мови.

Розвиваючі: формувати систему знань про словниковий запас мови в лінгвостилістичному аспекті.

Виховні: забезпечити мотивацію та інтерес до стилістики німецької мови.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: лексикологія німецької мови, лінгвістика тексту, практика усного і писемного мовлення німецької мови.

Основні поняття: значення слова, лексика, мовний стиль, стилістичні засоби, текст.

Навчально-методичне забезпечення: дидактичні матеріали – таблиці.

Theoretische Fragen

1. Die Bedeutung der Wortwahl für den Sprachstil.
2. Wort und Wortbedeutung als Stilmittel.
3. Konnotationen im Dienste der Stilistik.
4. Lexikalische Stilmittel.

Literaturverzeichnis

1. Щипицина Л. Ю. Stilistik der deutschen Sprache (Стилистика немецкого языка). Часть 1. Теория: учебное пособие. Архангельск : Поморский университет, 2009. 144 с.
2. Fleischer W. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig, 1991. 420 S.
3. Naer N. M. Stilistik der deutschen Sprache. Moskau : Verlag Hochschule, 2006. 271 S.

-
4. Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik : учеб. для студентов ин-тов и ф-тов иностр. языков. М : Высшая школа, 1975. 315 с.
 5. Sowinski B. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen, Fischer Taschenbuch Verlag, 2009. 341 S.

Текст лекції

1. Die Bedeutung der Wortwahl für den Sprachstil

Die Auffassung, daß es beim Stil nur auf die richtigen Wörter ankomme, ist weit verbreitet. Manche Stillehren und Stilwörterbücher konzentrieren sich deshalb auf die Erläuterung stilistisch wichtiger Wortschatzvarianten und die Aufstellung von Wortverwendungsregeln.

Wir haben die stilistischen Variationsmöglichkeiten bisher nur im Rahmen des Satzbaus ausführlich untersucht, einmal deshalb, weil hier die gegenwärtige Grammatikforschung neue Strukturgesetzmäßigkeiten aufzeigt, die Variierbarkeit des Ausdrucks aber wenig berücksichtigt, zum anderen, weil dieser Komplex in der deutschen Stilistik bislang zu geringer Beachtung gefunden hat. Wir würden jedoch wesentliche Bereiche der Stilistik übergehen, wenn wir die Probleme der Wortwahl und stilistisch bedingten Wortverwendung nicht ebenfalls verdeutlichten.

Hier ergibt sich eine Reihe von Fragen, die vor allem die Gruppenzugehörigkeit der Wörter und den Stilwert einzelner Wortarten, Wortgruppen und Einzelbildungen betreffen. Während syntaktische Formen aufgrund der Anordnung und Verknüpfung der Wörter stilkonstituierend wirken, wird der Stil semantisch durch die Art und Kombination der gewählten Wörter geprägt. Die damit verbundene Stilwirkung ist meistens bedeutender als die der syntaktischen Strukturen, schon allein deshalb, weil der Wortschatz und damit die Möglichkeiten des Ausdruckswechsels wesentlich größer sind als die Zahl möglicher syntaktischer Strukturen (man rechnet im Deutschen immerhin mit 300000-500000 Wörtern) und weil der Reichtum der Wortbedeutungen nicht mit der Zahl der Wörter und ihrer Einzelverwendung gleichgesetzt werden kann. Um diese für den stilistischen Ausdruck wichtige Erscheinung recht zu verstehen, ist es notwendig, einige Erkenntnisse der Wort- und Bedeutungsforschung darzulegen.

2. Wort und Wortbedeutung als Stilmittel

Für den Stil ist besonders die semantische Leistung der Wörter als Bedeutungsträger wichtig. Die Wahl des entsprechenden Wortes geschieht nach seiner **denotativen** (begrifflichen) oder seiner **konnotativen** (emotionalen) Bedeutung, wobei beide Kategorien in ständiger Wechselbeziehung

zueinander stehen. Der denotative Sinn der Wörter ist fest und allgemein anerkannt. Der konnotative Sinn ist dagegen subjektiv und mit verschiedenen menschlichen Gefühlen verbunden. Aus der konnotativen Bedeutung ergibt sich die **Stilfärbung** des Wortes.

Während der denotative Sinn der Wörter verhältnismäßig fest ist (zumindest für eine gewisse Zeit) und als allgemeiner Sinn (lexikalische Bedeutung) in den Wörterbüchern notiert werden kann, wird der (mitunter sehr subjektive) konnotative Sinn (die Mitbedeutung) oft erst durch den sprachlichen wie situativen

Kontext erkennbar. Aus einer der Bedeutungsschichten eines Wortes ergibt sich zudem die Möglichkeit zur Verwendung in übertragener (metaphorischer) Bedeutung wie auch zur Erzielung einer bestimmten Stilfärbung.

In der stilistischen Textgestaltung werden die Stilwerte der konnotativen wie der übertragenen Bedeutungen häufig aktualisiert und intensiviert, um bestimmte Stilwirkungen zu erreichen. Vielen Wörtern ist dabei eine Stilfärbung eigen, die sich sowohl aus dem üblichen Verwendungsbereich und Häufigkeitsgrad als auch aus der vorhandenen oder ihnen im Kontext zuerkannten Nebenbedeutung der Wörter ergibt.

E. Rieser spricht von einer funktionalen und semantisch expressive Stilfärbung der Wörter. Die funktionale Stilfärbung ist die spezifische Atmosphäre, die einem Wort innerhalb dieser oder jener funktionalen Verwendungsweise der Sprache zukommt, die in der Gesamtheit des funktional bestimmten Textes oder in der isolierten Verwendung in einem stilistisch anderen Kontext spürbar wird, wo dieses Wort wegen seiner Stilfärbung mitunter als Stilbruch wirkt. Wir verdeutlichen das an einem Beispiel: Das Substantiv *Inanspruchnahme*, das nach dem Muster von *Landnahme*, *Rücksichtnahme* aus dem Funktionsverb *in Anspruch nehmen* gebildet ist, gehört funktional und usuell zur Stilschicht der Sprache des öffentlichen Verkehrs, insbesondere der Behördensprache. Es läßt sich als begriffliche Kennzeichnung eines bestimmten Vorgangs in Sätzen wie: *Die Inanspruchnahme dieser Haushaltsmittel darf nur nach Zustimmung des Finanzausschusses erfolgen* angemessen verwenden und trägt neben anderen Wörtern dieses Bereichs zur besonderen Stilprägung solcher Texte bei. Erschiene nun dieses Wort in einem stilistisch anderen Kontext, beispielsweise in einem persönlichen Bericht, anstelle von *aufsuchen – in Anspruch nehmen*: *Meine Inanspruchnahme des Arztes erfolgte gestern nachmittag für: Ich suchte gestern nachmittag den Arzt auf*, so wäre die Stilfärbung des Behördenstils unverkennbar; dieses Wort würde dann in diesem Kontext (persönl. Bericht in 1. Person) unangemessen erscheinen.

Nicht ganz so störend wirkte das Beispiel einer semantisch-expressiven Stilfärbung in einem anderen Kontext, wie etwa bei einer Vertauschung der Wörter *Kopf* und *Haupt*, die aufgrund ihrer Beziehung auf dem gleichen außersprachlichen Gegenstand als begriffliche Synonyme angesehen werden können, jedoch unterschiedliche Stilfärbungen aufweisen. Während *Kopf* heute als übliche umgangssprachliche Bezeichnung des vorderen (oberen) Körperendes ein Wort ohne besondere Stilfärbung ist und nur in einigen übertragenen Bedeutungen (z.B. *er ist der Kopf der Bande* = der Klügste, Massgebliche) durch die Bildhaftigkeit expressiver wirken kann, besitzt das Wort *Haupt* aufgrund seiner Altertümlichkeit von vornherein eine Stilfärbung der Exzeptionellen, Poetischen, und past deshalb nicht in die Umgangssprache. Sätze wie *Mein Haupt schmerzt mir. Ich habe eine Wunde am Haupt* sind daher stilwidrig; eine Verwendung mit einem ähnlich archaischen Verb (z.B. *Er entblöste sein Haupt*) oder in übertragender Bedeutung (*Das Haupt der Familie*) wäre dagegen in einer entsprechenden textlichen Umgebung stilistisch angemessen.

3. Konnotationen im Dienste der Stilistik

Im Zusammenhang mit den Konnotation ist oben schon bemerkt worden, dass sie in den lexikografischen Werken in Form von stilistischen Kennzeichnungen/Markierungen (Stilschichten und Stilfärbungen) fixiert werden. Sie signalisieren die usuellen Gebrauchsbedingungen wie:

- kommunikative Ebene des Sprachgebrauchs (umgangssprachlich, salopp, gehoben aber auch abwertend, scherzhaft, förmlich usw.);
- die Funktionsbereiche des Wortgebrauchs (z.B. amtssprachlich);
- die soziale Geltung des Wortgebrauchs (z.B. jugendsprachlich, familiär, Medizinsprache);
- die regionale Bindung des Wortgebrauchs (z.B. regional, schweizerisch);
- die zeitliche Gebundenheit des Wortgebrauchs (z.B. veraltet, Neologismus);
- den politischen Geltungsbereich des Wortgebrauchs (z.B. DDR-Wort) usw.
- emotional-wertende Aspekte.

Besonders prägnant illustrieren die Funktion von Konnotationen die **Euphemismen**. Unter dem Terminus Euphemismus versteht man in der Linguistik einerseits eine bestimmte Form des Sprachgebrauchs, eine bestimmte Verwendung von lexikalischen Einheiten, die dem Sprecher ermöglichen, auch über bestimmte Sachverhalte und Themen kommunizieren zu können, über die aus ethnischen, religiösen, politisch-ideologischen

Gründen überhaupt nicht oder nur in entsprechender umschreibender Form gesprochen wird. Andererseits referiert man mit dem gleichen Terminus auch auf das Produkt dieses Sprachgebrauchs, d.h. auf die verwendeten lexikalischen Zeichen in euphemistischer Funktion.

Der Euphemismus ist als relativer Ausdruck aufzufassen. Einerseits muss nämlich parallel zur euphemistischen Bezeichnung auch eine nicht-euphemistische vorhanden sein, die man umschreibt, z.B. statt des Tabuwortes *sterben* verwendet man umschreibenden Ausdrücke *entschlafen*, *heimgehen* usw. Es geht also um den Ersatz, um die Umschreibung der eigentlichen Bezeichnungen (*sterben*) durch andere, euphemistische (*entschlafen*, *heimgehen*). Andererseits muss der zu umschreibende Sachverhalt (in unserem Beispiele der Tod) über einen Aspekt verfügen, der in der betreffenden Sprachgemeinschaft als negativ bewertet wird (Verlust eines Familienmitglieds, Kollegen oder Freundes, Trauer). weswegen der Sachverhalt eine euphemistische Umschreibung verlangt. Der negative Aspekt bestimmter Sachverhalte und Gegenstände ist immer an eine Sprachgemeinschaft gebunden und kann unterschiedlicher Geltung sein. Dabei ist es von Belang ob die Bewertungsgrundlagen des Sprechers und des Hörers übereinstimmen oder auseinandergehen.

Die Euphemismen sind umschreibende Ausdrücke einerseits für tabuierte und daher negativ konnotierte Sachverhalte und Gegenstände. Die sog. Tabueuphemismen sind in allen klassischen Tabubereichen, wie Tod (*von uns gehen*, *entschlafen*, *ableben*), körperliche Ausscheidungen (*klein machen*, *die Fische füttern*), bestimmte Körperteile (*Milchgeschäft*, *Podex*, *Banane*) präsent.

Andere Euphemismen haben die Aufgabe, brutale, schockierende, peinliche Sachverhalte, und/oder unwillkommene Aspekte politischen Handelns zu verbergen, verharmlosen, um auf diese Weise bestimmte Einstellungen den bezeichneten Sachverhalten gegenüber zu markieren (verschleiende Euphemismen). Es handelt sich dabei um Euphemismen in der Sprache der Politik. Ihr Gebrauch dient in erster Linie zur Machterhaltung bzw. zum Machtausbau bei den politisch Herrschenden, sie widerspiegeln also politische Interessen. Hier geht es nicht um das Vermeiden von «harten Worten» sondern um das von «harten Fakten». Als Beispiel denken wir an die Euphemismen im Bereich der Innen- und Außenpolitik, Sozialbereich und Umweltschutz: z.B. (*Preis*)*Anpassung*, *belastbar* statt «ausbeutbar», *freisetzen* statt «entlassen», *Geopolitik* statt «Machtpolitik», *Gewinnwarnung* statt «Verlustankündigung an der Börse», *Humankapital* statt «arbeitende Menschen», *Nachbarschaftshilfe* statt «Schwarzarbeit», *Outsourcing* statt «Personalentlastung», *Betriebsstörung* statt «Umwelt-

katastrophe», *Energieopfer* statt «Opfer einer Atomsprengrung», *Ordnerpannen* statt «Gewaltakte von Ordnertruppen», *Betriebsoptimierung* statt «Entlassungen» usw.

Auch die sog. politische Korrektheit führt zu neuen Euphemismen, z.B. *Roma und Sinti*, *Farbige*, *Schwarzafrikaner* usw. Solche Beispiele bilden den Bestandteil eines bestimmten Sprachgebrauchs, mit dem sich politische Einstellungen verbinden. Der Sprecher verwendet verschleiende Euphemismen, um für den Hörer bestimmte Sachverhalte/Gegenstände in einer für den Sprecher günstigen Weise darzustellen, sich selbst oder eigene Handlungen in ein gutes Licht zu rücken, und zwar so, dass der Hörer die Aspekte, die ihm verschwiegen werden sollen, nicht erfährt bzw. den Interessen des Sprechers entsprechend sieht. Mit Hilfe solcher Euphemismen wird also dem Hörer eine bestimmte Sichtweise aufgedrängt.

Ähnlich funktionieren auch die sog. Renommieeuphemismen, die bestrebt sind, einem banalen, alltäglichen Sachverhalt einen besser klingenden, eleganten Namen zu geben, ihn sprachlich-semantisch aufzuwerten, z.B. Berufsbezeichnungen: z.B. *Facility Manager* «Hausmeister» oder *Floristin* «Blumenbinderin», *freier Haargestalter* statt «Friseur», Bezeichnungen für Läden und Institutionen: z.B. *Leistungszentrum* statt Sportstätte, *Studios und Salons*, für bestimmte Waren, z.B. *Zahnkosmetikum*, *Badekultur*. (Beispiele bei Rada 2001).

Die grundlegende Leistung der Euphemismen besteht darin, die dem umschreibungsbedürftigen Wort oder Ausdruck anhaftenden negativen Konnotationen zu neutralisieren oder sogar ins Positive umzuwandeln. Mit der Zeit kann jedoch die Pejorisation, d.h. die semantische Abwertung mancher vorhandener Euphemismen erfolgen. Das bedeutet, dass der vorhandene Euphemismus die negativen Konnotationen des Ausdrucks, den er ursprünglich umschreiben wollte, annimmt und selbst umschreibungsbedürftig wird. Die Folge davon ist, dass der Euphemismus seine euphemistische Funktion nicht mehr erfüllen kann und durch einen neuen Euphemismus umschrieben werden muss, z.B. *Neger-* >, *Schwarzer*+ > *Schwarzer-* >, *Farbiger*+ > *Farbiger-* >, *Afroamerikaner* +.

Dieser Prozess wird Tabu-Euphemismus-Zyklus genannt. Solange die sprachliche Aufwertung nicht einer gesellschaftlichen Aufwertung gleichkomme, gebe es kein Ende, weil der Endzweck dieser Euphemismen nicht verwirklicht werde – formuliert Gasser-Mühlheim.

4. Lexikalische Stilmittel

Der Wortschatz einer Nationalsprache schließt den stilistisch undifferenzierten und den stilistisch differenzierten Wortschatz ein. Das Grund-

kriterium für die erste Gruppe bildet Allgemeinverständlichkeit und -gebräuchlichkeit sowie vollständige Neutralität.

Der stilistisch undifferenzierte Wortschatz bildet den Grundwortschatz der Sprache, ist also statistisch am häufigsten vertreten. Solche Nomen wie *Mutter, Wasser, Erde, Wald, Berg, Fisch, Mensch* oder Verben wie *leben, gehen, machen, schlafen* sind stilistisch völlig undifferenziert; sie können in allen Sprachstilen und auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens ohne Unterschiede gebraucht werden. Auch die meisten Dienstwortarten wie Präpositionen *an, auf für, mit, aus, von* usw. haben keine Stilfärbung (vgl. dagegen solche Präpositionen wie *laut, gemäß, kraft, in Gemäßheit, in Bezug auf, betrifft* usw., die eine deutliche Färbung aus dem Stil des offiziellen Verkehrsaufweisen). Undifferenziert sind auch abgeleitete Wörter des Grundwortbestandes, z.B. von *machen*: *aufmachen, anmachen, zumachen, mitmachen, ausmachen* usw. Auch viele stehende Verbindungen und verblasste Idiome haben keine ausgesprochene Stilfärbung, z.B. *weißer Wein, saure Milch, Abschied nehmen, einer Sache freien Lauf lassen* usw.

Stilistisch differenzierter Wortschatz ist nicht allen auf gleiche Weise verständlich und wird nicht von allen gleich oft gebraucht. Der differenzierte Teil des Wortbestandes ist für die Stilbetrachtung viel wichtiger als der neutral Grundwortschatz, weil jedes markierte Wort zur Charakteristik des Textes, entsprechenden Stils oder des Sprechenden wesentlich beiträgt.

Stilistisch differenzierte Wörter und Wendungen treten gewöhnlich in einem bestimmten Stiltyp oder einer Gruppe von Stiltypen auf. So kommen im Privat- und Familienverkehr solche Wendungen vor wie: *Er ist ein hohes Tier. Es war kein Aas zu Hause.* Zur Fachlexik der Drucker z. B. gehören solche Bezeichnungen, wie *Leiche* für den ungedruckten Teil des Manuskripts, *Hochzeit* für den doppelt gedruckten Teil des Manuskripts, *Revolverblatt* für sensationelle Zeitung, *Käseblatt* für unbedeutende Zeitung usw.

Stilistisch differenzierter Wortschatz schließt ein:

- zeitlich markierte Lexik (Archaismen und Historismen, Neologismen);
- regional markierte Lexik (Mundarten/Dialekte);
- sozial markierte Lexik (Lexik, die für bestimmte Alters-, Berufs- und Sozialgruppen typisch ist);
- national markierte Lexik (Fremdwörter).

Im Weiteren betrachten wir jede Gruppe der markierten Lexik eingehender.

Unter **Archaismen** werden solche Wörter und Wendungen verstanden, die vom Standpunkt des Lesers veraltet erscheinen: die benannten Gegenstände oder Handlungen sind nicht mehr aktuell, vgl. die Historis-

men *Harnisch* (Ritterrüstung), *Kemenate* (mit einem Kamin ausgestattetes Wohngemach in Burgen des Mittelalters) u.a., oder die Form ist nicht mehr gebräuchlich, vgl. *stünde* für *stände*, *würde stehen*.

Nach dem Zeitpunkt der Verwendung der Archaismen im Text unterscheidet man echte und stilisierte Archaismen. Echte Archaismen sind Wörter in älteren literarischen Texten, die zum Zeitpunkt der Textabfassung noch nicht veraltet waren, heute aber schon als veraltet empfunden werden. Diese Art Archaismen gibt es vor allem in der Volksdichtung. Stilisierten Archaismen begegnet man in modernen Texten. Es sind Wörter und Wendungen, die zur Zeit des Gebrauchs im Text bereits veraltet waren. Sie erfüllen im literarischen Kunstwerk unterschiedliche Funktionen und dienen:

a) zum Ausdruck des historischen Kolorits, z. B. *würdiger Pfaffe* für Pfarrer zur Koloritzzeichnung des Mittelalters; *der Schweif* (die Schleppe) in Goethes *Erkönig* dient der Stilisierung im Ton der Volksballade; die *Landsknechte* in Brechts *Mutter Courage* und Schillers *Wallenstein* oder *die leibeigenen und hörigen Bauern* in Wolfs *Thomas Müntzer* z.B. sind Kennzeichen der spätf feudalen gesellschaftlichen Verhältnisse;

b) zur Charakteristik des sozialen Milieus, z.B. in Goethes Ballade *Johanna Sebus*: «Zum Bühle da rettet Euch!» *Bühl* (Hügel) ist ein mundartliches Wort, welches die spezifische Lexik des bäuerlichen Mädchens bezeichnet;

c) zur satirischen Kennzeichnung oder Ironisierung, z.B. in Heines *Harzreise*: «Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität, gehört dem Könige von Hannover und enthält 999 Feuerstellen». Das Wort *Feuerstellen* statt *Herde* soll die Rückständigkeit der Stadt anzeigen;

d) zur Poetisierung der Ausdrucksweise, z.B. in Uhlands Balladen *Mägdlein* (Mädchen), *Grabgesang* (Sterbelied); in Rilkes Entwürfen *das Wappenschild, der Magier, die Liebes-Priesterinnen, die Arche*.

Im Zusammenhang mit der veralteten Markierung der Wörter und Wendungen lässt sich auch **Anachronismus** erwähnen. Anachronismen sind Wörter und Wendungen mit der veralteten stilistischen Färbung, die im dazu nicht passenden Kontext gebraucht werden. Anachronismus ist «ein wirksames Stilmittel der Ironie» (H. Heine). So beruht das bekannte satirische Gedicht «Bänkelballade vom Kaiser Nero» von E. Weinert auf diesem Stilmittel:

*Der Kaiser Nero saß an voller Tafel,
Doch ohne Appetit und sorgenvoll.
Er klingelte nach seiner Leibschutzstaffel
Und sprach: Ich weiß nicht, was das werden soll...* (E. Weinert)

Zeitlich markierte Stilmittel sind auch **Neologismen oder Neubildungen** von lexikalischen Einheiten. Ihre Funktion besteht darin, neu entstandene oder erkannte Erscheinungen der Natur und Gesellschaft zu benennen. Stilistisch gesehen unterstreichen die Neologismen den aktuellen Charakter des Gesagten, die Bindung an das gegenwärtige Leben der Gesellschaft, vgl.: *Du bist nicht nur gut für die Drehbank, den Dumper/Den Platzkartenschalter ...* (V. Braun, «Regierungserlaß»).

Besonders beliebt sind die Neologismen in den journalistischen Texten, weil die Journalisten einerseits nach der aktuellen Wirklichkeitsdarstellung stieben, andererseits helfen die Neologismen, das Gesagte treffender und expressiver zu bezeichnen. Nicht selten sind die Neologismen in der Journalistik mit Wortspiel verbunden, vgl.:

...in den Reden von Juristokraten spricht aber irgendwie immer auch eine oft unerträgliche Anmaßung mit (Der Tagesspiegel, 18.08.2008).

Wenn die Neologismen Einmalbildungen bleiben und nicht in das allgemeine Wortgut eingehen, spricht man von okkasionellen Wortbildungen (Gelegenheitsbildungen). Sie sind für zwei Bereichsstile charakteristisch und von besonderer Bedeutung: für die Journalistik und für die Belletristik. Sie dienen dazu, eindrucksvoller, kräftiger als die geläufigen, gängigen Schablonen zu wirken. Beispiele: *morgenschön, wellenatmend, der Sonne Muttergegenwart* (bei Goethe);

Mattenfuchs, Ritter des Pedals, glasharter Kopßball, Rekordtyp (im Sportbericht).

Wörter und Wendungen, die von bestimmten gesellschaftlichen Gruppen oder von der gesamten Sprachgemeinschaft zeitweilig besonders häufig und gern gebraucht werden, heißen **Modewörter**. Das sind zurzeit *quasi, Ebene, Niveau, Rahmen, einwandfrei, hochgradig, unvorstellbar, einstuft, auflösen* u.a. Manche Modewörter gehen ebenso wie Historismen aus dem aktiven Sprachgebrauch, manche verblassen nach ihrem stilistischen Effekt. Besonders schnell ändern sich die Modebezeichnungen der Anerkennung und Gefühlsfülle bei den Jugendlichen, vgl.: *total, mega, super, Masse, geil* usw.

Um die Modewörter zu verfolgen, gibt es seit 1977 die Initiative, Wörter des Jahres in Deutschland zu wählen. Als Beispiele dafür dienen *aufmüßig* (immer alles unversöhnlich kritisieren) (1971), *Ellenbogengesellschaft* (1982), *Generation @* (1999), *Teuro* (2002) usw.

Als **Dialektismen** bezeichnet man Wörter und Wendungen bzw. grammatische Eigenheiten, die eine territorial begrenzte Geltung haben, z. B. oberdeutsche und niederdeutsche Varianten (Dubletten), Wiener und Berliner Dialekte, Differenzen im Wortbestand der vier deutschsprachigen Hauptländer u.a.

Zwei Kriterien können uns eine gewisse Orientierungshilfe für die dialektale Herkunft der Wörter geben:

a) bestimmte lautliche Kennzeichen, z.B. Doppelkonsonanten in Wörtern wie *Paddel, Bagger, Krabbe, Klippe, Splitter, Schlacke, Pelle, Pott*, deuten auf niederdeutschen Ursprung;

b) die Herkunft aus dem lokalen Ursprung des bezeichneten Gegenstandes, der Erscheinung oder Tätigkeit, z.B. niederdeutsch: *paddeln, Krabbe, Flagge, Marsch, Schmuggel, Kutter, Hafer*; oberdeutsch: *Alm, Gemse, Alp, Föhn, rodeln, jodeln, Senner, Steig*; mitteldeutsch: *Halle, Hügel*; Wienerisch: *Schlager, Gefrorenes, Spitzel, fesch*; Münchnerisch: *Kitsch, Bockbier*; Berlinerisch: *Rollmops, Göre, Müll, kess, knorke*.

Die territorialen Dubletten sind hauptsächlich im Bereich der Alltagsrede zu treffen. Es sind größtenteils Bezeichnungen für Gebrauchsgegenstände, Arbeitsinstrumente, landwirtschaftliche Produkte, Speisen und Getränke, Berufsbenennungen und Begriffe aus der Kinderwelt. *Tomaten, Kartoffeln* und *Aprikosen* heißen z.B. in Österreich *Paradeiser, Erdäpfel* und *Marillen*.

In einzelnen Fällen kommt es zur Bildung von synonymischen Ketten. Als Beispiel hierfür dient das Wort *Fleischer*. Wir finden folgende landschaftliche Synonyme für dieses Wort: niederdeutsch *Schlachter, Schlächter*; mittel- und niederdeutsch *Metzger*; mittelrheinisch *Metzler*; ursprünglich ostmitteldeutsch *Fleischer*, ostösterreichisch *Fleischhauer, Fleischhacker*.

Die Dialektismen in der schönen Literatur dienen zur Darstellung des lokalen und sozialen, manchmal auch historischen Kolorits. Darunter versteht man die Charakteristik der Personen (charakterologische Kennzeichnung) und ihres Milieus. Im Naturalismus erreichte diese Form der Koloritzzeichnung ihren Höhepunkt. Seit dieser Epoche ist sie auch bei anderen Autoren häufig anzutreffen.

Umgangssprachliche Dialektismen treten vor allem in Texten auf, die eine betonte Schilderung des Alltags beabsichtigen und deshalb die realistische Wiedergabe der Umgangssprache anstreben.

Sozial markierte Lexik lässt von der beruflichen, sozialen, Alters- und Geschlechtszugehörigkeit des Sprechenden urteilen.

Zur **Fachlexik** zählt man deutsche und fremdsprachige Termini; Berufsjargonismen als emotionale (scherzhaft oder satirische) Synonyme zur neutralen Fachlexik, funktionalstilistisch gefärbte Lexik nichtterminologischer Art (z.B. Adverbien und Präpositionen, deren Gebrauch sich nur auf bestimmte Stile und Substile beschränkt, wie etwa *verbindlichst (danken); zwecks, behufs*, u.a.).

Professionelle **Jargonismen** sind für Angehörige anderer Berufe nicht immer verständlich. So lässt sich der typographische Jargonismus *Schu-*

sterjunge für die erste Zeile eines neuen Absatzes, die noch auf die vorangehende Seite kommt, nicht ohne weiteres verstehen. In der Sprache der Computerfachleute heißt die Wendung *den Rechnerplatt machen* soviel wie «alle Daten löschen und den Rechner neu installieren».

Die Berufsjargonismen haben meist literarischumgangssprachliche, manchmal saloppe oder grobe Stilfärbung. Unter sozialen Jargonismen versteht man die spezifische Lexik bestimmter Kreise von Menschen, die sich bewusst von der Sprachgemeinschaft absondern wollen. Dies betrifft die Leute aus den hochgebildeten sozialen Schichten und ihren Gegenpol, die sogenannten deklassierten Elemente.

Zu den Jargonismen der gebildeten Oberschicht gehören die geschraubten Wörter und Wendungen, die Fremdwörter und fremdsprachigen Zitate, die einfachen Menschen unverständlich sind. Der Jargon der deklassierten Elemente (Kriminelle, Nichtwerktätige), historisch als Rotwelsch entstanden, wird gewöhnlich als Argot bezeichnet. Einzelne Argotismen charakterisieren das objektive Sozialkolorit dieser Bevölkerungsgruppe, z.B. *Knast, Zet* (Abkürzung für

Zuchthaus) sind Synonyme zu *Gefängnis, Gefängnisstrafe, Café Viereck* für Gefängniszelle. Es gibt auch ganze Wendungen: *zwei Jahre Knast aufgebrommt bekommen, Knast schieben, Zet ziehen* u.a. Solche Wörter und Wendungen werden bei entsprechender Thematik in der schönen Literatur und in der Presse zur sozialen Koloritzeichnung verwendet, z.B.: *heiße Ware* (gestohlene Ware); *Traumzigarette* (Zigarette mit Rauschgift), *sich auf die Reise begeben* (sich Rauschgift injizieren), *Hasch* (Haschisch) u.a.

Zu sozialen Jargonismen zählen auch die Wörter und Wendungen bestimmter sozialer Gruppen, z.B. Schülersprache (*Weiber, Tuttis, Girls, Hühner, Tussis, Schlampen, Elsen, Glitten, Miezen, Perlen, Pansen, Tanten, Hullen, Mütter für Mädchen*), Soldatensprache (*Maus, Frischling* für *Neueinberufene, Greni* für *Grenzsoldat, Kanne* für *Kantine*) usw. Solche Wörter und Wendungen dienen ebenso wie die Sprache der deklassierten Elemente zur Identifikation der Mitglieder der eigenen Gruppe oder zur Koloritzeichnung beim Behandeln des entsprechenden Themas in der schönen Literatur oder in der Presse.

Ein ziemlich großes stilistisches Potenzial besitzen auch **die Fremdwörter** (Entlehnungen) als lexikalische Elemente (Wörter, Wortbildungsmorpheme, Wendungen) fremder Herkunft. Die Wörter können aus dem Griechischen, Lateinischen, Französischen, aus anderen romanischen Sprachen sowie aus dem Englischen entlehnt werden. Es gibt auch kleinere Gruppen der aus dem Slawischen und Arabischen entlehnten Wörter. Im Zusammenhang mit Gebrauch, Denotsatsbezug und Verbreitung unter-

scheidet man Bezeichnungsexotismen, Internationalismen und Fachwörter fremder Herkunft.

Bezeichnungsexotismen beziehen sich auf Gegenstände, Personen und Erscheinungen, die im eigenen Sprachgebiet nicht vorkommen: *die Pampa, die Perestroika, der Taifun, die Banane, der Pfeffer, das Iglu*. Diese Gruppe von Fremdwörtern dient dazu, das nationale Kolorit wirklichkeitsnah wiederzugeben.

Internationalismen sind Fremdwörter, die internationale Verwendung in vielen Sprachen gefunden haben. Viele von ihnen stammen direkt aus dem Griechischen oder Lateinischen (z.B. *Demokratie, Gymnasium, Doktor, Physik, Medizin*) oder sie wurden aus griechischen bzw. lateinischen Elementen gebildet (z.B. *Nation, Kommunismus, Sozialdemokratie, ästhetisch, Telegraph, Automatik*). Andere Internationalismen sind von Wissenschaftlern oder Erfindern abgeleitet (z.B. *Hertz, Ohm, Volt, röntgen, galvanisieren, pasteurisieren*). Die Internationalismen sind ein wichtiges Mittel zur Erleichterung der internationalen Kommunikation, besonders im Bereich der Politik, der Wissenschaft und bestimmter Berufe (Computertechnik, Medizin, Botanik, Mathematik usw.).

Fachwörter fremder Herkunft sind meistens gleichzeitig den Internationalismen zuzuordnen. Es gibt terminologisierte (z. B. *Differential, Integral, Syntax, Konstante, Variable*) und nichtterminologisierte Fachwörter (z.B. *Medium, Organ, Organismus*). Manche Fremdwörter sind nur Vertretern bestimmter Berufsgruppen oder wissenschaftlicher Disziplinen vertraut (z.B. *Ulcus, Parodontose* in der Medizin; *Eklptik und Solarkonstante* in der Astronomie; *Pantheismus, Konditionalitätsprinzip, Determinismus* in der Philosophie; *tertium comparationis* in der Logik; *Dependenz, Valenz, Distribution* in der Linguistik usw.). Andere Fachwörter sind weitgehend in den Gemeinwortschatz eingegangen und werden allgemein verwendet (z. B. *Team, Operation, geometrisch, Bestseller, Kapitalist, Aktiengesellschaft, Konzern, Paragraf*).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Möglichkeit unterschiedlicher Bedeutungen und Stilfärbungen der Wörter von jedem Sprecher eine überlegte Wortwahl verlangt, soll das Gemeinte richtig verstanden werden und zu rechter Wirkung gelangen. Deshalb erscheint es sinnvoll, die möglichen, stilistisch wichtigen Wortschatzgruppierungen, die bevorzugten Anwendungsbereiche des jeweiligen Wortschatzes und die allgemeinen Stilwirkungen solcher Wörter kennenzulernen. Schließlich ist noch auf die große Zahl von Wortbildern (Vergleichen, Metaphern) und bildhaften Wendungen hinzuweisen, die als wichtige semantische Stilmittel die stilistischen Möglichkeiten des Wortschatzes bereichern.

РОЗДІЛ 2

*Лекції з дисциплін
літературознавчого циклу
і методики їх навчання*

Література німецького Просвітництва

Дисципліна: Зарубіжна література (XVII–XVIII ст.).

Вид лекції: тематична.

Дидактичні цілі:

Навчальні: визначити місце німецького Просвітництва у світовому літературному процесі, проаналізувати тематичне розмаїття літературної спадщини письменників цього періоду, допомогти відчутти художню своєрідність, глибину узагальнень літературних здобутків митців.

Розвиваючі: поглибити вміння і навички порівнювати естетичні явища, аналізувати художні твори, розширити філологічний і загальнокультурний кругозір студентів.

Виховні: формувати у студентів розуміння світу на основі естетичних уявлень, виховувати риси творчої особистості, здатність отримувати задоволення від процесу здобуття знань і власне предмета навчання.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: історія літератури, теорія літератури, всесвітня історія, філософія, релігієзнавство, мистецтвознавство.

Основні поняття: Просвітництво, просвітницький класицизм, просвітницький реалізм (раціоналізм), сентименталізм, штюрмерство, «веймарський класицизм», міщанська драма.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

План лекції

1. Особливості німецького Просвітництва.
2. Творчість Готгольда Ефраїма Лессінга.
3. Рух «Бурі і натиску». Творчість Ф.М. Клінгера (1752–1831).
4. Творчість Йогана Кристофа Фрідріха Шиллера.

Література

1. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. Москва : Просвещение, 1988. 698 с.

2. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. Москва : Искусство, 1962. 312 с.
3. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. Москва : Просвещение, 1988. 352 с.
4. Вдовиченко Л. Клопшток Фрідріх [Електронний ресурс] / Л. Вдовиченко. – Режим доступу: <http://javalibre.com.ua/java-book/author/bio/25380>.
5. Гуляев Н.А. и др. История немецкой литературы. Москва : Высшая школа, 1975. 526 с.
6. Дубровська О.Т. Ідейно-тематичний комплекс та словесно-образний світ оди Ф. Клопштока «Пізнайте самих себе». *Zbiór raportów naukowych. «Nauka w świecie współczesnym (29.05.2013 – 31.05.2013)*. Łódź: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2013. (112 str.). Str. 5–9.
7. Зарубежная литература XVIII века: Хрестоматия: в 2-х томах; составит. Б.И. Пуришев, Ю.И. Божор; под ред. Б.И. Пуришева. Москва : Высшая школа. 1988. Т. 2. 400 с.
8. История зарубежной литературы XVIII века / Кол. авторов; под ред. Л. Сидорченко. Москва : Высшая школа, Академия, 2001. 76 с.
9. Лессинг и современность: сборник статей. М. : Изобразительное искусство, 1981. 224 с.
10. Мартынова О.С. История немецкой литературы: Средние века – эпоха Просвещения. М. : Академия, 2004. 176 с.
11. Мегела І. Література європейського Просвітництва. Київ : Видавець Карпенко В.М., 2012. 320 с.
12. Мізін К.І. Історія німецької літератури: від початків до сьогодення (коротко і з практичною частиною). Посібник. Вінниця : Нова книга, 2006. 316 с.
13. Ніколенко О.М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. Література XVII–XVIII століть. Харків : Веста: вид-во «Ранок», 2003. 224 с.
14. Синило Г.В. Жанровые и стилевые новации в лирике Ф.Г. Клопштока. *Другой XVIII век: сб. научных работ; под ред. проф. Н.Т. Пахсарьян*. Москва : МГУ, 2002. С. 121–134.
15. Синило Г.В. Генезис «лирики природы» (Naturlyrik) и «лирики мысли» (Gedankenlyrik) в немецкой поэзии XVIII века. *Проблемы истории литературы; под ред. проф. А.А. Гугнина*. Москва; Новополоцк: Ин-т славяноведения РАН; Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М.А. Шолохова; Полоцкий гос. ун-т, 2002. С. 17–25.
16. Стадников Г.В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1987. 100 с.

-
17. Тронская М.Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1965. 248 с.
 18. Тураев С.В. Классицизм в немецкой литературе 18 века. *Проблемы Просвещения в мировой литературе*. Москва : Наука, 1970. С. 85–100 (360 с.).
 19. Шалагінов Б.Б. Зарубіжна література: Від античності до початку ХІХ ст.: Іст.-естетич. нарис. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 360 с.

Реєстри електронних бібліотечних ресурсів

1. POETRY.HUT.RU
2. MIR-SLOVA.BOOM.RU
3. POET.CLUB.CHAT.RU
4. MP4.NAROD.RU/KLASS/DA-ZZOO.HTM

Текст лекції

1. Особливості німецького Просвітництва

Німецькі просвітники, безумовно, зробили неабиякий внесок в розробку теорії культури на початку становлення культурології. Яскравими представниками німецького Просвітництва вважаються К.М. Віланд, Г.Е. Лессінг, Й.Г. Гердер. Ф.М. Клінгер, Й.К.Ф. Шиллер, І.В. Гете, І. Кант та ін.

Особливе місце належить **Й.Г. Гердеру** (1744–1803), філософу, культурологу, автору таких фундаментальних досліджень, як «Трактат про походження мови» та «Ідеї до філософії історії людства». Гердер зумів сформулювати таке розуміння культури, яке надалі склало основу європейської культурологічної традиції. Він називав культуру світом винаходів людства, що народжуються в результаті боротьби людини з природою, котра їй протистоїть. Серед природних факторів розвитку культури Гердер виділяв людське середовище і розмаїтість оточуючого тваринного світу. Ці фактори впливають на характер уявлень народів і виявляють себе в естетиці.

Гердер стверджував, що культури наділені особливою здатністю розвиватися з самих себе. Це складає закон прогресу в історії. У будь-якій події він прагнув виявити тенденцію до вищої цілі. Так, якщо закон прогресу в природі він розумів як висхідний ряд органічних істот, то в історії вбачав його в прагненні людського суспільства до гуманності. При цьому він не зводив гуманність до простої людяності, а розумів як всебічний розвиток суспільства і окремої людини. Особливо

його цікавила реконструкція епічного періоду існування європейських народів, фольклор яких він збирав і вивчав.

Й.Г. Гердер є визнаним засновником і головним теоретиком літературного руху Німеччини – «Буря і натиск», про що скажемо пізніше. Серед теоретичних праць назвемо спільний доробок з Гете і іншими штюрмерами «Трактат про походження мови», «Шекспір» та ін. В останньому з названих Гердер, послідовно виступаючи проти класицизму і підтримуючи реалізм, народність і національну своєрідність в літературі і мистецтві, закликав до поглибленого і творчого вивчення спадку Шекспіра, якого він вважав найвеличнішим митцем, майстром життєвої правди, котрий відобразив у художньо неповторних і національно самобутніх образах цілий період з історії своєї країни і всього людства. Він пише: «Коли інколи в моїй уяві виникає картина: «Людина сидить на вершині скелі; біля її ніг бушує буря, негода, розбиваються хвилі; але голова її осяяна небесним світлом!» – то це Шекспір!», або іще: «Це не поет! Це митець! Це історія Всесвіту!». У своїх теоретичних працях Гердер багато в чому матеріаліст, він з позиції історизму пояснював явища природи, суспільного життя і мистецтва, стверджував ідею прогресу, принципи реалізму народності і національної самобутності.

Його художні твори за своїм значенням поступаються теоретичним працям. Відмітимо поему Гердера «Сід» (1801-1802). Вона написана відповідно до естетичних і критичних поглядів автора, а художні образи – це яскраві і сильні характери. У поемі Гердер використав багатий матеріал іспанського фольклору (романсеро), героїчну поему «Пісня про мого Сіда», а також французькі варіанти творів про Сіда. У поемі Сід показаний як великодушна і самовіддана людина, патріот, борець за народні мрії. Цю поему критики відносять до перед романтичної літератури.

Німецька класична філософія була продовженням і разом з тим критикою ідеології Просвітництва. Її засновник І. Кант висунув на перший план фундаментальну проблему: культура як людський витвір. На думку Канта, людині від природи даний тільки розум, щоб він «все створив із себе» за своїми законами. Так, наголошував філософ, людина створила захисне штучне надприродне тіло – культуру. Саме через неї, і тільки через неї, вона вступає у стосунки з предметами своїх природних потреб.

Русійна сила розвитку культури – бажання, яке виникає у мить, коли предмет потреби починає віддалятися від людини. Таким чином, Кант по-новому сприйняв ідею Гердера про те, що культура – це світ,

створений людиною в результаті боротьби його волі і розуму з природною необхідністю. Різниця полягає в тому, що Кант не ототожнював, як Гердер, закони розуму і закони природи.

Просвітницька література в Німеччині значною мірою відрізняється від французької, хоча і має ту ж саму ідейно-політичну і художню сутність.

Національна своєрідність літератури німецького Просвітництва обумовлена особливостями економічного і суспільно-політичного розвитку Німеччини XVIII ст. Через низку історичних причин у Німеччині того часу не було суспільних сил, здатних вести боротьбу з феодалною реакцією. Наприклад, німецьке бюргерство не мало того бойового духу, який був характерний для французької буржуазії XVIII ст. В основній своїй масі воно було відсталим і боягузливим.

Непрості історичні умови наклали відбиток на всю передову німецьку культуру, обумовили її глибокі протиріччя і складність. Просвітництво набуло теоретичного характеру, спрямовувалось в абстрактну сферу духу. Ставились в основному не соціально-політичні, а філософські, морально-етичні та естетичні проблеми. Особливу роль у німецькому Просвітництві відігравало національне питання. Всі проблеми – філософські, релігійні, морально-етичні, політичні, естетичні – набували у Німеччині того часу гострого національного звучання, вони були тісно пов'язані з найважливішою проблемою національного і державного об'єднання на демократичній і прогресивній основі.

Саме ці ідеї висвітлюють підґрунтя естетики письменників німецького Просвітництва.

Німецька література 18 ст. пройшла декілька періодів.

1. Кінець XVII – перша половина XVIII ст.
2. Друга половина XVIII ст.
3. Окремо можна виділити рух «Бурі і натиску» (70–80-ті роки XVIII ст.).
4. Інколи окремо виділяють період Веймарського класицизму (Гете, Шиллер).

Особливо провінційний, закоснілий характер німецька література мала до середини XVIII ст., але і тут спостерігалися нові віяння. Прикладом цього може слугувати творчість **Йоганна Крістофа Готшеда (1700–1766)**. Це найвідоміший представник класицизму в німецькій літературі, в його творах примхливо переплелися позитивні і негативні тенденції. Прагнучи підкорити літературу законам Розуму і бюргерського здорового глузду, Готшед виступав проти всього ірраціонального, надмірного, нереального. Аристократичну літературу бароко він

об'явив плодом «поганого смаку», невігластва і варварства. Ведучи боротьбу за суспільно корисну літературу, він виступав за створення єдиної загальнонімецької мови. У 1730 р. Готшед видає теоретичну працю «Критична поетика»; крім того, подібно англійським тижневикам морального напрямку, видає журнали «Розумні віщунки» (1725–1726) і «Чесна людина» (1727–1729).

Під впливом філософської думки, ранніх англійських просвітників, Готшед рішуче виступав проти реакційної феодально-дворянської культури і прагнув змінити німецьку літературу і театр відповідно до принципів просвітницького класицизму. Його прогресивні погляди знайшли відображення і в його художній творчості: класицистичних трагедіях «Катон, що вмирає («Помираючий Катон»», «Паризьке криваве весілля» та ін.

Трагедія «Помираючий Катон» (1731–1732) – класицистична трагедія. Її головний герой – давньоримський республіканець Катон Молодший, ярий противник рабовласницької диктатури. Не погоджуючись з необмеженою владою Юлія Цезаря і загибеллю республіканських ідеалів, Катон покінчив життя самогубством. Цей образ патріота і республіканця контрастує з Юлієм Цезарем – узурпатором і тираном, котрий знищив свободу Риму. Високим ідейним змістом просякнута в трагедії і любовна інтрига: громадянський обов'язок і прагнення справедливості примушує дочку Катона Порцію відмовити Юлію Цезарю, який її кохав.

Отже, п'єса є протестом проти деспотизму і високо поцінувала громадянську мужність людини, яка не бажала бути рабом володаря країни.

У роботі над трагедією Готшед використовував тексти інших авторів, в першу чергу англійського письменника Аддісона «Катон». Однак на першому етапі німецького Просвітництва п'єса відіграла значну роль.

І все ж слід визнати, що використовуючи свій літературний авторитет, Готшед був свого роду тираном в німецькій літературі першої половини XVIII ст. Він вимагав від письменників послідовного слідування вимогам нормативної естетики класицизму, заважав вільному розвитку їхньої творчої особистості і створенню дійсно національної реалістичної і демократичної літератури. Ці негативні тенденції особливо виявились в останній період діяльності Готшеда.

Але в німецькій літературі з'являються і нові імена, наприклад, **Фрідріх-Готтліб Клопшток (1724–1803)**. У своєму естетичному трактаті «Німецька республіка вчених» (1774) і в художніх творах

Клопшток виступав проти класицизму Готшеда та його школи. Його боротьба з класицизмом була боротьбою з усією придворною культурою. Найбільш відомий твір Клопштока – написана гекзаметром поема «Месіада» (1745–1773). Створена на біблійний сюжет, вона закликала до смирення, разом з тим велике значення приділялось емоційній складовій життя людини. Зразком при створенні поеми для Клопштока слугував «Втрачений рай» Дж. Мільтона. Головний герой – Месія – «охоронник роду людського», яким у християнській біблійній традиції є Ісус Христос. В поемі мотив соціально-політичного протесту зустрічається дуже рідко, хіба що в сцені Страшного суду, де засуджуються злочинні монархи (пісня 18). Поема статична, її герої дуже пасивні, вони не стільки діють, скільки спостерігають. Увага автора зосереджена в основному на душевному стані героїв. Саме ліризм поеми, особливо її перших частин, зробив її надзвичайно популярною серед глядачів. Однак, дуже швидко, вже до кінця 18 ст., вона перестала бути живим явищем літератури.

На старозавітні сюжети створені також драми «Смерть Адама», 1757; «Соломон», 1764; «Давид», 1773. Подіям національної історії присвячена драма-трилогія у прозі: «Битва Германа», 1769; «Герман і князі», 1784; «Смерть Германа», 1787. Події у драмі описані деякою мірою абстрактно, Клопштоку не вдалося закласти підвалини самотньої німецької драми. Це зробили Лессінг і Гете. З творчості цього видатного письменника німецького Просвітництва найбільшої уваги заслуговує лірика. Лірика Клопштока привернула увагу читача спробою розповісти про почуття, побачити світ очима пересічної людини. В цьому сенсі поет є одним з попередників німецького сентименталізму. Чуттєвість поєднувалась в його творах із релігійним пієтетом. У 1752 р. Клопшток написав оду «Юнгу», присвячену пам'яті англійського поета Едварда Юнга, автора «Нічних дум». За рік до того – оду-елегію «Мертва Клариса», присвячену героїні роману Річардсона «Клариса, або Історія молодої леді». У своїй творчості поет був далекий від нормативності класицистичної естетики, він її не сприймав. Але Клопшток був новатором в області поетичної мови, розширив метричну палітру німецького вірша. Особливо широко він використовував античні розміри, запровадив вільний (свобідний) вірш, багато в чому випереджаючи молодого Гете, а пізніше – Гельдерліна.

Клопшток збагатив поетичну мову неологізмами, майстерно використовуючи можливості німецької мови у створенні нових словосполучень і сполучень із префіксами, досягаючи таким чином більшої виразності. Поет, як зауважують дослідники, поки що не знайшов

точного емоційного забарвлення, щоб зображати людські почуття, але вже умів пробуджувати їх у читачів, хвилювати їх картинами природи і людської діяльності. Так, Шарлотта і Вертер у романі Гете «Страждання молодого Вертера» згадують оду Клопштока «Свято весни» (1759), де патетично зображено весняну грозу. Послухайте уривок: «Я побачив, що очі її наповнилися сльозами, – розповідає про цей епізод Вертер, – вона поклала свою руку на мою і промовила: «Клопшток!». Я відразу ж пригадав чудову оду, яку вона мала на увазі, і поринув у потік відчуттів, які вона пробудила своїм вигуком...». Цей епізод свідчить і про популярність Клопштока, і про характер сприйняття його поезії читачем.

У другій половині XVIII ст. німецька просвітницька література вступає у новий, найбільш значущий етап свого розвитку. Досить згадати Віланда, Лессінга, Гердера, Шиллера, Гете та ін. Лессінг, Шиллер і Гете – належать не тільки німецькій, але і світовій літературі.

2. Творчість Готгольда Ефраїма Лессінга (1729–1781)

Німецький мислитель, критик і письменник народився у Саксонії у родині протестантського священника. Після навчання в Лейпцігському і Віттенбергському університетах займався журналістикою, писав перші літературні твори – драми, трагедії антитираністського спрямування, міщанські драми, байки.

Розглянемо два твори Лессінга. Перший з них – естетичний трактат «Лаокоон, або О границях живопису і поезії, з випадковими примітками на різні пункти давньої історії мистецтв» (була опублікована тільки I частина у 1766 році). На матеріалі античності автор розглядає загальні питання мистецтва. Відправним пунктом роздумів Лессінг є скульптурна група давньогрецьких майстрів Агесандра, Полідора і Афінодора (I ст. до н.е.), що зображає смерть Лаокоона і його синів. Ставлячи питання про художні можливості просторових мистецтв (живопис, скульптура) і мистецтва словесного (поезія, тобто література), Лессінг вбачав у літературі мистецтво «більш широке», а також більш дієве. Він виступав проти описового характеру німецької літератури, проти її пасивності, спостережливого ставлення до життя. Він закликав відображати в літературі не зовнішній бік життя, а її глибинні процеси і внутрішні закономірності, описувати не природу, а суспільство і людину, її складний внутрішній світ, психологію і соціальні потреби. Трактат Лессінга руйнував існуючі канони і відкривав перед ним. літературою нові, більш широкі горизонти, мав величезний вплив на пере-

дових письменників Німеччини XVIII ст., яким, як висловився Гете, «дозволялось вступати в зону дійсності».

Особливу увагу Лессінг приділяв театру і драматургії. Театр він вважав могутнім засобом пропаганди просвітницьких ідей і політичного виховання. Найзначущим його драматургічним твором є «Емілія Галотті», 1772 р. – викривальна і реалістична п'єса. Ця «бюргерська трагедія» була спрямована проти самодержавного свавілля у Німеччині XVIII ст. Зображаючи злочин розбещеної коронованої особи, що знищив людську гідність беззахисної дівчини і знищив її нареченого, Лессінг кидав виклик німецькій княжій владі. Хоча дія перенесена у вигадану італійську державу Гвасталу, італійські імена не могли нікого ввести в оману, оскільки аналогія з сучасною авторові Німеччиною була занадто прозорою. Образ Емілії, як і її батька Одоардо Галотті, поданий як реалістичний правдивий характер, що розкривається у розвитку, зо всіма людськими протиріччями і слабостями. Художня своєрідність цієї драми у її фіналі. На відміну від класицистичних трагедій, які зазвичай закінчувались обов'язковим покаранням коронованих злодіїв, у п'єсі Лессінга злодій залишається живим. Гине Емілія, але її загибель не означає моральної поразки. У тій ситуації відмова від життя була єдиним засобом відстояти свою людську гідність.

Новаторський характер творчості Лессінга виявився і в жанрі байки. Творчо використовуючи досвід представників античної літератури Езопа і Федра, Лессінг вперше в західноєвропейській літературі пише байки в прозі. Письменник прагнув надати байці соціально-дієвого характеру, граничної стислості викладу, простоти і прозорості думки і форми, передати дидактичну мету. Оригінальне теоретичне обґрунтування жанру байки дано у статті Лессінга «Дослідження про байку» (1759). Байки Лессінга вперше вийшли окремим виданням в книзі «*Байки*» у 1759 році. Наведемо приклад декількох байок у прозі письменника.

Соловейко і жайворонок

Ну що сказати тим поетам, котрі так полюбляють літати десь високо в небі, виводячи з себе більшість своїх читачів? Тільки те, що одного разу сказав соловейко жайворонку: «Друже мій, ти улітаєш так високо, щоби тебе не було чути?».

Хом'як і мурашка

– Ех ви, нещасні мурашки! – сказав хом'як. – Ну до чого ви працюєте ціле літо, а збираєте так мало? Ось якби ви подивились на мої запаси!

– Знаєш що, – відповів йому мурашка, – якщо в тебе запаси більші, ніж тобі потрібно, то правильно чинять люди, розриваючи твої нори, спустошуючи твої комори і примушуючи тебе заплатити власним життям за твою хижацьку жадібність.

Ягня під захистом

Гілакс* – пес з породи вовкодавів – охороняв лагідне ягня. Його побачив Лікодес*, котрий своєю шерстю, мордою і вухами походив скоріше на вовка, ніж на пса, і накинувся на невинного.

– Вовк, – закричав Лікодес, – що ти робиш з цим ягням?

– Ти сам вовк! – заперечив Гілакс (вони не впізнали один одного).

– Йди геть, інакше будеш мати справу зі мною, його захисником!

Але Лікодес хотів силою забрати ягня, а Гілакс хотів силою його утримати, і бідне ягня (гарні захисники!) було розірване на шматки.

*(*Гілакс і Лікодес – персонажі байок Езопи.)*

Віслук і вовк

Віслук потрапив на очі голодному вовкові.

– Пожальй мене, – сказав він, здригаючись всім тілом, – адже я бідна, хвора тварина. Подивись тільки, який шип стирчить у мене в нозі.

– Насправді, я жалю тебе, – відповів вовк, – і моє сумління зобов'язує мене звільнити тебе від цих страждань.

Як тільки він промовив останнє слово, віслук був розірваний на шматки.

Водяна змія

Зевс дав жабам нового царя: замість нездатного образити опецька – ненажерливу водяну змію.

– Якщо ти хочеш бути нашим царем, – кричали жаби, – чому ти нас ковтаєш?

І змія відповідала:

– Тому що ви просили мене в царі.

– А я не просила тебе! – вигукнула одна з жаб, яку змія вже поїдала поглядом.

– Ось як? – сказала змія. – Тим гірше! У такому випадку доведеться проковтнути тебе за те, що ти не просила мене в царі.

Скутий

– О, я нещасний! – плакався скнара своєму сусідові. – Цієї ночі в мене вкрали скарб, який я заховав в своєму садку, на його місце поклав цей проклятий камінь.

– Ти би все одно не скористався своїм скарбом, – відповів йому сусіда. – Уяви, що цей камінь і є твій скарб, і ти зовсім не збіднів.

– Навіть якщо б я настільки не збіднів, не став би інший настільки ж багатшим! Інший – настільки ж багатшим! Ось що відбирає в мене розум.

Важливою у творчості Лессінга є його віршована філософська драма «Натан Мудрий» (1779 р.). Залишилися уривки тираноборчої драми «Спартак» (1770-1771), національної драми «Фауст» (1759). Ці незакінчені драми мали величезний вплив на молоде покоління німецьких письменників, особливо на представників «Бурі і натиску», який виник у 70-х роках XVIII ст. у Німеччині (від назви драми Ф.М. Клінгера «Sturm und Drang», 1776 р.).

3. Рух «Бурі і натиску». Творчість Ф.М. Клінгера (1752–1831)

Література «Бурі і натиску» – це перш за все література німецького сентименталізму і художньо співзвучна творам англійських і французьких сентименталістів. Але вона відрізняється оригінальністю і самотністю.

Теоретичні витоки штюрмерської літератури слід шукати у творчості Клопштока, Лессінга, Ж.-Ж. Руссо. З першим їх зближувала тираноборча ідея, а також прагнення глибоко і правильно відобразити почуття і природу. З Лессінгом – ідеї створення національно самотньої, політично цілеспрямованої демократичної культури, а з Ж.-Ж. Руссо – демократизм, емоційність і поетизація природи.

На думку літературознавців, висловлену О.М. Ніколенко у її посібнику, на початку 70-х років XVIII сторіччя сформувався декілька штюрмерських осередків. У Франкфурті та Страсбурзі Гердер і Гете об'єднують навколо себе «рейнських буремних геніїв» (Клінгер, Ленц, Гейнзе та ін.), а в Геттінгені створюється гурток прихильників Клопштока (брати Штольбергери, Гельті, Фосс та ін.). Найбільш революційне крило руху представляли поет Г.А. Бюргер і журналіст Х.Ф. Шубарт.

Цей етап в розвитку німецької літератури відрізнявся ідейним і художнім новаторством, і разом з тим зберігав зв'язок з попередньою літературою Просвітництва. Художня творчість штюрмерів важливий етап на шляху демократизації літератури, в цей час паралельно з демократичними розвиваються і реалістичні тенденції. Загалом, література «Бурі і натиску» це певною мірою перехід від раціоналістичної просвітницької літератури до романтизму і реалізму XIX сторіччя.

Штюрмери стверджували в творчому процесі безпосереднє почуття, уяву, фантазію. Вони нанесли нові удари по класицизму і придворному мистецтву. У своїх творах вони широко і плідно використовували

ли фольклор, змальовували хвилюючі картини природи. Головну роль у боротьбі проти несправедливої німецької дійсності вони віддавали яскравим і творчо обдарованим особистостям, яких називали «буремними геніями». Штюрмери виступали проти феодального устрою і проти боягузтва німецького бюргерства.

Однак цей рух мав багато протиріч і був неспроможний вирішити будь-які соціальні і суспільні проблеми. Штюрмери не мали безпосередніх зв'язків з народом, були трагічно самотні, в них не було чіткого політичного ідеалу. Вони не завжди могли подолати національну обмеженість, в усьому давала про себе знати слабкість німецького третього стану – бюргерства.

Отже, література «Бурі і натиску» – це яскравий, але короткотривалий злет німецького генія. Цей рух проіснував всього 10–15 років, а потім розпався, що, в першу чергу, було викликано складною ситуацією в самій Німеччині. Тогочасна дійсність знищила надію штюрмерів на швидку перемогу у визвольній боротьбі. Багато письменників було знищено фізично і морально, однак цей рух залишив яскравий слід у житті і свідомості німецького народу. Слід згадати, що саме в річищі цього руху розпочали свою творчу діяльність Гете і Шиллер – визначні письменники Німеччини.

Одним з представників штюрмерського руху був **Фрідріх Максимиліан Клінгер** – поет, драматург. У 1776 році він написав драму «Sturm und Drang», що дала назву літературному руху 70–80-х років XVIII ст. у Німеччині, Австрії, Швейцарії.

У 1791 році Клінгер пише роман «*Фауст, його життя, діяння і падіння у Пекло*» – один з найважливіших його творів. Він оригінально обробив легенду про Фауста, надзвичайно популярну в німецькій і світовій літературі. Фауст у Клінгера – першодрукар. Його образ втілює прагнення до соціальної справедливості і захисту інтересів пригнобленого народу. Дія відбувається у XV сторіччі, але в романі правдиво і реалістично відображено життя феодальної Німеччини і Європи XVIII ст.

У романі сатирично викриваються не тільки феодально-аристократична і клерикальна реакція, а і влада грошей, меркантильна жадібність буржуазії, судова система. Так, глави 7–9 роману присвячені саме судовій системі. Друг Фауста засмучений несправедливістю суду, який його несправедливо засудить (хоча правда на його боці) тільки через те, що в нього немає можливості заплатити судді більше, ніж противник. Фауст намагається розібратися у даній справі і стикається із дуже своєрідною мораллю судді. Ось його слова: «Яка справа правосуддю до

його [друга Фауста] сліз? Право і закон – різні поняття. Право може бути на боці вашого друга, але це ще зовсім не означає, що закон буде за нього». Обурений Фауст, звертається до диявола з проханням, покарати мерзотника за сплюндровану справедливість. Диявол дає судді хабар – тисячу золотих. Коли суддя вирішив подивитися на свій прибуток, замість грошей він побачив щурів, які накинулися на хабарника і вчепилися йому в обличчя і руки. Намагаючись схватитися від тварин, суддя перебирається на острів на середині Рейну, але тварини наздогнали його там і загризли живцем. Дружина постраждалого розповіла сусідам і знайомим історію про перетворення грошей, якими спокусився її чоловік. З тої пори в усьому мейнцькому архієпископстві не було випадку, щоби суддя або адвокат дали себе підкупити. В даному випадку автор вставляє у текст перероблену народну легенду про Мишачу башту, що виникла у XIV сторіччі.

4. Творчість Йогана Кристофа Фрідріха Шиллера (1759–1805)

Класик німецької і світової літератури. Шиллер народився у родині військового лікаря у герцогстві Вюртемберг. За наказом князя майбутній письменник примусово був відправлений у військово училище «Карлсшуле» у Штутгарті, на довгі роки (1773–1780). Не зважаючи на заборони, Фрідріх читає античних авторів, Шекспіра, французьких просвітителів, німецьких письменників. Тоді ж він починає свою літературну діяльність: так, у 1781 р. він пише драму «Розбійники», вірші. Після закінчення «Карлсшуле» Шиллер у 1780–1782 рр. виконує обов'язки військового лікаря. Але він підтримує зв'язки з Мангеймським театром, де у 1782 р. відбулася прем'єра «Розбійників». Після втечі з в'язниці, куди Шиллер потрапив через те, що самовільно покинув шпиталь, вже відомий драматург тікає з Вюртембергського герцогства і мешкає у багатьох містах Німеччини (Мангеймі, Лейпцігу, Дрездені та ін.). Крім того, він виокремив декілька етапів у розвитку мистецтва, виділяючи, 1) наївний (давнє, античне, а також мистецтво доби Відродження, ідеал наївного мистецтва, на його думку, полягав у єдності, гармонії між дійсністю та ідеалом), 2) сентиментальний (нове мистецтво сучасного поетові часу; він вважав, що поети-сентименталісти розподіляються на дві категорії: ідеалістів та матеріалістів), 3) сміливий.

У перший період своєї творчості Шиллер був відданий ідеям «Бурі і натиску», був активним діячем цього літературного напрямку. В цей період часу він, крім «Розбійників», створює «Підступність і кохання» (1784), «Змова Фієско у Генуї» (1882-1885), вірші та інші твори.

Отже, драма у п'яти діях **«Розбійники»** розпочинає творчий шлях Шиллера (написана у 1782-1783 роках, вперше видана и представлена на сцені у 1784 році). Вона розвінчувала феодальний устрій суспільства, була спрямована на перетворення і оновлення відсталого подрібненої країни за принципами демократії і республіки. Виразником цих ідей у п'єсі є головний герой Карл Моор, який мстить за себе і свого батька, права якого було скривджено. Тиранію уособлює рідний брат Карла – Франц Моор. Родинні зв'язки між головним героєм і його ідейним противником підкреслювали гостроту і непримиренність соціально-політичного конфлікту.

Штюрмерські особливості «Розбійників» виявились, перш за все, в індивідуалізмі та самотності головного героя-борця, у нездійсненності й невизначеності його позитивної програми, в його непослідовності у боротьбі з реакційними силами Крім того, в бунтарському пафосі і надзвичайної емоційності твору, у протесті проти придворного класицизму, в реалістичних тенденціях драми.

Драма **«Підступність і кохання»** має підзаголовок – міщанська драма. У ній правдиво і художньо переконливо показано безправність народу, свавілля, порочність, моральне падіння німецьких самодержавних деспотів і їхнього оточення як типові явища для Німеччини XVIII сторіччя.

Протиставляючи два ворогуючі соціальні світи – бюргерський і феодально-аристократичний, – Шиллер зображає двір герцога як осередок пороків і злочинів. Очільник карликової німецької держави у пошуках засобів утримання численних коханок і влаштування марнотратних веселощів при дворі продає своїх солдатів до іноземних найманих військ. Так сталося з двома синами камердинера герцога, котрих разом з іншими (а це – сім тисяч чоловіків) продали і відправили в Америку без жодної надії повернутися до своєї домівки. Атмосфера при дворі настільки отруйна, що навіть деякі представники вищого світу, наприклад, леді Мілфорд, не можуть її переносити. Шиллер у п'єсі показує, що джерелом глибокого трагізму є не рок, не доля, не власна провина героїв, а глибоко несправедливі, чужі самій природі і принципам людяності соціально-політичний устрій і відносини.

Штюрмерський характер драми «Підступність і кохання» виявляється не тільки в її демократизмі і мотивах соціального протесту, але й у поєднанні бурхливої емоційності і дидактичності з правдивим зображенням людських характерів, які існують у конкретних історичних умовах Німеччини XVIII сторіччя.

Твори Ф. Шиллера багато разів перекладалися українською видатними письменниками і поетами нашої країни. Першим перекладачем поезій Шиллера українською мовою був у 1830-х рр. Й. Левицький, далі його твори перекладали П. Куліш, Б. Грінченко, А. Могильницький, М. Маркович, О. Навроцький, О. Левицький, О. Кониський, О. Пчілка, Б. Тен, М. Лукаш, С. Гординський та ін. У зв'язку з переслідуванням української мови драми Шиллера українською мовою на території України, що належала Російській імперії були заборонені, і перші їх вистави відбулися у львівському Театрі «Руської Бесіди»: «Підступність і кохання» та «Розбійники» (1881 – 89); уперше в Києві «Розбійники» ставив у Народному Театрі 1918 П. Саксаганський. Визначніші вистави пізнішого часу: «Вільгельм Телль» (Київський Театр Юного глядача, 1927), «Змова Фієско в Генуї» («Березіль», 1928), «Дон Карлос» (Театр ім. Франка, 1936) та ін.

Драми Шиллера українською мовою перекладали: В. Кміцикевич («Вільгельм Телль», 1887), Є. Горницький («Орлеанська Діва», 1889), Б. Грінченко («Марія Стюарт» і «Вільгельм Телль», 1896), О. Черняхівський («Розбійники», 1911), Ю. Назаренко («Підступність і кохання»), М. Лукаш («Розбійники», «Вільгельм Телль»), Я. Цурковський («Розбійники»).

У ліриці Шиллера, як в усій його творчості, розрізняють два періоди – штюрмерський і «веймарського класицизму». Штюрмерські вірші молодого поета близькі ідейно і художньо до його п'єс того часу. Сповненим політичного радикалізму є вірш цього періоду творчості – «Руссо» (1781 р.). Вірш оспівує французького революційного просвітника як великого гуманіста, прибічника свободи і справедливості. Водночас воно гнівно викриває світську, версальську «чернь», феодально-аристократичних і клерикальних реакціонерів, які жорстоким переслідуванням викликали передчасну смерть Руссо. У вірші читаємо: *«Пал Сократ от рук невежд суровых, // Пал Руссо, но от рабов Христовых – // За порыв создать из них людей»*.

Гімн «До радості» створений у переломний і гострий момент творчості поета, коли відбувався його відхід від штюрмерських настроїв і починався новий етап ідейно-художнього шляху. Гімн оспівує ідеї миру, дружби і єднання народів у їхній боротьбі за прогресивні ідеали. Цей життєствердний твір був свого роду відгуком на передреволюційну ситуацію у Франції кінця XVIII сторіччя. Вірш сповнений передчуття близьких доленосних історичних подій, але гімн спрямований у вічність, далеке майбутнє Німеччини і всього світу, а його поет уявляв собі як царство щастя і справедливості. Написаний і надрукований у

1785 році, вірш відразу отримав визнання сучасників. Гімн покладено на музику Бетховена і він увійшов до фіналу його Дев'ятої симфонії.

У період «веймарського класицизму» в поезії Шиллера з'являються нові мотиви. Він відходить від бунтарських настроїв, звертається до естетичних пошуків, що знайшло відображення в його теоретичних працях. Перш за все це стосувалося розробки нових поетичних форм, поглиблення філософської думки і ораторського пафосу, удосконалення художньої майстерності. Він вважав, що мистецтво – вирішальний засіб перебудови життя на розумних і справедливих засадах і викорінення соціального зла. Важливу роль в цьому відіграло зацікавлення Шиллера античною культурою, яку він сприймав як ідеальне царство світлої гармонійної краси. Прикладом може слугувати вірш «Боги Греції». В ньому поетично відтворюється ідеалізований світ класичної давнини, яку автор сприймає крізь призму античного мистецтва, яке є естетичною досконалістю, що різко протистоїть феодальній дійсності його країни 18 сторіччя. *«...Жизнь струилась полнотою творенья, // И бездушный камень ощущал. // Благородней этот мир казался, // И любовь к нему была жива; // Вещим взорам всюду открывался // След священный божества. <...> В царство сказок возвратились боги, // Покидая мир, который сам, // Возмужав, уже без их подмоги // Может плыть по небесам. // Да, ушли, и всё, что вдохновенно, // Что прекрасно, унесли с собой, – // Все цвета, всю полноту вселенной, – // Нам оставив только звук пустой».* У «Богам Греції» втілені ідейно-художні прагнення «веймарського класицизму».

Отже, серед основних постулатів естетичної програми Шиллера можна перелічити такі: мистецтво існує не для спостереження й насолоди, а для перебудови життя і щастя людини на землі; воно мусить надихати людину на активні дії; шляхом естетичного виховання можна провести суспільну перебудову, тобто змінити життя.

Висновок. Доба Просвітництва в німецькій літературі мала багатогранне втілення. Ідея боротьби за справедливе суспільство, втілення національної своєрідності, вивчення і використання усної народної творчості в своєму творчому доробку, зображення почуттів людини і її близькість до природи – ось основні напрямки літератури цього періоду, втілені у прозових, ліричних і драматичних творах. Найяскравішими представниками німецького Просвітництва вважаються Й.К. Готшед, К.М. Віланд, Г.Е. Лессінг, Й.Г. Гердер, Ф.М. Клінгер, Й.В. Гете, Ф. Шиллер та багато інших письменників.

ГЕНДЕРНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ І СТРАТЕГІЇ АНАЛІЗУ ТЕКСТУ

Дисципліна: Методологія сучасного літературознавства.

Вид лекції: оглядова.

Дидактичні цілі:

Навчальні: ознайомлення з основними поняттями і категоріями гендерного літературознавства в системі гуманітарного знання Х ст.

Розвиваючі: розвинути теоретичні знання, що стосуються методології літературознавства та розширити потенціал їх практичного використання в процесі аналізу літературного тексту.

Виховні: засобами навчального предмета забезпечувати більш високий рівень естетичного сприйняття літературно-художнього твору.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: Новітня література Великої Британії та США; Філософія; Естетика; Теорія літератури; Методика викладання зарубіжної літератури у вищих навчальних закладах.

Основні поняття: літературознавча методологія; літературний критицизм; трансформація наукової парадигми; гендерне літературознавство, феміністична критика.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

План лекції

1. Гендерні студії в сучасній гуманітаристиці: загальна характеристика.
2. Генеза гендерного літературознавства.
3. Гендерне літературознавство і феміністична критика.
4. Типологія і провідні школи феміністичної критики.

Рекомендована література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. 831 с.
2. Бовуар Сімона де. Друга стать. Київ, 1994. Т. 1. 392 с.

-
3. Бовуар Сімона де. Друга стаття. Київ, 1995. Т. 2. 394 с.
 4. Вульф В. Власний простір. Київ, 1999. 112 с.
 5. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В.Е. Тейлора. Київ, 2003. С. 154–163, 444–445.
 6. Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми на карнавали мертвих поцілунків. Львів, 1999. 336 с.
 7. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів. Київ, 1997. 750 с.
 8. Мой, Торил. Сексуальна текстуральна політика. Москва, 2004. 240 с.
 9. Моклиця М. В. Методи аналізу художнього тексту в сучасному літературознавстві // Зарубіжна література. 2000. № 4. С. 11.
 10. Основи теорії гендеру. Навчальний посібник. Київ, 2004. 535 с.
 11. Павличко С. Фемінізм. Київ, 2002. 322 с.
 12. Showalter, Elaine. Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents. Pennsylvania, University of Pennsylvania, 2005. 143 p.

Інформаційні ресурси

«Портал художньої, наукової і навчальної літератури» – <http://www.twirpx.com>.

«Читальний зал» – <http://www.ex.ua/>

«1576. Бібліотека Українського світу» – <http://1576.ua/books/3489>.

«Научная электронная библиотека» – <http://elibrary.ru/>

«Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського» – <http://nbuv.gov.ua/>

План лекції

1. Гендерні студії в сучасній гуманітаристиці: загальна характеристика

Сучасні гендерні дослідження (gender studies) є результатом еволюції низки жіночих студій (women studies) і розглядаються як певний компроміс між існуючими феміністичними (feminist studies), постфеміністичними (postfeminist studies), жіночими (female studies) і чоловічими (male studies) дослідженнями.

Основні напрями розвитку гендерного літературознавства:

1) перегляд світової літератури, деконструкція її ієрархічності;
2) включення до літературного канону замовчуваних або неадекватно сприйнятих критикою творів авторів-жінок;

3) «виявлення гендерної природи літературної творчості, її образної системи, що дозволяє точніше зрозуміти ідейний зміст і ментальну природу літератури»;

4) руйнування гендерних стереотипів під час інтерпретації літературного твору;

5) «виділення й аналітичний розгляд специфічних формально-змістових компонентів «жіночої прози»;

6) дослідження «жіночої мови» на рівні тексту літературних творів («жіноче письмо» – у лінгвістичному і психоаналітичному аспектах);

7) виявлення чоловічої і жіночої сексуальності у тексті;

8) виявлення спільних і відмінних рис у сприйнятті і відтворенні життєвих явищ у чоловічій і жіночій автобіографії.

Гендерні дослідження спрямовані на подолання стереотипів не лише стосовно жінок, але й чоловіків (Дон Жуан, Казанова, Супермен, Мачо), на утвердження їх морального права на виявлення емоцій, піклування про дітей тощо. При цьому гендерний дискурс часто спрямовується на звільнення від нав'язаних патріархатом уявлень про чоловіка як про агресивну, неспроможну на ніжність і піклування істоту, про жінку – як про лагідну, чарівну «другу половину».

На сучасному етапі розвитку гуманітаристики відбулося відгалуження гендерних досліджень від феміністичної теорії й ідеології, що сприяло оформленню на базі феміністичної критики гендерного літературознавства.

Поняття гендеру, яке розвинулося у річищі гуманітарних наук, було запозичено мистецтвознавцями й літературознавцями, які довели, що «наявність жіночого концепту у мистецтві й літературі не означає повноти жіночої присутності» (Дороніна).

Наприкінці ХХ століття гендерні дослідження інтегрували жіночі та чоловічі дослідження. З іншого боку, відбулася певна деполітизація і дерадикалізація фемінізму, на що вказувала Розі Брайдотті в інтерв'ю «Фемінізм під будь-яким іншим іменем».

Претендуючи на ідеологічну толерантність, гендерні дослідження, з одного боку, надали можливість одним дослідникам відмежуватися від дратівливого для багатьох «фемінізму», а іншим – інтегрувати феміністичні ідеї у жіночі дослідження.

Основним об'єктом гендерного літературознавства є гендерна картина світу, заснована на стереотипах маскулінності і фемінності, специфіка авторської свідомості, що визначається гендерною ідентичністю, особлива точка зору автора – чоловіка або жінки – і його героїв, жанрова система, що також має гендерне вимірювання. Такий специфічний об'єкт досліджень, що безперервно розширюється, стимулює розробку критеріїв ідентичності, в якій головну роль виконує

не біологічна стать автора, а його гендер і художня своєрідність його творів.

Дослідники віднаходять найхарактерніші стереотипи, що дозволяють уявити собі культурне наповнення антиномії «маскулінність» – «фемінність» у різних пластах художньої свідомості. Це виражається у тому, що багато непов'язаних з статтю понять і явищ (природа, культура, стихії, кольори, божественний або потойбічний світ, добро, зло і багато іншого) асоціюються з «чоловічим/маскулінним» або «жіночим/фемінним» началом. У результаті, виникає символічне значення «жіночого» і «чоловічого», причому «чоловіче» отожднюється з Богом, творчістю, світлом, силою, активністю, раціональністю і т.д. (і, відповідно, бог, творчість, сила і інше символізують маскулінність, чоловіче начало). «Жіноче» асоціюється з протилежними поняттями і явищами – природою, тьмою, пусткою, підпорядкуванням, слабкістю, безпорадністю, хаосом, пасивністю і т. д., які, у свою чергу, символізують фемінність, жіночне начало.

Класифікація світу за ознакою маскулінне/фемінне і статевий символізм культури відображають і підтримують існуючу гендерну ієрархію суспільства в широкому значенні слова і тому широко відображаються в художній літературі. Виникає питання про можливість виявлення співвідношення фемінного / маскулінного у характерах героїв та авторів художніх творів, тобто визначення їх гендерної ідентичності, типології характерів письменників, як жінок, так і чоловіків.

Використовуючи базові поняття гендерного літературознавства – фемінне і маскулінне письмо – Г. Улюра пропонує розрізнити поняття жіноча література, жіноча проза і жіноче (фемінне) письмо. Дослідниця висновує, що жіноча література розглядається у межах жіночих студій, жіноча проза – феміністичною критикою. «А отже, на долю гендерних студій з літературознавства припадає поняття жіноче письмо, а точніше фемінне (із аналогом – маскулінне)... Вивчення фемінних і маскулінних практик з опертям на методологію деконструкції (тобто предмету і методології гендерних студій), приводить до передбачуваного висновку про те, що не обов'язково бути біологічною жінкою, щоб творити жіноче письмо».

Гендерний підхід дозволяє по-новому інтерпретувати твори художньої літератури. В. Агеєва підкреслює: «Гендерний аналіз, зміщуючи акценти на індивідуально-психологічну проблематику, враховуючи часто не визнані суспільством чи панівною патріархальною ідеологією погляди, дає змогу відчитувати різні рівні художнього тексту, враховувати різні ціннісні орієнтації».

У посібнику Ніли Зборовської «Психоаналіз і літературознавство» сформульовано основну мету гендерного літературознавства, яке «спрямоване на вивчення соціальних і культурних конфігурацій жіночого та чоловічого, різних форм сексуальності у літературних текстах».

В Україні гендерна методологія поширилася наприкінці 80-х рр. ХХ ст. завдяки дослідженням Соломії Павличко, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, почасти Тамари Гундорової. Слід відзначити також колективні збірники, у яких підіймаються як питання наукового трактування «гендеру» та гендерного підходу, так і питання його використання у літературознавстві: «Гендер і культура» (Київ, 2001), «Гендерна перспектива» (Київ, 2004), «Основи теорії гендеру» (Київ, 2004), «Гендерний розвиток у суспільстві» (Київ, 2005), «Пошуки гендерної паритетності: український контекст» (Ніжин, 2007) та присвячений гендерним студіям випуск культурологічного часопису «І» (2000).

2. Генеза гендерного літературознавства

Гендерне літературознавство виникає у другій половині ХХ ст. в умовах розгортання дискусій про природу чоловічого і жіночого начал й актуалізованого розмежування біологічного і соціального феноменів статі. Соціокультурний статус терміну гендер запровадив американський психоаналітик Р. Столлер («Стать і гендер: про розвиток чоловічості та жіночості», 1968).

Гендер репрезентує соціальні і «культурні маски статі» у межах тих чи інших соціокультурних уявлень, що закріпилися у певному суспільстві. Вивчення гендеру від початку тяжіло до розподілу соціальних ролей жінок та чоловіків (Т. Парсонс, Е. Гідденс) або співвідношення «суспільство – жінка» (Е. Гідденс). Відтак це поняття часто вважають опозиційним до поняття «стать» на зразок антиномії «природа – культура», основою якої стали погляди Сімони де Бовуар, переконаної, що жінкою не народжуються, а стають. Це спонукало до заперечення біологічного чинника, традиційних уявлень про чоловічу та жіночу ідентичність. Однак у дослідженнях з гендерних проблем питання зводилося лише до ества жінки, хоч безпосередньо стосувалось і чоловіків, тобто двох половин родової цілісності, одна з яких не може існувати без іншої, тому лише гармонійне їх зіставлення, виявлення необхідної андрогінності сприяє розумінню сутності гендеру. На цьому шляху реалізації рівноправності статей інерція патріархальної культури є серйозною перешкодою, що потребує радикальних змін. Відомі феміністки Люсі Ірігарай, Елен Сіксу, апелюючи до концепту деконструкції,

обґрунтували теорію жіночої відмінності, обрали її об'єктом свого аналізу, виводячи жіноче тіло за межі бінарної опозиції. Натомість їхні опонентки Джудіт Батлер, Даяна Ілем розглядають жінку в аспекті понятійної антиномії фемінності – маскулінності, вважають, що така схема залишиться неподоланною, якщо на неї зважати. Термін «гендер» широко застосовується в англійському та американському літературознавстві (Е. Гошіло, Дж. Ендрю, Р. Марш, Б. Хелд, Т. Келлі), розглядається не як вроджена властивість певної статі, а здобута внаслідок соціалізації художньої творчості кожного письменника. Відображена в літературному творі сексуально-гендерна система постає водночас як соціокультурне явище, семіотичний дискурс, своєрідна репрезентативна подія, що визначає рівень значущості індивідів у громадському житті. Р. Марш, порівнюючи чоловічу та жіночу природу через літературний аналіз, акцентувала на політико-економічних проблемах, висвітлювала тендерну специфіку письменства, його образної системи, уточнювала його ментальне підґрунтя.

Гендерне літературознавство постає на засадах психоаналізу, марксизму, культурного матеріалізму, антропології і структуралізму, базується і використовує теоретичний апарат постструктуралізму, зокрема концепцій Ж. Дельоза, Ж. Деріди, Ж. Лакана, М. Фуко. Фундаментальною методологічною основою гендерних студій у літературознавстві є модерна і постмодерна концепція суб'єкта, теоретичні основи якої закладені в працях В. Вулф «Своя кімната», С. де Бовуар «Інша стать», з її ідеєю «Іншого», дослідженнях Ю. Крістевої, Л. Ірігара, Ж. Дерріди, Ж. Лакана, в яких була розкрита особлива роль жінки в оформленні структури свідомості людини.

3. Гендерне літературознавство і феміністична критика

Як складова гендерного руху виникає феміністична критика, що переросла у впливовий літературно-критичний культурологічний рух. Феміністична критика не являє собою якоїсь окремої специфічної школи, з характерним тільки для неї аналітичним інструментарієм чи своїм власним методом, оскільки існує на межі декількох критичних підходів і напрямків: культурно-соціологічного; постструктуралістського; неофрейдистського та ін. Єдине, що об'єднує її авторів – це приналежність до широкого і часто приймаючого досить радикальні форми рухові жіночої емансипації.

У сфері літературознавства рух за права жінки, за її справжнє, а не формальне рівноправ'я приймає особливі, сублімовані форми тео-

ретичної рефлексії, які набувають специфічних ознак «міфологічності наукового мислення», «літературознавчої наукової фантастики».

Вихідним положенням сучасної феміністичної свідомості є твердження, що пануючою культурною схемою, культурним архетипом буржуазного суспільства Нового часу служить «патріархальна культура». Іншими словами, вся свідомість сучасної людини, незалежно від статі, наскрізь пронизана ідеями і цінностями «чоловічої ідеології» з її «чоловічим шовінізмом», пріоритетом чоловічого начала, логіки, раціональності, насиллям впорядкованої думки над живою і змінною природою, владою Логоса – Бога над Матір'ю – Матерією. Цим «незаперечним» фактом сучасної культури і обґрунтовується необхідність створення історії жіночої літератури і відстоювання суверенності жіночого начала, яке не вкладається в жорсткі рамки чоловічої логіки. Критика «суто чоловічих» ціннісних орієнтирів в основному розгорнулася в англо-саксонській, переважноамериканській, літературній феміністиці, зусиллями якої до нашого часу створена обширна література, численні антології жіночої літератури, наукові центри, програми і курси з вивчення даного предмету. Немає жодного американського університету, де б не було курсів чи семінарів з феміністичної літератури і критики. Однак основна частина феміністичної критики розвивається не стільки в руслі соціокритичного напрямку, скільки під впливом не-офрейдистськи забарвленого постструктуралізму в дусі ідей Ж. Дерріда, Ж. Лакана і М. Фуко. Саме Дерріда охарактеризував головну тенденцію західноєвропейської культури, її основний спосіб мислення як «західний логоцентризм», тобто як намагання в усьому знайти порядок і сенс, відшукати першопричину і тим самим навязати сенс і впорядкованість всьому, на що спрямована думка людини. Слідуючи Лакану, він ототожнював «патеральний логос» з фалосом як його найбільш репрезентативним символом і пустив у обіг термін «фалологоцентризм», підхоплений феміністичною критикою. Специфіка феміністичної критики і полягає в тому, що логоцентризм – основний предмет критики постструктуралістських і деконструктивістських дослідників, вона сприймається як фалологоцентризм чи як фалогоцентризм.

Цю проблему конфронтації з логосом патеральної культури феміністична критика в залежності від своєї філософсько-теоретичної орієнтації здійснювала по-різному, але фактично завжди виходячи на шлях рефлексії про особливу інтуїтивно-несвідому природу жіночого способу осмислення світу і свого специфічного образу «буття» «діяльності» в ньому. Ця спільність підходу не свідчить, однак, про єдність методологічної практики даної течії.

4. Типологія і провідні школи феміністичної критики

Про складність структури феміністичної критики говорять спроби її типології. У книзі «Феміністські літературні дослідження: Вступ» К. Рутвен нараховує сім різноманітних типів представниць феміністичної критики: «соціофеміністки», «семіофеміністки», «психофеміністки», «марксистські феміністки», «соціо-семіо-марксистські феміністки», «лезбіянські феміністки», і «чорні феміністки». Припущення про існування багатьох типів феміністичної критики пояснюється недоліками «класифікаторської манії», оскільки не підтвержується конкретними доказами. Феміністична критика – не монолітне явище, про що постійно говорять і його прибічники: як правило, для «практикуючих феміністок» характерний набір чи комплекс прийомів і підходів, виключаючий всіляку можливість побічної деталізації і класифікації.

До середини 1960-х років у французькій феміністичній критиці відчувався вплив ідей екзистенціалізму, у тій психоаналітичній інтерпретації, яку йому надав Ж.-П. Сартр і яка була підхоплена і розроблена Симоною де Бовуар і Монікою Вітлінг. Особливим впливом в англомовній феміністичній критиці користувалась книга Бовуар «Інша стать» (1949), перекладена англійською в 1970 р., де авторка дала екзистенціальні формулювання поняттям «інаковість» і «аутентичність» жіночої особливості і висунула популярну в світі феміністичну ідею, що поняття «фалос» як виразник трансцендентального перетворює «Я» жінки в «об'єкт», в «іншого».

У 1970-ті домінує положення у французькому літературознавчому фемінізмі зайняла постструктуралістськи орієнтована критика в обличчі її найбільш відомих представниць Ю. Крістєвої, Е. Сиксу, Л. Ірігаре, С. Кофман. У США картина була зовсім іншою. Практично всі 1970-ті тут панувала соціологічно орієнтована феміністична критика з впливом різноманітних впливів – від екзистенціалізму до фрейдизму. Ця соціологізуюча домінанта американського літературознавчого фемінізму зберігається і до нашого часу, хоча в 1980-ті відбулась політична філософська переорієнтація на постструктуралізм, а з кінця 1980-х і на постмодернізм. Постструктуралістські концепції в їх підкреслено неофрейдистській трактовці виявились найбільш прийнятними для обґрунтування специфіки жіночої самосвідомості. Не дивлячись на те, що в 1970-ті американська феміністична критика створила свою традицію аналізу літератури і користувалась безсумнівним впливом за межами своєї країни, первинна орієнтація лише на емпірику дослідження обумовила слабкість її власного концептуальної

основи і вразливість перед «теоретичною експансією» французького фемінізму. Наслідком цього стало те, що швидке засвоєння уявлень, концепцій і термінології французького постструктуралізму переважно у тій формі, яку надали французькі феміністки, в значній мірі стерло різницю між французькими і американськими версіями даної критичної течії.

З другої половини 1980-х в англomовному світі розвернулася різка критика традиційного «американського фемінізму» як прояву буржуазного лібералізму і «гуманізму» з боку постструктуралістських теоретиків фемінізму – Торіл Мой, Кріс Уйдон, Ріті Фельськи. В результаті впливові в літературознавстві США 1970-х автори найбільш популярних досліджень психологічного плану допостструктуралістського періоду американського критичного фемінізму: Елейн Шоуолтер, Барбара Крістіан, Сандра Гілберт і Сюзан Губар – стали переходити на нові теоретичні позиції.

Проблема «Я» особливо гостро відчувалася феміністською свідомістю, оскільки саме пошуки специфіки жіночої свідомості, її «аутентичності», яка визначається на відміну і в протиставленні традиційному уявленню про «чоловіче Я», нібито втіленому в застиглих і закістнєвілих культурних стереотипах і кліше західної цивілізації, завжди були і залишаються надзавдянням феміністичної критики. З цим і пов'язане особливе місце феміністичної критики як в середині постструктуралізму, так і всередині фрейдизму.

Головний теоретичний імпульс феміністичної критики отримала від французького варіанту, представниці якого почали свою діяльність з перегляду традиційного фрейдизму. Люс Ірігаре в роботах «Хірургічне зеркало, про іншу жінку» і «Ця стать, яка не одна» рішуче критикує фрейдиську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, стверджуючи, що в своїх уявленнях про жінку Фрейд виявився заручником традиційних філософських та соціальних упереджень. Сара Кофман в книзі «Загадки жінки: жінка в текстах Фройда» намагалась зробити «деконструктивістський аналіз» творчості Фройда, плануючи довести, що його теорія, яка так явно надає перевагу чоловічій сексуальності, суперечить сама собі, тобто сама себе «деконструює». Жіночоненавницькі писання Фройда націлені на те, щоб таємне зробити явним (що і є основною задачею будь-якого психоаналітичного сеансу), завдяки деконструктивістському прочитанню і нібито наперекір собі виявляють «загрозливу міць» і перевагу, примат жіночого начала.

Ця тенденція є основною в феміністичній критиці. Елен Сиксу в своїх роботах протиставляє невротичну фіксацію чоловіка на «фаліч-

ній моносексуальності» жіночій «бісексуальності», яка нібито і дає жінкам привілейоване положення по відношенню до «письма», тобто літератури. На її думку, чоловіча сексуальність заперечує «інаковість», «іншість», опирається їй, в той час як жіноча «бісексуальність» являє собою прийняття, визнання «інаковості» всередині власного «Я» як невід'ємної його частини, точно так як і природи самого «письма», що має ті самі характеристики. Таким чином, «письмо», як таке, а, звідси, і література, проголошується феноменом, що має жіночу природу. Що ж стосується літератури, створеної жінками, то їй належить особлива роль у ствердженні цього специфічного відношення з «іншим», оскільки вона нібито має більш безпосередній зв'язок із художністю і літературністю, а також властивість уникати чоловічих за походженням бажань панування і влади.

Усі зусилля французьких теоретиків феміністичної критики були направлені на «переворот» традиційної ієрархії чоловіка і жінки, на доказ того, що жінка займає по відношенню до чоловіка не маргінальне, а центральне положення, а всі концепції щодо «неповної сексуальності» є спробами чоловічої психології утвердити свою «самодостатність» за рахунок суверенних прав особистості жінки, при цьому обминаючи питання щодо складності статевої самосвідомості людини, незалежно від того, до якої статі він (вона) належить. Таким чином, представники феміністичної критики намагаються довести, по-перше, більш складний, ніж це традиційно вважається, характер статевої самосвідомості, по-друге, відновити роль жінки в рамках психоаналітичних уявлень, по-третє, виявити претензії чоловічої психології на пануюче становище порівняно із жінкою, а разом із тим, всієї традиційної культури як саме чоловічої і звідси неістинної. Крістева, Кофман, Ірігаре і Сиксу намагаються виявити у психології людини «жіноче начало» як особливу і фактично, за їхніми уявленнями, єдину силу, яка виявляється як у психології, так і у біології, історії, соціології, суспільстві, літературі, яка може зруйнувати, підірвати «символічні структури західної думки». На думку Крістєвої, це особливе жіноче начало уникає будь-якого визначення і ідеології. Проголошена феміністичною критикою постструктуралістського тлумачення «інаковість», «другість», «чужість» жінки традиційній «ідеологічній чоловічій» культурі набуває характеру підкреслено специфічного феномену.

Специфічність американського жіночого прочитання текстів ґрунтується на авторитеті психологічно-біологічного і соціального «жіночого досвіду» і жіночого сприймання літератури, тобто на особливості жіночого переживання естетичного досвіду. Цей досвід спонукає нас

до усвідомлення сексуальних кодів тексту, які розуміються дуже широко – як ознака духовно-біологічної різниці чоловічої і жіночої психології. При цьому, відповідно уявленням, в рамках яких працюють ці критики, духовне начало визначається і практично цілком ототожнюється із статевим. Більшість феміністських критиків займається ствердженням специфіки жіночого читацького досвіду, який мусить поборювати в самому собі нав'язані йому традиційні культурні стереотипи чоловічої свідомості і послідовно чоловічого сприйняття. Як стверджує Анетт Колодни, «вирішальним тут є той факт, що читання – це виховуюча діяльність, як багато інших інтегративних стратегій в нашому мистецтві, вона неминуче сексуально закодована і визначена статевою різницею». Ця сексуальна закодованість полягає передусім у тім, що в жінці з дитинства виховується «чоловічий погляд» на світ, чоловіча свідомість, якої жінка повинна зректися. Завдання жіночої критики полягає в тому, щоб навчити жінку читати як жінка.

Новий імпульс розвитку американської гілки феміністичної критики пов'язаний із студіями Елайн Шовалтер (Elaine Showalter). На думку Е. Шовалтер, самовираження жінки у світі патріархальних норм проходить три стадії:

- 1) фаза імітації чоловічих стандартів (фемінна стадія);
- 2) фаза протесту (феміністська);
- 3) фаза самовизначення (фемальна).

Але, як свідчать дослідження європейської і американської жіночої творчості, в реальності ці стадії часто співіснують одночасно і взаємодіючи.

Е. Шовалтер належить авторство терміну «гінокритика», яка відрізняється від феміністичного аналізу. Феміністична критика, на думку Е. Шовалтер, зосереджує увагу на жінці, як читачеві чоловічих текстів, і має обмежені можливості для створення своєї теорії. Гінокритика зосереджується на постаті жінки-письменниці та шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури: «Існує два види феміністичної критики... Перший вид – ідеологічний: він цікавиться феміністами і пропонує феміністичні способи читання текстів, які розглядають образи і стереотипи жінок у літературі, неправильне уявлення про жінок у критиці на жінку-як-знак у семіотичній системі».

Е. Шовалтер критикує ідеологічну феміністичну критику за обмеженість методологічної бази, а саме за використання тієї ж чоловічої критичної теорії. Перегляд патріархальних текстів з точки зору феміністичної критики є не чим іншим, як ще однією спробою інтерпретування та переінтерпретування, тобто новим видом прочитання,

який є відмінним від чоловічого, але обмеженим його методологією. Чоловічою критичною теорією Е. Шовалтер називає концепцію творчості, історію літератури та літературну інтерпретацію, які повністю ґрунтуються на чоловічому досвіді і «подаються як універсальні». Дослідниця закликає прихильників феміністичної критики «знайти власну тему, власну систему, теорію і власний голос», тобто розбудувати своєрідну феміністичну методологію, не озираючись на чоловічу критичну традицію. Вона наполягає на тому, аби звертатися не до ревізії старого, а до пошуку власного нового, вибудовуючи свою традицію у цьому контексті, бачить якнайпродуктивнішим другий різновид феміністичної критики, якому вона дала назву «гінокритики».

Таким чином, Е. Шовалтер окреслює зміщення від андроцентричної до гіноцентричної феміністичної критики: «Другим видом феміністичної критики... є вивчення жінок як письменниць і його суб'єктами є історія, стилі, теми, жанри і структури жіночого писання: психодинаміка жіночої творчості, траєкторія індивідуальної або колективної жіночої кар'єри, еволюція і закони жіночої літературної традиції». За твердженням дослідниці, гінокритика пропонує значно ширші теоретичні можливості. Але в той же час неустаткованість такої «жіночої» методології спричинила розмови про кризу феміністичної критики у західному літературознавстві, коли сучасні гендерні студії ще не здатні вийти поза межі лише ревізії та перегляду традиційних національних концепцій в галузі літератури та культури. Тому можна сказати, що західна феміністична критика ще тільки окреслює шляхи переходу на третю стадію розвитку жіночої літератури та літературного фемінізму. Перші дві, за Е. Шовалтер: імітація панівної традиції; протест проти патріархальних стандартів і вартостей. Третім має стати відкриття жінками самих себе, пошуки власної ідентичності.

Очевидно, що специфічність американського жіночого прочитання текстів ґрунтується на авторитеті психолого-біологічного й соціального «жіночого досвіду» й жіночого сприйняття літератури, тобто на своєрідності жіночого переживання естетичного досвіду. Цей досвід спонукає до усвідомлення сексуальних кодів тексту, які розуміються дуже широко – як ознаки духовно-біологічного розрізнення жіночої і чоловічої психіки. Згідно з уявленнями, в рамках яких працюють критики даного напрямку, духовне начало визначається й практично цілком ототожнюється зі статевим. Відтак найважливішим стає переосмислення ролі і значення жіночих характерів і образів, до «викриття» чоловічого «психологічного тиранства».

Як масштабне явище соціального порядку і як впливовий фактор інтелектуального життя сучасного західного суспільства фемінізм розуміється ширше і багатогранніше свого виявлення в літературознавстві і охоплює своєю дією в даний час практично весь спектр гуманітарних наук.

Отже, як видно, феміністичні студії мають широку проблематику:

- реконструкція жіночої історії і жіночої літературної традиції,
- ревізія патріархальних канонів та стереотипних уявлень,
- проблема андрогінії і пошуку нових гендерних ролей,
- природа жіночого тексту та сприйняття тексту жінкою-реципієнтом,
- руйнування патріархальних зразків мови,
- проблема жінки в постколоніальній ситуації та в умовах культурного імперіалізму та ін.

Такий широкий спектр проблематики засвідчує, що в основі феміністичної критики закладений принцип методологічного розмаїття.

Висновки. Таким чином, гендерне літературознавство займає важливе місце в системі сучасного гуманітарного знання. Основну мету гендерного літературознавства можна визначити як вивчення соціальних і культурних конфігурацій жіночого та чоловічого первнів культури, їх різноманітних проявів у літературних текстах.

Під дефініцією «феміністична критика» в сучасному літературознавстві розуміється певна наукова теорія, синкретична за сукупністю своїх методів і прийомів, що має культурологічне спрямування і покликана виразити власне жіночий досвід літературознавчого прочитання текстів.

Гендерний аналіз є надзвичайно продуктивною методологічною стратегією, надаючи можливість виявити ігноровані патріархальною ідеологією рівні художнього тексту, зміщуючи акценти на індивідуальну проблематику, глибинні чуттєві і душевні переживання, презентовані у художньому тексті. Безперечним досягненням гендерного підходу до літературних текстів є провокативність як стимул до ведення дискусій і демократизація літературознавчого процесу, зокрема й вітчизняного.

Гендерні дослідження відкривають широкі інтерпретаційні можливості і багато перспективних тем для вивчення, поступово інтегруючись у всі галузі гуманітарного знання.

Творчість Віктора Гюго

Дисципліна: Історія зарубіжної літератури.

Вид лекції: тематична.

Дидактичні цілі:

Навчальна – ознайомити студентів з особливостями розвитку французької літератури доби романтизму, поетичною, прозовою та драматургічною творчістю видатного французького письменника-романтика; сформувати у студентів цілісну картину розвитку літератури.

Розвиваюча – розвивати абстрактне і креативне мислення, пам'ять, вміння проводити паралелі.

Виховна – виховувати естетичний смак, любов до літератури, розуміння важливості художньої літератури для розвитку людини.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: історія літератури; теорія літератури; філософія літератури; всесвітня історія.

Основні поняття: романтизм; художній символ; лірика; поема; вірш; історичний роман; романтична драма; реформа віршування.

План лекції

1. Періодизація творчості Віктора Гюго.
2. Перший період літературної діяльності. Політичні погляди Гюго в 1820–1851 рр. Участь у реформі французької поезії.
3. Гюго як теоретик романтизму.
4. Драматургія Гюго.
5. Роман «Собор Паризької богоматері».
6. Другий етап творчості. Роман «Знедолені».
7. Третій етап життя і творчості. Роман «Дев'яносто третій рік».

Рекомендована література

1. Евнина Е. Виктор Гюго. Гюго В. Девяносто третий год. Эрнани. Стихотворения. Москва : Худож. лит., 1973. С. 5–29. (Серия : Библиотека всемирной литературы : Серия вторая. Т. 80).
2. Луков В. Гюго, Виктор Марі. Зарубіжні письменники : Енциклопедичний довідник. У 2 т. / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Т. 1 : А–К. Тернопіль : Вид-во «Навчальна книга – Богдан», 2005. С. 421–428.

3. Моруа А. Олімпіо, або Життя Віктора Гюго. Київ : Радянський письменник, 1974. 470 с.
4. Наливайко Д.С. Віктор Гюго. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1976. 147 с.
5. Наливайко Д.С. Французький романтизм. Віктор Гюго. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : Підручник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. С. 144–168.

Тексти

1. Гюго В. Знедолені. Київ : Фоліо, 2017. 793 с.
2. Гюго В. Поезії. Київ : Yakaboo.ua, 2017. (Електронна книга).
3. Гюго В. Собор Паризької богоматері. Київ : Фоліо, 2013. 511 с.

Текст лекції

1. Періодизація творчості Віктора Гюго

Віктор Гюго – найбільший французький романтик, ватажок французького романтизму, його теоретик. Спираючись на факти біографії Гюго, що тісно пов'язані з соціально-політичною історією Франції, можна виокремити три великих періоди творчості письменника:

I період (1820–1850) ознаменований вступом Гюго до літератури, участю в реформі поезії і драми, створенням маніфесту французького романтизму – «Передмові до «Кромвелю», розробкою нового типу романтичного історичного роману. В історії Франції це період Реставрації, підготовки і проведення двох революцій – 1830 і 1848 рр.

II період (1851–1870) – роки Другої імперії, роки вигнання Гюго з Франції. Демократичні погляди Гюго проявляються найяскравіше. Краще, що створене у цей період, – це соціальні романтичні романи («Знедолені» тощо), поетичні збірки яскравої політичної спрямованості («Відплата»), філософської глибини («Легенда століть»).

III період (1870–1885) починається поверненням Гюго до Франції. Ім'я Гюго оточене славою і визнанням. Він створює свої останні великі твори (збірка «Грозовий рік», роман «Дев'яносто третій рік»). В історії країни це час франко-пруської війни і Паризької Комуни, після поразки якої до 1885 р. (амністія комунарів) в країні царює реакція. Однак в межах цих періодів можна виділити низку етапів, пов'язаних з еволюцією світогляду і художнього методу Гюго.

Віктор Марі Гюго народився 26 лютого 1802 р. у м. Безансоні. Батько Гюго, що походив із родини майстра цеху теслярів, при Наполеоні

став генералом. Мати письменника, навпаки, ненавиділа Наполеона і була роялісткою (прибічницею вигнаної королівської династії Бурбонів). У Мадриді, де батько Гюго був губернатором, батьки розірвали стосунки. Мати Гюго повернулася з дітьми до Парижа. Політичні симпатії матери створили з Віктора Гюго рояліста. У своїх перших віршах він проклинає Наполеона, оспівує Бурбонів. Йому є близькою творчість класицистів і найбільш реакційних романтиків. У 14 років Гюго пише в щоденнику: «Хочу бути Шатобріаном або ніким».

2. Перший період літературної діяльності. Політичні погляди Гюго в 1820–1851 рр. Участь у реформі французької поезії

Гюго був роялістом до середини 1820-х рр. Так, у 1825 р. він бере участь у коронації Карла X, пише з цього приводу оду і одержує від нового короля орден Почесного легіону. Але вже у 1827 р., зійшовшись з батьком, він пише «Оду до Вандомської колони», в якій прославляє Наполеона, що приніс у феодальні держави Європи ідеї республіки і революції. Так Гюго переходить у табір опозиції.

Поет із захватом приймає Липневу революцію 1830 р. Він підтримує нового короля Луї-Філіпа, який висловлював інтереси крупної буржуазії. Луї-Філіп осипає письменника милостями, робить пером Франції. Французька Академія обирає Гюго своїм членом. Однак 1840-ві рр. – це період кризи у творчості Гюго, пов'язаної з невизначеністю його політичних поглядів. Особисте благополуччя не може приховати від нього важкого становища народу. Починається розчарування у Луї-Філіпі. Ось чому одразу ж після Лютневої революції 1848 р., коли було встановлено республіку, Гюго пропонує свою кандидатуру до парламенту, стає членом установчого, а потім законодавчого Зібрання. Виступ робітників налякав поета. Але коли буржуазія жорстоко придушила його, Гюго став на бік пролетаріїв. Він виступив з кількома промовама на захист народу, революції. В одній з них він попереджав про можливість реакційного державного перевороту. Невдовзі, 2 грудня 1851 р. переворот відбувся. Новим головою держави, а згодом і імператором став небіж Наполеона – Луї Бонапарт, або Наполеон III. Гюго переходить на нелегальне становище, намагається очолити опір. Його голову оцінено у 25 тисяч франків. Народ вважає Гюго національним героєм. Поетові доводиться тікати з Франції, декретом Бонапарта від 9 січня 1852 р. його оголошено політичним вигнанцем. Гюго оселився спочатку у Бельгії, згодом на англійських островах Джерсі і Гернсі.

Перші вірші, написані Гюго у 1812-1819 рр., створені за правилами класицизму. Поет звертається до жанру урочистої оди, написаної

правильним олександрійським віршем, з великою кількістю пишних порівнянь і метафор. У цих одах юний поет прославляє королівську династію Бурбонів, різко негативно відгукується про Наполеона, якого називає «образником царів». У 1820 р. Гюго знайомиться із збіркою віршів Ламартіна «Поетичні роздуми». Під впливом Ламартіна і Шатобріана поет переходить на позиції романтизму. Цей перехід помітний при порівнянні різних видань першої збірки Гюго. У 1822 році він видав свої оди, до яких згодом додав балади. У передмові до збірки «Оди і балади» поет пояснює своє розуміння цих двох жанрів. У класицистичному жанрі оди він знаходить риси, що зближують оду з романтичною поезією: «...холодність притаманна зовсім не самій оді, а лише тій формі, яку надавали їй дотепер ліричні поети». І якщо в оді буде передано рух думки, який визначить композицію і буде пов'язаний з розвитком сюжету, якщо використати не античні, а християнські образи, то «ода могла б викликати той самий інтерес, що викликає драма». Балади ж – зовсім романтичний жанр, «...це примхливі поетичні начерки: живописні картини, мрії, оповіді і сцени з життя, легенди, що народжені забобонами, народні перекази». Зразком драматичної оди можна вважати вірш «Буонапарте» (так із презирством називали Наполеона Бонапарта його вороги), написаний у зв'язку із смертю колишнього французького імператора. «Він лише кат, він не герой», – таким є головний підсумок балади. В ній простежується доля Наполеона, народженого «від змія царевбивства» (тобто від революції, яку Гюго у ці роки не сприймав), який досяг вершини, коли він «крокував, спираючись на славу» і «європейський трон він будував». І ось «він пав, тиран», він помер, «і цілий світ зітхнув». Зразок балади – вірш «Турнір короля Іоанна». Гюго наслідує пісні середньовічних трубадурів. Рицар поспішає до Парижа на рицарський турнір. Але турнір виблискує недовго, свято скінчилося, час повертатися. Вірш насичено деталями середньовічного побуту: тут і стародавні споруди Парижа, і списи, щити, різьки, і середньовічні імена... Це так званий «історичний колорит», що ніби занурює читача в атмосферу життя давно минулих часів.

Ще більшою мірою реформа поезії відчутна у збірці В.Гюго «Орієнталії» («Східне», 1828). Тут є вірші, близькі до оди («Канаріс»), але є і твори абсолютно нового типу. Ось вірш «Джини». Порушуючи класицистичні вимоги єдності вірша, Гюго в ньому чергує розмір і довжину рядка. Ніч. Тиша. Зненацька тихий звук. Це вдалині з'являються джини. Рядки вірша тут є короткими (2, 3, 4, 5-складові). Але ось джини наближаються. Рядки збільшуються (6, 7, 8, 9-складові). Джини заповнюють весь простір, вони наводять жах («Воляння безодні! Вий!

Виплодки могили!»). Рядок стає довгим (10, 11-складовий). Але ось небезпека позаду. Джини пролітають повз і зникають за обрієм. Знову спокій. І по мірі того, як вони зникають, зменшується довжина рядка (9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2-складовий). Тут форма безпосередньо відображає зміст (на відміну від класицистського вірша, де потрібно було користуватися нечисленними традиційними формами, часто незалежно від змісту).

У чому ж *сутність реформи французької поезії*, яку В. Гюго здійснив у 1820-і рр. і яка з найбільшою силою виявилася у збірці «Орієнталіі»? На відміну від Ламартіна, він **1)** висуває не спостерігача, а активного героя. Цей герой часто жорстокий; **2)** активний герой діє в об'єктивному світі, що наповнений рухом, який не залежить від людини; **3)** динамічні образи природи: море, хмари, блискавки, вогонь; **4)** світ постає як єдність несумісного, в самій природі знаходить Гюго джерело трагічних конфліктів; **5)** хаос, стихійне перемагають у ньому закономірність; поряд з добром світ сповнений зла; **6)** вимоги замінити раціоналістичний вірш класицизму на мову людських почуттів; **7)** відмова від прикрас, запозичених з античної міфології, вимога вільного використання «високих» і «низьких» слів у будь-якому жанрі. Гюго надзвичайно розширив поетичний словник, сміливо ввів у нього розмовні слова, технічні терміни, архаїзми, діалектизми; **8)** поет реформує віршування: Зберігши ритмічну цезуру, ввів особливо смислову цезуру, ввів перенос, що був заборонений правилами класицизму; **9)** Замінив достатню класицистську риму на багату риму (в якій співпадають не лише ударні голосні, але і приголосні, що стоять перед ними); **10)** зруйнував монотонність олександрійського вірша використовуючи його у поєднанні з іншими розмірами.

Важливим моментом був також перехід Гюго від консервативних поглядів на ліберально-демократичні позиції. У 1830 р. він писав про те, що романтизм найвірніше визначати як «лібералізм в літературі» і що «літературна свобода є дітище свободи політичної».

3. Гюго як теоретик романтизму

Впродовж усього життя Гюго звертався до теоретичного обґрунтування романтизму. Вже у ранніх працях («Щоденник якобіта 1819 року») він висловлює право митця на свободу творчості, критикує догматизм класицистів. У «Передмовах» до «Од і балад» різних років видання поет обумовлює реформу в поезії, звернення до романтичного жанру балади, «романтизацію» класицистської оди. Важливими є і пізні праці Гюго («Вільям Шекспір» тощо).

Але справжнім маніфестом французького романтизму стала «Передмова до «Кромвеля», 1827 р. Класицизм посідав особливо міцні позиції в театрі. І хоча романтичні драми вже існували, жодна з них не була поставлена на сцені. Гюго вирішив звернутися до досвіду Шекспіра, якого зрозумів у романтичному дусі. Він створив п'єсу не в жанрі трагедії, а в жанрі романтичної історичної драми. Драма «Кромвель» розповідала про англійську буржуазну революцію XVII ст. Її очільник Кромвель був змальований як сильна особистість. Але, на відміну від героїв класицизму, Кромвель переживає моральну суперечку: скинувши короля з престолу, він готовий зрадити революцію і стати монархом. Драма була новаторською, але недостатньо сценічною. Однак передмова до неї відіграла величезну роль у перемозі романтизму. Це була цілісна програма романтичного руху.

«Передмова до «Кромвеля» починається з викладу уявлень Гюго про історію суспільства і літератури. Людство пройшло у своєму розвитку три епохи, вважає поет. В первісну добу людина, яка захоплювалася природою як творінням бога, складала на його честь гімни і оди. Тому література починається з лірики. В античну добу події (війни, створення і руйнація держав) створюють історію, яка відбивається в епічній поезії. Її вершина – Гомер. Гюго зауважує, що і давньогрецький театр теж є епічним, «трагедія лише повторює епопею». Третя доба після юності і зрілості це доба старості людства) починається з затвердження християнства. Воно продемонструвало людині, що в неї є два життя: «одне – мінливе, друге – безсмертне; одне – земне, друге – небесне». Християнство відкрило в людині два первні, що борються, – янгола і звіра. В літературі новий час віддзеркалюється в драмі з її конфліктністю і контрастами. Вершина літератури нового часу – Шекспір. Схема розвитку історії, яку запропонував Гюго, наразі здається наївною і помилковою. Але її значення у боротьбі з класицизмом було дуже великим. Вона руйнувала основу естетики класицизму – уявлення про незмінність естетичного ідеалу і художніх форм, що його виражають. Завдяки цій схемі Гюго зміг довести, що поява романтизму є закономірною. Більш того, класицизм навіть у момент свого розквіту не мав права на існування. І справді, класицистська трагедія орієнтувалася на античні драми, які, за класифікацією Гюго, належали епосу, тоді як новий час вимагав саме драми.

Гюго вважав, що «особливість драми – це реальність». Тому, всупереч твердженню класицистів, що потрібно зображати лише «приємну» природу, Гюго пише: «...усе, що є в природі, є і в мистецтві». Він закликає руйнувати кордони між жанрами, поєднувати комічне і тра-

гічне, піднесене і нище, відмовитися від єдності часу і єдності місця. Гюго прагне у кожному образі зіткнути дві такі пристрасті, одна з яких виявить ідеальне, піднесене в людині, а друга – нище. Теорія піднесеного була розроблена класицистами. Гюго розробляє теорію гротеску як протилежності піднесеного і засобу контрасту, що притаманний новій літературі. Гротеск – це концентрований вислів, з одного боку, потворного і жахливого, з іншого боку – комічного і блюзнірського. Гротеск є різноманітним, як саме життя. «Прекрасне має лише один лик, потворне має їх тисячу...». Гротеск особливо відтіняє прекрасне, у цьому його головне призначення в романтичному творі.

Ідеї, викладені в «Передмові до «Кромвелю», стали основою естетики французьких романтиків наприкінці 1820-х – 1830-х рр.

4. Драматургія Гюго

Теорія романтичної драми прислужилася письменникові основою для створення новаторських драм. У 1829 р. Гюго написав драму «Маріон Делорм», у якій вперше втілює принципи «Передмови до «Кромвелю» у високохудожній формі. Порушуючи вимоги класицистів, Гюго бере сюжет не в античності, а в національній історії. «Історичний колорит» створюється за рахунок точної вказівки на час дії 1638 р.), участі історичних осіб в сюжеті Людовік XIII, кардинал Рішельє, сама героїня Маріон Делорм тощо). Прагнення створити «місцевий колорит» поєднується з руйнуванням єдності місця. (дія відбувається то в Блуа, то в Шамборі, то в інших місцях). Руйнується і єдність часу, але єдність дії збережено. Низка рис зближує драму з класицистською трагедією. Збережено поділ героїв на позитивних (Маріон, її коханий Дідьє) і негативних (Рішельє, його шпигун суддя Лафемас). Однак, по-перше, серед позитивних героїв немає ідеальних. Кожен з них у житті робив великі моральні помилки. Ідеальність цих героїв зберігається лише як тенденція. По-друге, у класицизмі позитивними героями були королі, знатні люди, у Гюго – навпаки. Маріон Делорм – колишня куртизанка, що була втіхою знатних розпусників. Дідьє – безрідний, він не знає, хто його батьки. Люди знатні меншою мірою здатні на ідеальні поривання. Так, маркіз де Саверні, суперник Дідьє в коханні, здатний на підлість і лише в найкритичніший момент чинить шляхетно. Але у суспільстві деспотії шляхетність приречена на загибель. Проте жорстокість, аморальність процвітають, саме цими рисами наділені найзнатніші особи – кардинал Рішельє і навіть король.

Гюго слідом за класицистами вважав, що драму потрібно писати віршами. Однак в александрійський вірш, яким він писав «Маріон

Делорм», поет вніс зміни (вони стосувалися місця пауз, римування тощо). Класичну холодність стилю замінила емоційна мова героїв. У порівнянні з «Кромвелем», «Маріон Делорм» уявляє новий різновид романтичної драми. Замість «шекспірізації» Гюго широко застосовує «мелодраматизацію». Мелодрама – демократичний жанр, що народився в добу Великої французької революції. Герої шекспірівських трагедій самі обрали свою долю. В мелодрамі, навпаки, чисті і добрі герої переживають удари долі, які нічим не заслужили. В драмі Гюго кохання Маріон і Дідьє переживає такі удари. Ці герої виняткові. Але вони усе ж дуже важко опираються ударами долі, втіленої в образі Рішельє і його прибічників. Однак фінал драми справді трагічний: засуджений за дуель з Саверні Дідьє, дізнавшись про аморальне минуле Маріон Делорм, відмовляється від втечі і йде на страту. Він, як справжній трагічний герой, сам обирає свою долю. Але цей вибір є великою помилкою. Вона відбувається через нерозуміння того, що людина здатна змінитися, як це відбулося з Маріон під впливом кохання.

Оспівування представників низів суспільства, викриття його верхів було особливо значущим в період підготовки революції 1830 р. Уряд побачив у портреті слабохарактерного, безпринципного короля Людовіка XIII натяк на Карла X, що тоді правив, і заборонив п'єсу (її було поставлено на сцені після революції, у 1831 р.). У відповідь на заборону Гюго написав драму «Ернані» (1830). Прем'єра цієї драми напередодні революції стала центральною подією. В історію французького театру XIX ст. Було завдано руйнівного удару по класицизму і реакції. Дія п'єси відбувається в Іспанії 1519 р. Сюжет побудовано так, щоб ідейну позицію автора було виявлено як найповніше. Три чоловіки добиваються любові прекрасної доньї Соль – король дон Карлос, граф де Сільва і розбійник Ернані. В п'єсі усі вони здійснюють шляхетні вчинки. Граф рятує Ернані, якого переслідує король. Але він керується лише традиційними уявленнями про гостинність. Король пробачає Ернані, що увійшов в заколот проти нього, і віддає йому руку доньї Соль. Але не шляхетність, а точний політичний розрахунок штовхає його на такий крок. У цілому ж король – найаморальніша особистість драми. Він не знає, що таке честь. Недарма п'єса розпочинається з побачення доньї Соль і Ернані, яке король підслуховує у шафі. Граф де Сільва втрачає шляхетність, коли дізнається, що донья Соль стане дружиною Ернані. Він вимагає від Ернані, який на знак вдячності дав графу право розпоряджатися його життям, щоб Ернані наклав на себе руки. І лише розбійник виявляється до кінця шляхетним. Вірний своєму слову, він п'є отруту. Разом з ним обриває своє життя донья Соль.

Молоді закохані здобувають моральну перемогу над світом безчесної знаті. Ця думка підкреслюється автором у фінальному епізоді. Усвідомивши поразку своєї позиції, граф де Сільва вбиває себе.

Демократизм письменник з новою силою проявився у драмі «Король розважається» (1832). В ній діють історичні персонажі – король Франциск I і його почет (дія відбуває у Парижі 1520-х рр.). Найбільшу цікавість уявляють характер головного героя – шута Трібуле. У створенні цього образу яскраво втілися принцип гротеску. Трібуле – злий блазень. Але злий він не стільки від природи, що дала йому огидну зовнішність, скільки від ганебного становища придворного шута. Постійні приниження породжують в блазні бажання принизити усіх оточуючих. Він свідомо розбещує короля. Але зло завжди породжує відплату. Дочка Трібуле юна Бланш збезчещена королем. Тоді Трібуле, бажаючи покарати винуватця свого нещастя, підсилає до короля найманого вбивцю. З цього моменту «мелодраматизацію» змінює трагічна іронія: гине не король, а дочка Трібуле Бланш. Вона сама гине, рятуючи короля, якого ще раніше вона покохала.

П'еса, що викриває свавілля королів, з'явилася одразу після паризького повстання 1832 р., що було жорсткою придушене королем Луї-Філіпом. Її було заборонено після першої вистави і поставлено знову лише через півстоліття. Але у 1857 р. паризькі глядачі побачили оперу італійського композитора Дж. Верді «Ріголетто» на сюжет драми «Король розважається». В цей час Гюго був у вигнанні. Але в опері носили італійські імена, сюжет було дещо перероблено, підстав заборонити оперу не знайшлося.

Свою найкращу драму «Рюї Блаз» Гюго створив у 1838 р. Про цю п'єсу великий французький письменник Еміль Золя писав, що вона «найсценічніша, найлюдяніша, найживіша з усіх драм Гюго». У передмові до драми Гюго досліджує проблему глядача. Жінки у театрі шукають насолоди для серця, цінують пристрасті, жадають трагедії. Мислителі, шукаючи живлення для розуму, знаходять його у характері героїв, у комедії. Юрба шукає насолоди для очей. Її приваблює на сцені дія, тому вона полюбляє мелодраму. В «Рюї Блазі» Гюго вирішив об'єднати риси трагедії, комедії і мелодрами, щоб захопити увесь зал. В основі сюжету виняткові події: лакей Рюї Блаз покохав іспанську королеву. Несподіваний поворот долі дозволяє Рюї Блазу під іменем знатного дворянина дона Сезара де Базана добитися прихильності королеви, стати міністром. У цій ситуації розкривається романтична винятковість особистості Рюї Блаза. Лакей виявився видатним державним мислителем. Його рішення вражають розумністю і гуман-

ністю. Але піднесення Рюї Блаза було лише частиною інтриги ображеного королевою дона Саллюстія де Базана. Інтрига проти королеви не вдалася, але вона дізналася правду про Рюї Блаза і відкинула його. Рюї Блаз п'є отруту. У драмах Гюго складається тип романтичного характеру і конфлікту, проблематика, композиція, мова, що визначили французьку романтичну драму. Тріумф «Рюї Блаза» утвердив романтичну драму на сцені.

Однак невдовзі романтична драма починає занепадати. Її витісняє неокласицизм, драма школи «здорового глузду», яка виправдовувала буржуазну дійсність. Початком кризи романтичної драми був провал «Бургграфів» Гюго (1843). Після нього письменник залишив драматургію (лише у 1869 р. він написав останню значну драму «Торквемада»). Він продовжив свою поетичну діяльність і створення романів.

5. Роман «Собор Паризької богоматері» (1831)

У цьому романі Гюго звертається до XV ст. Сам вибір епохи є важливим для розкриття основної ідеї. XV ст. у Франції – це доба переходу від середніх віків до Відродження. Але передаючи за допомогою історичного колориту живий лик цієї динамічної епохи, Гюго шукає і дещо вічне, чим об'єднуються усі епохи. Так на перший план висувається образ собору Паризької Богоматері, який створювався народом упродовж століть. Народним первнем буде визначатися у романі ставлення до кожної з дійових осіб. У системі персонажів головне місце посідають три герої – циганка Есмеральда, архidiaкон собору Клод Фролло і дзвонар собору Квазімодо. Есмеральда своїм мистецтвом, усім виглядом дає насолоду натовпу. Вона чужа набожності, не відмовляється від земних радощів. У цьому образі найяскравіше проявляється відродження цікавості до людини, що стане головною рисою світосприйняття в нову добу. Есмеральда нерозривно пов'язана з масами народу. Гюго використовує романтичний контраст, відтіняючи красу дівчини образом низів суспільства, у змалюванні яких використовує гротеск.

Протилежний первень у романі – образ Клода Фролло. У ньому теж виражено одну з рис людини відродження – індивідуалізм. Але в першу чергу це середньовічна людина, аскет, що ненавидить усі радощі життя. Клод Фролло хотів би придушити у собі усі земні почуття, які він вважає соромом, і присвятити усього себе вивченню усіх людських знань. Однак всупереч своєму запереченню людських почуттів він сам полюбив Есмеральду. Це кохання має руйнівний характер. Не в змозі його перемогти, Клод Фролло стає на шлях злочину, при-

рікаючи Есмеральду на страждання і смерть. Відплата приходить до архidiaкона від його слуги, дзвонаря собору Квазімодо. У створенні цього образу Гюго особливо широко використовує гротеск. Квазімодо – надзвичайна потвора. Його обличчя, фігура одночасно смішні і жахливі. Він схожий на химер – фантастичних тварин, чиї зображення прикрашають собор. Квазімодо – душа собору, цього витвору народної фантазії. Потвора теж покохала красуню Есмеральду, але не за її зовнішність, а за доброту, і душа Квазімодо прокидається від сну, в який її занурив Клод Фролло; і ця душа виявляється прекрасною. Звір за зовнішнім виглядом, Квазімодо є ангелом у душі. Фінал роману, з якого стає зрозумілим, що Квазімодо проник у підземелля, куди було кинуте тіло повішаної Есмеральди, і там помер, обіймаючи її, несподівано нагадує фінал трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Ця паралель не є випадковою. Як і у Шекспіра, герої гинуть, але доба гуманізму, яка виправдовує земні людські почуття і засуджує аскетизм, невмолимо наближується.

Слід відзначити, що Гюго робить спробу показати залежність внутрішнього світу людини від обставин її життя (мабуть, під впливом реалізму). Квазімодо, не бажаючи того, сприяє загибелі Есмеральди. Він захищає її від натовпу, який хоче не погубити, а звільнити її. Вийшовши з низів суспільства, злившись душею з собором, який втілює народні первні, Квазімодо тривалий час був відірваний від людей, адже служив людиноненависнику Клоду Фролло. І ось, коли стихійний рух народу докотився до стін собору, Квазімодо вже не в змозі розібратися у намірах юрби, самотужки бореться з нею. Гюго розробляє тип романтичного історичного роману, відмінного від романів Вальтера Скотта. Він не прагне до детальної точності; історичні особи не посідають центрального місця в романі. Головна мета Гюго як творця історичного роману – передати дух історії, її атмосферу. Але ще важливіше для письменника вказати на позаісторичні властивості людей, вічну боротьбу добра і зла. У «Соборі Паризької богоматері» Гюго показує боротьбу людини з «ананке догми» (ананке – (гр.) фатум, невблаганна доля). Але талант письменника дозволяє йому створити роман, значно багатший на зміст, ніж це впливає зі схематичної, абстрактної, позаісторичної ідеї, що покладена в основу роману.

6. Другий етап творчості. Роман «Знедолені»

Цей період – час вигнання поета з Франції. У його творчості різко посилюється політична, соціальна спрямованість, стверджується ораторська, викривальна інтонація. Від екзотичного, надзвичайного,

що цікавило Гюго у перший період творчості, він звертається безпосередньо до сучасного матеріалу, хоча при цьому романтичний метод зберігається.

Виїхавши до Бельгії Гюго пише памфлет проти Наполеона III – «Наполеон малий». Для поета новий імператор лише «вульгарна, порожня, ходульна, ница особистість», йому «є чужим розуміння добра і зла». Викриваючи імператора як злочинця, «штрикнувшого ножом Республіку» Гюго, будучи романтиком, усе ж перебільшує значення особистості в історії. Про це писав Карл Маркс у передмові до другого видання «18 брюмера Луї Бонапарта»: «він не помічає, що зображає цю особистість великою замість малої, приписує їй безприкладну у всесвітній історії міць особистої ініціативи». Оселившись на острові Джерсі, Гюго продовжує викривати Наполеона III у поетичній збірці «Відплата» (1853). У попередньому періоді поет прославився чудовими описами природи (збірки «Осіньні листя», «Пісні сутінок», «Внутрішні голоси», «Промені і тіні»). Тепер гармонія природи дратує його своїм спокоєм, йому мариться, що природа – співучасниця злочину Наполеона III. Але поет знаходить і тих, хто дійсно допоміг Наполеону III здійснити переворот: тут і обивателі-буржуа, для яких «монета – бог», і церква, і державні заклади, і реакційна преса. У поетиці збірки велику роль відіграють ораторські фігури, алгоризм. Центральний твір збірки – поема «Спокутування». У першій її частині розповідається про відступ Наполеона I з Москви у 1812 р. У другій – про його поразку у битві при Ватерлоо, у третій – шостій частинах про заслання Наполеона на острові Ельба і св. Єлени і його смерть. І ось в останній, сьомій частині зображується пробудження Наполеона, який встає з могили у Парижі, – тут на нього чекає найстрашніша відплата: злочинне царювання його небожа. За що ж посилалося Наполеонові це багаторазове спокутування від поразки в Росії до посмертної образи його пам'яті приходом до влади Наполеона III і його прибічників? Це кара за 18 брюмера, за той день, коли Наполеон I, здійснивши переворот, зрадив республіку і став тираном.

Роман «Знедолені», який Гюго писав упродовж двадцяти років, вийшов у 1862 р. Це найкращий роман письменника. За жанром «Знедолені» – соціально-героїчна романтична епопея. В романі синтезуються романтичні тенденції з впливом досягнень реалізму. Цей вплив полягає у спробі всебічно висвітлити образ епохи, сучасній Гюго. Письменник показує безжальну капіталістичну експлуатацію (образ родини Тенардье, що пригнічує маленьку Козетту), несправедливість суду (історія Жана Вальжана), він змальовує політичні катастрофи

(поразка Наполеона при Ватерлоо), революції (повстання французького народу у 1830–1840-х рр.), життя різних прошарків суспільства. У романі кожна велика подія розглядається з народної точки зору, що, разом з масштабним відтворенням доби, робить роман епопеєю. Однак головна точка зору в романі належить автору. Вона завдяки своєму гуманізму, демократизму не суперечить народному погляду, але надає йому суб'єктивного характеру, підпорядковує матеріал певній авторській концепції. Тут слід згадати думку Гюго про те, що мистецтво – не просте, а концентруючи дзеркало. Автор яскравіше за все заявляє про себе не у численних авторських відступах, не у прямих зверненнях до читача, а у самому методі зображення характерів і подій.

Серед головних персонажів немає осіб знатних і багатих, від яких залежать долі держав і народів. Це знедолені члени суспільства: колишній каторжанин Жан Вальжан, повія Фантіна, бідний юнак Маріус, знедолена маленька Козетта, хлопчина-безхатченко Гаврош... Їхні вороги – родина Тенардье, поліцейський інспектор Жавер – за своїм станом теж не посідають видного місця у суспільстві. Долі героїв у самому загальному смислі є типовими, взятими Гюго з життя (реальні прототипи були і у Вальжана, і у Фантіни, історія Маріуса повторює низкою рис долю молодого Гюго). Але ось автор спрямовує на звичайні долі звичайних людей концентруючи дзеркало своєї авторської романтичної концепції – і люди перетворюються на героїв. Події набувають виняткової філософської значущості, наповнюються пригодами, у яких поразка може призвести до втрати свободи ба навіть самого життя. Те, що в дійсності існує у єдності, у Гюго тяжіє до полюсів добра і зла. У романі діють «святі» (єпископ Міріель, Жан Вальжан) і «дияволи» (Тенардье, Жавер), що не поступаються один одному у масштабах чини мого добра чи зла. Це пов'язано із загальним уявленням Гюго, згідно з яким, розвиток людської історії – «шлях від зла до добра, від неправого до справедливого, від брехні до істини, від ночі до дня». Такий перехід має відбуватися в усіх сферах: і у соціальному бутті людини, і у її свідомості. Ось чому Гюго стоїть на боці соціальної революції. Він із захватом описує революціонерів, що брали участь у барикадних боях 1830-1832 рр. Особливо запам'ятовуються образи республіканця Анжольраса і маленького героя Гавроша. Цей знедолений хлопчик, якого несправедливий суспільний устрій прирік на злидарство, зумів зберегти у собі дивовижну доброту, веселість, любов до свободи. Він гине як справжній герой, допомагаючи повстанцям захищати одну з барикад. Ствердження права знедолених на бунт полягає у самому задумі роману, у його системі образів, де на перший план ви-

суваються представники знедолених низів. Гюго писав у передмові до роману: «Доти, доки силою законів і звичаїв буде існувати соціальне прокляття, ...доти, доки будуть існувати три основні проблеми нашого століття – приниження чоловіка внаслідок приналежності його до класу пролетаріату, падіння жінки внаслідок голоду, в'янення дитини внаслідок мороку невігластва, ...книги, подібні до цієї, виявляться, можливо, недаремними.»

Але Гюго вважав, що є революція більш значуща, ніж соціальна. Це революція духу. Зображаючи внутрішній світ своїх героїв, Гюго своєрідно використовує відкриття реалістів – залежність формування характеру від типових обставин. Для Гюго цей закон діє лише тоді, коли обставини штовхають людину до зла. Але достатньо однієї «події-одкровення», щоб зруйнувати владу цього закону. «Подія-одкровення» часто дуже незначна, ніколи не пов'язана з долями держави, нічого не вирішує в історії країни. Але в ній яскравим світлом горить істина: людина є доброю. І, побачивши світло цієї істини, навіть найбільший злодій може переродитися. Такою в романі є доля Жана Вальжана. За те, що він вкрав в булочній хліб для голодних дітей своєї сестри його було засуджено на каторгу, з якої повернувся лише через дев'ятнадцять років. Роки каторги, сповнені великого зла і несправедливості, зробили з Жана Вальжана закоренілого злочинця. Потрапивши у будинок доброго єпископа Міріеля, він краде столове срібло. Злочинця знаходять. Але єпископ запевняє поліцейських, що він сам подарував срібло Вальжана, і дарує йому у додачу срібні підсвічники. Це і є «подія-одкровення». Відкриття Вальжаном добра піднімає бурю в його душі. Дев'ятнадцять років каторги зробили з нього звіра, а один шляхетний вчинок єпископа перетворив Вальжана на праведника. Ідею можливості перетворення злодія на святого Гюго розвиває і в образі Жавера. У ньому втілено нижчу справедливість – закон. Слугуючи закону, Жавер стає справжнім злодієм. Він нещадно переслідує Жана Вальжана. Але ось і його торкнулося одкровення добра: Вальжан відпускає Жавера у той момент, коли його повинні були розстріляти на барикаді як шпигуна уряду. В одну мить руйнуються усі уявлення Жавера про справедливість законів і судів. Усвідомивши крах цих уявлень як катастрофу свого життя, Жавер вкорочує собі віку.

«Знедолені» – це роман про боротьбу людини з ананке. Тут показано боротьбу з ананке закону. Над законом, втілившим у собі несправедливий соціальний устрій, торжествує вища справедливість – моральний закон добра. Добру і вчить роман Гюго, який Л. М. Толстой вважав кращим французьким романом XIX ст.

У 1860-ті рр. Гюго пише важливу естетичну працю, спрямовану проти уходу поетів «чистого мистецтва» від дійсності, – книгу «Вільям Шекспір»; створює романи «Трудівники моря» і «Людина, яка сміється». Обидва романи зберігають романтичне звучання.

7. Третій етап життя і творчості. Роман «Дев'яносто третій рік»

У день проголошення Франції республікою 4 вересня 1870 р. Гюго повертається на батьківщину. У Парижі його зустрічають як національного героя. Він бере активну участь у патріотичному опорі народу пруським загарбникам (в цей час іде франко-пруська війна).

У день проголошення Паризької Комуні 18 березня 1871 р. Гюго поховав свого сина. Але, виїхавши у справах померлого сина до Брюсселю, Гюго під впливом реакційної преси став засуджувати діяльність комунарів. І усе ж після розгрому Комуні він виступив на їх захист, чим піддав своє життя небезпеці. Бельгійський уряд вигнав його з країни.

У 1872 р. Гюго опублікував збірку віршів «Грозовий рік». Це щоденник у віршах, що охоплює період з серпня 1870 р. по липень 1871 р. За характером він близький збірці «Відплата». Але поряд з ораторським стилем з'являються і ліричні вірші, в яких відчувається розгубленість поета перед грандіозними історичними подіями. Низка віршів збірки присвячена Паризькій Комуні і її розгрому. Але у низці віршів жорстокість версальців, що розгромили Комуну, була засуджена поетом з великою силою.

Роман «Дев'яносто третій рік» (1874) також присвячено темі революції. На тлі боротьби революційної республіки поти спроб контрреволюційного перевороту 1793 р. Гюго зображає три героїчно-масштабних характери. Маркіз де Лантенак – уособлення зла, один з ватажків контрреволюції. За його наказом спалюються села, знищуються десятки людей. Лише одного разу спалахує у ньому шляхетність. Рятуючись від республіканців, Лантенак підпалює башту Тург, але повертається до неї, щоб врятувати дітей, які там залишились. Пізніше з'ясується, що цей добрий вчинок залишився одиничним.

Два обличчя революції – як терору і як милосердя – репрезентовані в образах республіканця Сімурдена і його учня Говена. Говен, думаючи, що Лантенак переродився після порятунку дітей, відпускає його на свободу. Це була помилка, що дорого обійшлася революції. Суд під проводом Сімурдена засуджує Говена до страти. Сімурден залишається невблаганним, хоча солдати молять про милосердя. Сам Говен вважає себе винним. Очікуючи на страту, він мріє про час, коли респуб-

ліку терору замінить республіка милосердя. Це кульмінація роману, в якій виражено основну ідею Гюго. В момент страти Говена його суддя Сімурден покинчує життя самогубством. Його вкрай жорстка позиція зазнає краху. У романі Гюго відходить від концепції «Знедолених» з її абстрактним гуманізмом, з твердженням, що одна «подія-одкровення» може змінити характер людини. Письменник визнає право революції на насилля в ім'я вищих цілей, але заперечує крайнощі фанатизму. І в цьому романі Гюго залишається романтиком. Виняткові характери і події, що концентрують віддзеркалення дійсності, суб'єктивність і оголеність авторської позиції, антитеза добра і зла, гротеск – ось явні ознаки романтичного звучання роману «Дев'яносто третій рік».

В останні роки життя Гюго працює над поетичними збірками «Мистецтво бути дідусем», «Легенда століть», сатиричними поемами «Папа», «Віслоук», публікує драму «Торквемада», що викликала обурення реакційної преси своїм викриттям релігійного фанатизму.

Гюго помер 1885 р. у розквіті слави. У його похороні брало участь близько двох мільйонів людей.

Висновок. Гюго був найвизначнішим французьким романтиком. Він стверджував романтичний ідеал, близький нам своїм оптимізмом, демократичністю, гуманізмом. Прапор романтизму він проніс крізь усе ХІХ століття. Він відіграв видатну роль у створенні романтичного роману, в реформі французької поезії, у створенні романтичного театру. Від реакційних переконань юнацьких років він прийшов до демократизму. Вигнаний з Франції на довгі роки, він став її совістю, викривав несправедливий устрій. Особливістю творчості Гюго є його послідовний романтизм. Хоча доба романтизму завершується у 1830-ті рр., Гюго створює видатні романтичні твори ще кілька десятиліть.

*О. Г. Шаповал,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри*

Література Франції другої половини ХХ ст.

Дисципліна: Історія зарубіжної літератури (друга половина ХХ ст.).

Вид лекції: тематична.

Дидактичні цілі:

Навчальні: визначити особливості розвитку французької літератури у контексті літературних явищ новітньої доби, проаналізувати творчість митців, які вплинули на розвиток літературного процесу; дослідити своєрідність явищ «нового роману» та «театру абсурду».

Розвиваючі: поглибити вміння і навички порівнювати естетичні явища, розвивати навички самостійного осмислення і аналізу художніх творів, розширити загальнокультурний кругозір студентів.

Виховні: виховувати естетичний смак, любов до літератури, розуміння важливості художньої літератури для розвитку людини.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: історія літератури, теорія літератури, філософія літератури, всесвітня історія, філософія, релігієзнавство, мистецтвознавство.

Основні поняття: постмодернізм, екзистенціалізм, «новий роман», «театр абсурду».

План лекції

1. Літературний процес у Франції 2-ї половини ХХ ст.: провідні закономірності й тенденції.
2. Літературний авангард 2-ї половини ХХ ст.:
 - 2.1. «Новий роман».
 - 2.2. «Театр абсурду».

Рекомендована література

1. Давиденко Г.Й., Стрельчук Г.М., Гричаник Н.І. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навч. посібник. К. : Центр учбової літератури, 2007. 504 с.

2. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навч. посіб. / В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко та ін. К. : ВЦ «Академія», 2010. 496 с. (Серія «Альма-матер»).
3. Затонський Д. Модернізм и постмодернізм : Мисли об извечном коловрацении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио, 2000.
4. Ковбасенко Ю. І. Література постмодернізму: по той бік різних боків. *Зарубіж. література в навч. закладах*. 2002. № 5. С. 2–12.
5. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
6. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ. «Академія», 1997. 752 с.
8. Помазан І.О. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл. Х. : Вид-во НУА, 2016. 264 с.
9. Суратівський В. Французька драма в нашому столітті. *Французька н'єса ХХ століття: Театральний авангард*. К., 1993. С. 5–15.
10. Якимович Т. З художнього світу Франції. К., 1981.

Інформаційні ресурси

1. Бібліотека світової літератури. Оригінали та переклади. URL: <http://ae-lib.org.ua/> (дата звернення: 20.11.2019).
2. Бібліотека української і світової літератури. URL: <http://chtyvo.org.ua/> (дата звернення: 20.11.2019).
3. Бібліотека української і зарубіжної літератури. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/> (дата звернення: 23.11.2019).

Текст лекції

1. Літературний процес у Франції 2-ї половини ХХ ст.: провідні закономірності й тенденції

Французька література другої половини ХХ століття багато в чому зберегла свій традиційний престиж законодавця світової літературної моди. Її міжнародний авторитет залишався досить високим, навіть якщо узяти такий умовний критерій, як Нобелівська премія. Її лауреатами стали Франсуа Моріак (1952), Альбер Камю (1957), Сен-Жон Перс (1960), Жан-Поль Сартр (1964), Семюел Бекетт (1969), Клод Симон (1985).

Напевно, було б невірно ототожнювати літературну еволюцію з рухом історії як такої. Водночас очевидно, що ключові історичні віхи –

травень 1945 р. (звільнення Франції від фашистської окупації, перемога в Другій світовій війні), травень 1958 р. (прихід до влади президента Шарля де Голля і відносна стабілізація життя країни), травень 1968 р. («студентська революція», рух контркультури) – допомагають зрозуміти напрям, в якому просувалося суспільство. Національна драма, пов'язана з капітуляцією і окупацією Франції, колоніальні війни, які Франція вела в Індокитаї і Алжирі, лівий рух – все це виявилось фоном творчості багатьох письменників.

В перше повоєнне десятиліття на перший план висувалися літератори, що брали участь в озброєній боротьбі проти німців. Прикметою цього часу став значний вплив марксизму, ідеології комуністичної партії, естетики соціалістичного реалізму. Настав період жорсткої конфронтації між авторами комуністичного, прокомуністичного толку і ліберальною інтелігенцією. Художня своєрідність літературних творів немов відсунулась на другий план: від письменника чекали перш за все моральних, політичних, філософських висловлювань. Звідси поняття **ангажованої літератури** («*litterature engagee*», від фр. *engagement* – зобов'язання, політична й ідеологічна позиція).

Для літературної ситуації 1950-х років вельми показовою є полеміка між Ж.-П. Сартром і А. Камю, що привела до їх остаточного розриву в 1952 році після виходу есе А. Камю «Людина, що бунтує». Камю сформулював своє кредо: «Я бунтую, отже, ми існуємо», проте засудив революційну практику, що узаконює репресії над інакодумцями заради інтересів нової держави. Камю протиставив революції (що породила Наполеона, Сталіна, Гітлера) і метафізичному бунту (де Сада, Івана Карамазова, Ніцше) «ідеальний бунт» – протест проти неналежної дійсності, який фактично зводиться до самовдосконалення особистості. Докір Сартра Камю в пасивності позначив кордони політичного вибору кожного з цих двох письменників.

Особистість і творчість Ж.-П. Сартра і А. Камю справили величезний вплив на інтелектуальне життя Франції 1940–1950-х років. Не зважаючи на їх розбіжності, в свідомості читачів і критиків вони втілювали французький екзистенціалізм, що узяв на себе глобальне завдання вирішення головних метафізичних проблем буття людини, обґрунтування сенсу її існування. **Екзистенціалістський роман** – роман, що вирішує проблему існування людини в світі і суспільстві узагальнено. Його герой – «вся людина, що увібрала всіх людей, він вартий всіх, його вартий будь-хто» (Сартр). Сюжет екзистенціалістського роману достатньо умовний: герой блукає (у прямому і переносному сенсі) по пустелі життя у пошуках втрачених соціальних і природних

зв'язків, у пошуках самого себе. «Людина, що блукає» («homo viator», за термінологією Г. Марселя) випробовує стан тривоги і самотності, відчуття «загубленості» і «непотрібності», яке може бути так чи інакше наповнене суспільним й історичним змістом. Обов'язковою є наявність в романі «пограничної ситуації», в якій людина змушена робити етичний вибір, тобто стати собою. Хвороби століття письменники-екзистенціалісти лікують не естетичними, а етичними засобами: отриманням відчуття свободи, утвердженням відповідальності людини за свою долю, правом на вибір. Ж.-П. Сартр заявляв, що для нього головною ідеєю творчості було переконання в тому, що «від кожного твору мистецтва залежить доля всесвіту». У 1960-і роки зі смертю А. Камю настає завершальний етап еволюції екзистенціалізму – підведення підсумків. Великим успіхом користуються «Мемуари» **Симони де Бовуар** («Спогади вихованої дівчини», 1958; «Сила віку», 1960; «Сила речей», 1963), автобіографічний роман Ж.-П. Сартра «Слова» (1964). У 1970-і роки екзистенціалізм повністю втратив свої провідні позиції, проте не варто недооцінювати його глибокого опосередкованого впливу на сучасну літературу. Кожне нове покоління письменників аж до теперішнього часу виробляло своє ставлення до екзистенціалізму, до проблеми ангажованості.

2. Літературний авангард 2-ї половини ХХ ст.

У міру падіння інтересу до ангажованої літератури до середини 1950-х років все сильніше заявляє про себе криза традиційних, висхідних ще до романтизму і натуралізму форм оповіді. Треба сказати, що теза про «смерть роману» не стала чимось несподіваним. Вже в 1920-і роки символісти (П. Валері) і особливо сюрреалісти (А. Бретон, Л. Арагон) зробили немало, щоб скасувати «занепале» уявлення про головний прозаїчний жанр. І пізніше кожне нове покоління письменників бралося за революційну переробку романного світу. У 1938 році Ж.-П. Сартр засудив манеру Ф. Моріака, а в 1958 році такій же руйнівній критиці піддалися вже самі Ж.-П. Сартр і А. Камю з боку «нового романіста» А. Роб-Грійє. В цілому, проте, слід визнати, що після Другої світової війни у Франції не було такого розквіту роману, як у міжвоєнний період. Війна розвіяла багато ілюзій, пов'язаних з можливістю протистояння індивіда суспільству, яке, як думається, складає суть романного конфлікту.

Реакцією на цю ситуацію став вихід на авансцену французької літератури «нового роману» і «театру абсурду».

2.1. «Новий роман»

Повоєнні авангардисти заявили про себе досить потужно. Протягом шести років, з 1953-го по 1959-й, були опубліковані романи «Гумки», «Спостерігач», «Ревнощі», «В лабіринті», а також теоретичні статті (у тому числі маніфест «Дорога для майбутнього роману», 1956) **Алена Роб-Грійє**, романи «Мартеро» (1953), «Тропізми» (1938, 1958) **Наталі Саррот**, романи «Міланський проїзд» (1954), «Розподіл часу», «Зміна», стаття «Роман як пошук» (1955) **Мішеля Бютора**, роман «Вітер» **Клода Симона**.

Більшість цих творів вийшли в світ за ініціативою видавця Ж. Ліндона у видавництві «Мінюї», заснованому в період руху Опору для публікації підпільної літератури. Критики відразу заговорили про «романістів «Мінюї»», про «школу погляду» (Р. Барт), про «новий роман».

«Новий роман» – зручне, хоча і розпливчате, найменування, введене для позначення відмови від традиційних романних форм і заміни їх оповідним дискурсом, який покликаний втілити особливу реальність.

Антироман – жанровий різновид французького модерного роману 1940-1970-х рр. В антиромані немає «відображеної дійсності», конфлікту, сюжетних колізій, зав'язки чи розв'язки, немає героя, його вмотивованих вчинків, емоцій.

Термін уперше запровадив Ж.-П. Сартр у передмові до роману Н. Саррот «Портрет невідомого» (1947). Представники цього жанру (Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Симон та ін.) опиралися на філософсько-естетичну екзистенціалізму і відтворювали розірвану свідомість особистості, стан її почуттів та вражень. В естетиці антироману важливе місце посідає експеримент: традиційна класична техніка розповідної прози усувається, натомість застосовуються прийоми безгеройної та безфабульної розповіді. Кожний із письменників використовує свою манеру письма, вдаючись то до зображення містичної влади речей над людьми (А. Роб-Грійє), то до «напіврозмови», потоку свідомості, внутрішньої діалогічності підсвідомого (Н. Саррот), то до мозаїки сприймань, роздумів (М. Бютор). Ново-романісти оголосили класичний роман «рутинним явищем» у сучасному мистецтві і вдалися до експериментів у річищі неоавангардизму.

У збірці есе «Ера підозр» (1956) Н. Саррот стверджує, що модель роману XIX століття вичерпала себе. Інтрига, персонажі («типи» або «характери»), їх переміщення у фіксованому часі і просторі, драматична послідовність епізодів перестали, на її думку, цікавити романістів XX століття. У свою чергу Роб-Грійє заявляє про «смерть персонажа» і примат дискурсу (в даному випадку – примхливості оповіді)

над історією. Він вимагає, щоб автор забув про себе, зник, віддавши все поле тому, що зображується, перестав робити персонажів своєю проекцією, продовженням свого соціокультурного оточення. Дегуманізація роману, за Роб-Грійе, це гарантія свободи письменника, можливість «поглянути на навколишній світ вільними очима». Мета цього погляду – розвінчати «міф про глибину» буття і замінити його ковзанням по поверхні речей: «Світ не означає нічого і не є абсурдним. Він у край простий... Існують речі. Їх поверхня гладка і чиста, невинна, вона ані двозначна, ані прозора. Речі є просто речі, а людина є просто людина». А. Роб-Грійе висуває принцип «шозизму» (фр. «chose» – річ), і вдається до фотографічної точності у зображенні матеріальних речей – деталей інтер'єру, одягу, вулиць, тощо. Все це існувало в його художніх текстах немовби само по собі, без мети і сенсу, створюючи картину роздрібненого на фрагменти світу. Звільняючи речі з полону стереотипного їх сприйняття, новороманісти мали намір стати «новими реалістами». «Реальність» в їх розумінні була пов'язана з ідеєю не репрезентації, а письма, що, відособляючись від автора, творить свій особливий вимір. Звідси відмова від уявлення про цілісного персонажа. Його замінюють «речі», в яких він відбивається – простір предметів, слів.

«Новий роман» також переосмислив стосунки між читачем і текстом. Пасивна довіра, заснована на ідентифікації читача і персонажа, повинна була поступитися місцем ідентифікації читача з автором твору. Читач, таким чином, втягувався в процес творчості і ставав співавтором. Він вимушений був зайняти активну позицію, слідувати за автором у його експерименті. «Розчинення» персонажу зусиллями новороманістів привело до того, що погляд спостерігача замінює дія. Мотиви вчинків персонажів часто не названі, читач може лише здогадуватися про них. Тут набирає чинності широко вживаний «новим романом» прийом параліпса, який полягає в тому, щоб дати менше інформації, ніж необхідно (часто використовується в детективній літературі). Поширеним прийомом новороманістів є зсув часових і оповідних планів (у французькій структуралістській критиці названий прийомом металепса). Ж. Женетт визначає його так: «В оповіді неможливо раціонально відокремити вигадку (або сон) від реальності, вислів автора від вислову персонажа, світ автора і читача зливаються зі світом персонажів». Наприклад, ми так і не визнаємо, чи дійсно Матіас з роману «Спостерігач» А. Роб-Грійе вчинив вбивство, або лише поринав у мрії про нього.

Роман «Спостерігач» **Алена Роб-Грійе** (1922–2008) виходить в світ у 1955 році. Твір одержав престижну Премію Критики, що супроводжувалося гучним скандалом. Низка газет публікують цілком роз-

громні статті, у яких говориться, що книга заслуговує не престижної премії, а розгляду в суді на предмет образи суспільної моралі. Само-му авторові навіть рекомендують лікуватися в психіатричній клініці. Однак, Роб-Гріє одержав і широку підтримку з боку таких відомих критиків, як Ролан Барт, Моріс Бланшо. На захист письменника висловилися також Альбер Камю й Андре Бретон. Завдяки їх підтримці Роб-Гріє одержує в журналі «Експрес» колонку, в якій публікує серію з дев'яти статей під загальним заголовком «Література сьогодні». Ці статті, які публікувалися з жовтня 1955 року по лютий 1956 року, лягли в основу програмної збірки есеїв «За новий роман», що стала маніфестом напрямку.

У «Спостерігачі» дія є низкою жестів і вчинків, що оточують вбивство дівчини комівояжером. Якби від нас не приховали цю подію і не замінили б її тимчасовим пропуском, оповідь би розпалася. Відповідно, роман присвячений зусиллям вбивці затушувати якусь лауну в часі, повернути світу, порядок якого порушений злочином, «рівну і гладку» поверхню. Вбивці для цього потрібні речі, предмети. Відновлюючи їх «незворушність», він ніби знищує свою присутність і перекладає на світ свою провину. Оповідь зумисне знеособлена. Головним мотивом стає нав'язливий опис предметів, що повторюється, неживих речей, якихось випадкових побутових деталей, здавалося б, абсолютно зайвих і таких, що відтісняють розповідь про події і образи персонажів. Проте, поступово стає зрозуміло, що ніякої події і не відбувається, а опис предметів навколишнього світу примушує поставити питання про те, що таке буття.

На відміну від А. Роб-Грійє, який в 1950-і роки принципово обмежує себе фіксацією всього «поверхневого», **Наталі Саррот** (Наталія Черняк, 1902–1999) намагається через банальні деталі повсякденного життя дати уявлення про прихований бік людських стосунків. Проникнути за видимість речей, показати силові лінії існування, що народжуються як реакція на соціальні і психічні подразники, – мета аналізу Н. Саррот. Перша книга письменниці – «Тропізми» (1938). Тропізмами вона назвала первинну психічну «вібрацію», початкову духовну субстанцію, яку повинен фіксувати письменник. Вона суто індивідуальна, належить лише даному «я», не має імені, отже не може бути втілена в персонажах. Роман виникає у підсвідомості і адекватно має передавати ці «найтонші рухи, ледь помітні, суперечливі, затухаючі», ці «легкі тіні, що ковзають, гра яких і складає основу людських відносин і суть нашого життя». Класичним твором «нового роману» є «Золоті плоди» (1963) Наталі Саррот. Його сюжет утворюється лан-

цюгом розмов, що точаться навколо роману «Золоті плоди», при цьому збагнути, про що йдеться у творі, який жваво обговорюється професійними критиками та пересічними читачами, неможливо. Невідомою залишається навіть тема цього роману. Письменниця іронічно досліджує процес виникнення й спаду популярності книжки, доводячи, що цей процес – попри те, що йдеться про продукт духовної культури, – нічим не відрізняється від механізму функціонування моди на парфуми, фасон суконь. У такий спосіб авторка викриває і внутрішню порожнечу читацької публіки, і невиправданість претензій «інтелектуальної еліти», і суспільство, яке ставиться до явища культури як до товару.

2.2. «Театр абсурду»

Театральне життя у другій половині ХХ ст. було пройняте духом найсміливіших експериментів. Публіка стала свідком потужних естетичних вибухів, що руйнували канони драматичних жанрів: дію, композицію, сценічну мову. Робилися спроби створити п'єси «без дії», «без характерів», навіть «без слів». На сцені ставилися драми, що зображували стихію підсвідомого й царину мрії, зосереджені на передачі «живої театральної емоції» й спрямовані на порушення інтелектуально-філософських питань.

У неосяжному розмаїтті театрального життя зазначеного періоду можна виокремити кілька найзначніших тенденцій:

- Практика подальшої руйнації ілюзії життєподібності на сцені – до повного знищення бар'єрів між актором та глядачем (деякі драматурги наполягали на тому, щоб декорації змінювались прямо на очах публіки, або взагалі відмовлялись від лаштунків).

- Під впливом екзистенціалістських концепцій та настроїв, з одного боку, і зростання недовіри до ідеології, з другого, – «ідеологічна драма» поступила місцем антиідеологічному театрові; першорядного значення для драматургів набули універсальні явища духовного буття людини.

- Тяжіння до форми так званої «відкритої драми» (Б. Брехт), якій притаманна настанова на синтез епічних, ліричних і драматичних елементів; фрагментарний характер окремих частин, котрі гіпотетично можна доповнити або вилучити з твору; рух дії по колу або спіралі; різновекторність дії, вільне жонглювання часом і простором, «відкритий фінал», тощо; інтенсивний розвиток «гібридного» драматичного жанру – трагікомедії.

Трагікомедія – жанр драматичних творів, який водночас має ознаки трагедії та комедії. Трагікомічне світобачення, що лежить в її ос-

нові, пов'язане з усвідомленням відносності існуючих критеріїв життя, відмовою від моральних абсолютів, невпевненості в духовних цінностях, абсурдності буття.

Значним явищем театрального авангарду другої половини ХХ ст. є так званий **«театр абсурду»**, типологічними ознаками якого є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, парадоксальні колізії, сплав трагічного і комічного. Це – узагальнена назва різноманітних нереалістичних явищ у драматургії 50–60-х років ХХ ст. Термін набув поширення завдяки монографії англійського літературознавця М. Ессліна «Театр абсурду» (1961). М. Есслін, уводячи новий термін, підкреслював, що саме поняття абсурду щодо явищ сучасної драматургії не вміщується в його словникове значення «безглуздя» чи «нісенітництва». Воно має глибокий морально-філософський сенс, і «театр абсурду» слід розглядати не як щось негативне, а як відображення суттєвих духовних тенденцій часу, відтворення стану людини, що знаходиться у розладі зі світом, природою, іншими людьми, із самою собою.

Певною мірою «театр абсурду» живився духовним і художнім досвідом письменників-екзистенціалістів, які відтворювали відчуття абсурдності людського життя в абсурдному світі. Драматурги-абсурдисти відкривали за звичними реаліями безумство життя і незбагненність світу, бунтували проти раціональних засад західної цивілізації. За цим бунтом стояла глибока зневіра у спроможність людського інтелекту осмислити буття та світ. Центральними темами «театру абсурду» стали: банальність і механістичність буденного життя, знеособлення людини, заштампованість мислення і мовлення, екзистенційна самотність особистості, пошук духовних орієнтирів існування, викриття різних форм «колективізму», тощо.

Найталановітшими представниками «театру абсурду» є С. Беккет, Е. Йонеско, Макс Фріш, Гюнтер Грасс, та ін., хоча самі драматурги заперечують свою приналежність до будь-якого напрямку чи школи. Різні дослідники неодноразово робили спробу «винаходу» нового терміну щодо явищ, які ховаються за поняттям «театр абсурду». Серед них: «театр обурення» (Р. Брустайн), «театр протесту і парадоксу» (Дж. Веллворт), «театр насмішки» (Е. Жакар), тощо. Невизначеність терміну, втім, не заперечує усталених тенденцій у сучасній драматургії, яка продовжує пошук нових шляхів.

Ежен Йонеско (1909–1994) народився 26 листопада 1909 року в Румунії, у місті Слатіно. Його батько, адвокат за професією, був румуном, мати – французенкою. Лець дитині виповнився рік, родина пере-

їхала до Франції. Рідною мовою для Ежена Йонеско стала французька. І своєю батьківщиною він завжди вважав не Румунію, а Францію. Спочатку через негідне ставлення батька, який покинув родину, залишивши її напризволяще, і протягом багатьох років не подавав про себе ніяких звісток; з роками цей вибір отримав і щось на зразок політичного обґрунтування. У Франції, спочатку в Парижі, потім у провінції, майбутній письменник прожив до чотирнадцятилітнього віку, після чого йому довелося знову повернутися до Румунії, оскільки через розлучення батьків права на дітей одержав батько. Там хлопець закінчив школу, потім філологічний факультет Бухарестського університету й набув спеціальності викладача французької мови й літератури. У 1936 році Е. Йонеско одружився, а в 1938 році йому вдалося домогтися стипендії для написання у Франції дисертації «Тема гріха й смерті у французькій поезії», і він удруге, тепер уже назавжди, лишив країну, у якій народився. Наукова праця була для нього лише приводом для еміграції: Румунія того часу впевнено йшла шляхом фашистської диктатури, і дихати там ставало усе нестерпніше.

До літературної творчості Ежен Йонеско прилучився ще в Румунії, почавши писати спочатку вірші, потім критичні статті. Про драматургію він не думав і неодноразово заявляв, навіть ставши вже відомим драматургом, що ніколи не любив театр. Тому до справжнього свого покликання прийшов не відразу. Вирішивши в 1948 році вивчити англійську мову, він узяв самовчитель і став вчитуватися в діалоги якоїсь уявної англійської пари. Раптом у нього саянула думка про величезний комічний і сатиричний заряд, який може нести в собі повсякденна розмова пересічних людей. Із цих діалогів він, наприклад, довідався, що у тижні – сім днів, що стеля знаходиться вгорі, а підлога, відповідно, унизу, а також безліч інших таких же непорушних істин, банальностей, що відбилися в діалогах повсякденної мови. Це нашттовнуло Йонеско на думку написати власні варіації на цю тему. Внаслідок подібних вправ з'явилась одноактна п'єса – точніше, «антип'єса», як автор зазначив цей жанр, за назвою «Голомоза співачка», що в 1950 році була поставлена в одному маленькому паризькому театрі. Та перша постановка успіху не мала, але на автора п'єси звернули увагу критики, які стали регулярно висвітлювати все, що виходило з-під його пера, охрестивши його родоначальником «театру абсурду». Відтоді його біографія повністю злилася з хронологією творчості. Кожна нова постановка його п'єс ставала важливою подією паризького театрального життя. Його твори перекладалися багатьма мовами й ставилися у різних країнах.

Е. Йонеско вже в ранні роки виробив у собі звичку думати не так, як інші, звичку жити серед людей вільною людиною, не поступаючись своєю сутністю. Набувши один раз духовні й моральні орієнтири, він уже більше не змінював їх. Що ж стосується абсурду Йонеско, то спочатку він не був пов'язаний з філософським абсурдом екзистенціалізму. Він народжувався з уважного спостереження за повсякденним людським існуванням. У Е. Йонеско є чудове вміння втілювати в мистецтві повсякденне, підносячи його до рівня загальнолюдського, вічного. Підносячи, але одночасно й окарікатурюючи, витягуючи епізоди з довгого ланцюга своїх і чужих внутрішніх переживань і перетворюючи їх на трагікомедію.

Драматургію Е. Йонеско прийнято ділити на два періоди. Спочатку в п'єсах переважав критичний, провокаційний початок. Будучи абстракціоністськими, зі звичайними театральними умовностями, вони виглядали як революційні й подобалися критикам лівої орієнтації, які поспішили зарахувати Е. Йонеско до «антибуржуазних» письменників. Ці критики дуже помилялись, адже Йонеско прагнув скоріше відродити «чисте» мистецтво, вільне від будь-якої політики й будь-якої ідеології, вільне від брехтівсько-сартрівської дидактики й ангажованості. Його п'єси народжувались не з ідей, а з реплік, що вплинули на уяву автора, випадкових образів, сновидінь. Персонажі його перших п'єс, таких як «Голомоза співачка» (1948), «Стільці» (1951), «Жертва обов'язку» (1952), безликі й роботоподібні, схожі на маріонеток, не здатні висловити думки. Вони живуть в атмосфері гротеску й беруть участь у дії, що не розвивається, а йде по колу, або спрямовується до якої-небудь абсурдної, пародійної розв'язки. Однак, по суті, абсурд навіть тих перших п'єс Йонеско був тільки уявним. Він лише оголював нерв життя, дозволяв глянути на все довкола по-іншому, помітити в людях їх комічні риси, і одночасно підкреслити трагізм їхнього існування.

У кінцевому підсумку Е. Йонеско був змушений привселюдно відмежуватись від приписуваних йому ідеологічних намірів, а тому і його творчість, і він сам, що раніше піддавалися нападкам тільки правих ревнителів традицій, стали об'єктами нападок і лівої критики. Ця атмосфера полеміки неабияк сприяла еволюції творчості Е. Йонеско. Гуманізм драматурга став виявлятися в його п'єсах усе сильніше, а самі вони стали більш видовищними. Фантастичне начало у них навіть підсилилось, але, попри це, вони стали якщо не більш реалістичними – скоріше вже символістськими, – то зрозумілішими. Почасти завдяки тому, що Йонеско випустив на сцену когось подібного до самого себе – наївного й мужнього Беранже – який відстоює права особистості в боротьбі з суспільством, котре прагне його розчавити.

Уперше цей персонаж з'являється в 1957 році, у п'єсі «Безкорисливий убивця», де він, власне кажучи, персоніфікує людину взагалі, людину, якій протягом усього її життя загрожує насильство, ненависть, смерть. Завдяки Беранже читач і глядач довідались з п'єси Е. Йонеско про проблеми, що непокоять автора: про труднощі буття («Вбивця за покликом»), про те, як він боїться смерті («Король умирає», 1962), про те, як йому хотілося б перебороти земне тяжіння людської долі («Повітряний пішохід», 1962), про його страх перед тоталітаризмом («Носороги», 1960).

У п'єсі «**Носороги**» розповідається, як на вулицях якогось провінційного містечка раптом стали з'являтися невідомо звідки носороги. Потім з'ясувалось, що на носорогів перетворюються самі жителі містечка, зокрема й колеги Беранже. У них виростав ріг, тіло покривалось твердою шкірою, і вони перли напролом, розтворюючи на своєму шляху все, що хоч скільки-небудь відрізнялося від них самих. Зрештою, Беранже залишився в місті єдиною людиною, яка не побажала перетворитися на носорога.

У «носороговій» хворобі проступають дві основні політичні чуми ХХ століття: фашизм і комунізм. Перетворення на носорогів – лише образ, що дозволяє узагальнити сам принцип втрати людської подоби, яка, в свою чергу, є закономірним результатом тоталітарного суспільного устрою. Не має значення, якого саме: художній прийом робить узагальнення універсальним. Коли цю п'єсу було поставлено вперше, більшість глядачів і критиків вважали, що йдеться про націонал-соціалізм, але Е. Йонеско спростовував подібне спрощене тлумачення. Таких «носорогів» можна зустріти не лише в Німеччині, зображене явище ширше за будь-який окремих і конкретний випадок. Радше йдеться про загальні причини та принципи озвіріння людей і про пошук шляхів протистояння, які в п'єсі презентує Беранже – одинак, який стихійно виступає проти тоталітаризму, проти колективних істерій та епідемій під виглядом розуму або ідей, котрі і є, на думку автора, колективним захворюванням.

Невдаха та ідеаліст Беранже не дуже схожий на традиційного позитивного героя, але саме він виявляється здатним лишитися людиною. На початку п'єси його образ здається майже невиразним: він не декларує чітких ідей, на відміну від інших персонажів, не має навіть власної позиції, просто одним із перших відчуває небезпеку. Але подальший розвиток подій доводить, хто чого вартий. Відсутність конкретних переконань видається програшною позицією лише на перший погляд. Спочатку «ідейні» персонажі мають переконливий вигляд,

такі, як інтелігентний Жан, який стверджує, що «вища людина – це та, яка виконує свій обов'язок», або Логік, який усі свої силогізми виводить з класичними логічними помилками. У його приййомах мислення вже заздалегідь закодовані можливості доведення будь-чого. Вставна щодо сюжету розмова про котів (якщо чотири лапи – це кіт) – приклад подібного мислення. Носорогів довго не бажають помічати. Їхнє існування заперечують, називають «містифікацією», «пропагандою», «ілюзією». Для Беранже вони – реальність, яка йому не подобається: «Тупе чотириноге, котре не варте й однісінького слова! Та ще й люте...». Коли носорогів стає багато, починають звучати інші голоси протесту, що лунають або декларативно, або непереконливо. Слова Жана перед перетворенням його на тварину висвітлюють додатковий зміст образу «носорогів», не так ідеологічного плану (що навмисне не уточнюється), як самий принцип ставлення до людей: «Я не те що не люблю людей, вони мені байдужі або ж гидкі, хай лиш не стають мені на дорозі, бо я розчавлю їх», «У мене є мета, і я рвуся до неї». У такому підході вже є щось нелюдське. Інший персонаж, Дудар, схильний до філософських розмірковувань, запитує риторично: «Хіба можна знати, де зло, а де добро?» і потрапляє у пастку власних переконань: чом би йому не долучитися до великої «усесвітньої родини», коли носорогів більшість? «Треба йти за часом», – каже перед перетворенням на носорога Ботар. «Вибери собі ту реальність, яка тобі підходить», – радить Беранже Дезі. Вона пропонує йому: «Удвох, без нікого – бути щасливими». Але саме спроба втечі в уявний світ призводить до того, що вона потім починає захоплюватися носорогами – «Це вони народ. І їм добре в їхній шкурі». Беранже вважає, що сам він не надто розуміється на філософії, але відчуває небезпеку серцем. І серце виявляється розумнішим за «розум». Саме цим він вирізняється із свого оточення, і саме здатність відчувати, співчувати, страждати через сумління дозволяють йому опиратися епідемії, зберігати в собі людяність.

Сценічний світ **Семюела Беккета** (1906–1989) населений скаліченими істотами, не здатними пересуватися самостійно. Так, у зорових образах утілюється думка автора про безсилля людини вплинути на хід подій. В «Ендшпілі» (1957) дія замкнена чотирма стінами кімнати, герої – каліки і старі: Хамм прикутий до інвалідного крісла, його батьки посаджені в сміттєві баки. У «Грі» (1963) персонажі, позбавлені імен, – Ж1, Ж2 і М – знаходяться в судинах, що символізують «урни гробові». У «Качи-Кач» (1981) образ «нерухомого руху» створюється кріслом-гойдалкою, яке, не зупиняючись ні на хвилину, не зрушує з місця. Світ Беккета – це світ вічного повторення. У п'єсі «Щасливі

днинки» (1961) кожний новий день схожий на попередній. Вінні поволі поглинає земля, але вона уперто занурена в дріб'язкову суєту повсякденних звичок: «Тут все так дивно. Ніколи ніяких змін».

Персонажі С. Беккета здатні бачити смішні сторони свого положення: Вінні та Віллі з «Щасливих днинок» сміються над землею, обпаленою нещадним промінням сонця; Нелл і Нагг («Ендшпіль») – над горем. Нелл говорить чоловіку: «Немає нічого смішнішого за горе. І спочатку ми над ним сміємося, сміємося від душі... але ж воно не міняється. Це як хороший анекдот, який ми дуже часто чуємо. Ми як і раніше вважаємо його дотепним, але вже не сміємося». У п'єсах Беккета немає чіткої межі між сміхом і сльозами. В «Ендшпілі» Хамм говорить: «Ти плачеш і плачеш, щоб не сміятися».

Найвідоміша п'єса Беккета – «**У очікуванні Годо**» (1952). Двоє волоцюг, Володимир та Естрагон, проводять дні у стомливому очікуванні таємничого Годо. «Навіщо ми тут – ось питання, – міркує Володимир. – На щастя, відповідь нам відома. Так, так, у цій жахливій плутанині ясно тільки одне: ми тут для того, щоб чекати, поки прийде Годо. Чи багато хто може сказати те ж саме?» Естрагон вимовляє: «Мільйони».

З одного боку, перед нами історія двох волоцюг, з іншого – їх пам'ять – історична пам'ять людства, що незмінно береже біль страждань. «Цей крик волає швидше до всього людства. Але зараз людство – це ти і я, хочемо ми цього чи ні», – говорить Володимир. Герої чують голоси. Це голоси людей, які вже померли, які вже відмучилися. Але зараз вони шелестять, шепочуть, нагадують, що така і їх доля – безглузде чергування народжень і смертей, одноманітна зміна поколінь. Естрагон вигукує: «Дивись, тут весь рід людський зібрався!». «Ніщо не змінилося з тих далеких часів: усе так само в муках, прямо на цвинтарі – ось істинні муки народження. А глибоко в ямі гробар мало-помалу починає точити свою лопату», – розмірковує Володимир.

Очікування перетворюється для героїв Беккета на страшні тортури, порівняно з якими тьмяніють страждання розпнутого Христа.

«Володимир. Не будеш же ти себе порівнювати з Христом!

Естрагон. Усе життя я порівнюю себе з ним.

Володимир. Але ж там було тепло! Було добре!

Естрагон. Так. І розпинали швидко».

Час у п'єсі не має реальних обрисів: складений з повторення одних і тих же дій, він уподібнюється до вічності. У фіналі п'єси все та ж ситуація, що і на її початку, – усе та ж сільська дорога, усе ті ж дійові особи, усе те ж очікування Годо. Володимир і Естрагон нагадують по-

дружжя, яке без кінця свариться, але не може існувати один без одного. Присутність одного з них ніби підтверджує дійсність існування іншого: «І чого ми тільки з тобою не вигадуємо, – говорить Естрагон Володимир, – лише б вірити, ніби й справді існуємо, а, Діді?». Очікування таємничого Годо, який так і не з'явився, – символ «невимовного», яке, з погляду Беккета, неможливо ввібрати у лушпиння слів. На питання, кого він мав на увазі під фігурою Годо, Беккет відповів: «Якби я знав, я написав би про це у п'єсі».

До свого остаточного переселення до Парижа у 1939 р. ірландець С. Беккет писав англійською мовою, а потім – англійською і французькою. Двомовність зумовила своєрідність його стилістики. Беккет прагнув «притупити мову»: «Так мені легше писати без стилю». Збіднення лексики, замовчання і паузи у його драмах оголюють суперечність між «річчю, що її названо» і сутністю. У п'єсі «Не я» (1972) на порожній сцені в промені прожектора – один лише рот, що гарячково вивергає потік незв'язних слів: «...сюди... у цей світ... малятко-крихітку... недоношену... у Богом забуде... що?.. дівчинку?.. у цю... Богом забуду діру, яка називається... називається... неважливо... батьки невідомо хто... ніщо не заслуговувало на увагу, доки не стукнуло шістдесят, коли що?.. сімдесят?.. Господи Боже!.. кілька кроків... потім зупинка... погляд у простір... зупинка і знову погляд... пливла, куди очі дивляться... як раптом... поступово все вимкнулося... все це світло раннього квітневого ранку... і вона виявилася в... що?.. хто?.. ні!.. вона! (пауза і рух)... опинилася в темряві». Слова і паузи тут математично прораховані, стирається різниця між живою сценою і тією, що записана на плівку, між мовою, шумом і мовчанкою. Слова у Беккета існують, щоб ними грати, творити власну реальність.

Розквіт «театру абсурду» припав на 50–60-і роки ХХ ст. Кінець 60-х років ознаменувався міжнародним визнанням «абсурдистів»: Е. Йонеско обрали до Французької Академії, а С. Беккет здобув звання лауреата Нобелівської премії. Вплив «театру абсурду» на світову літературу, особливо драматургію, важко переоцінити. Адже саме цей напрям, що звертав увагу глядачів на абсурдність людського буття, озброїв драматургію новою технікою, новими прийомами й засобами, вніс у літературу нові теми й нових героїв.

Висновки. Отже, французька література середини ХХ століття віддзеркалює основні тенденції розвитку літератури новітньої доби – поєднання традиції і новаторства, рух від модерністського до постмодерністського світобачення і поетики, від ангажованої літератури до авангардистських експериментів у прозі та драматургії.

Рицарська література.

Рицарський роман (Лекція друга)

Дисципліна: Зарубіжна література (Середні віки).

Вид лекції: тематична.

Дидактичні цілі:

Навчальні: визначити передумови виникнення рицарського роману як феномену середньовічної культури, проаналізувати тематичне розмаїття і своєрідність романних циклів, розкрити значення бретонського циклу романів і його вплив на подальший розвиток літератури.

Розвиваючі: розвивати вміння порівнювати естетичні явища, аналізувати та інтерпретувати художні твори.

Виховні: виховувати естетичний смак, риси творчої особистості.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: історія літератури, теорія літератури, всесвітня історія, філософія, релігієзнавство, мистецтвознавство.

Основні поняття: трувери, трубадури, менестрелі, мінезингери, майстерзингери, куртуазія, канцона, таксона, альба, серена, сирвентес, пасторела, балада.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

План лекції

1. Передумови виникнення рицарського роману.
2. Античний цикл рицарських романів.
3. Жанрово-тематичне розмаїття бретонського циклу.
4. Романи візантійського циклу.

Рекомендована література

1. Дашкевич Н. Романтика Круглого стола в літературах и жизни Запада (Перелом в западноевропейской эпике XII–XIII вв.). К., 1890. 326 с.
2. Кирилюк З.В. Література середньовіччя. Харків : Веста: Ранок, 2003. 176 с.

-
3. Кириєнко Н.М. Традиційні образи в творчості Михайла Ореста *Філологічні науки*. 2008. С. 203–208. URL: http://www.nbuiv.gov.ua/portal/Soc_Gum/FilolNauk/2008/203.pdf.
 4. Комаринец Анна. Энциклопедия короля Артура и рыцарей Круглого Стола. – М.: АСТ, 2001. 461 с.
 5. Мегела І. У світі вічних образів. Статті, лекції, відгуки. К. : Видавець Карпенко В. М., 2006. 392 с.
 6. Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М. : Наука, 1983. 304 с.
 7. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой рыцарской литературе. М. : Наука, 1976. 351 с.
 8. Михайлов А.Д. Роман и повесть высокого Средневековья. *Средневековый роман и повесть*. М. : Худож. лит., 1974. С. 11–19.
 9. Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота. М.: Прогресс, 1970. 256 с.
 10. Невский Б. Король на все времена. Артур и рыцари Круглого Стола: От легенды к фэнтези. (История короля Артура в книгах и кино). *Мир фантастики*. 2003. Декабрь. С. 39–43.
 11. Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исслед. по истории морали: Пер. с польск. / Общ. ред. А. А. Гусейнова; Вступ. ст. А. А. Гусейнова и К. А. Шварцман. М.: Прогресс, 1987. 528 с.
 12. Попова М. К. Английский рыцарский роман в стихах. *Научн. докл. высш. школы. Филологические науки*. М., 1983. № 5. С. 23–29.
 13. Франк-Каменецкий И. Г. Итоги коллективной работы над сюжетом Тристана и Изольды (1932). *Сумерки лингвистики: Из истории отечественного языкознания: Антология*. М.: Academia, 2001. С. 340.
 14. Фрейденберг О. М. Целевая установка коллективной работы над сюжетом о Тристане и Изольде (1932). *Сумерки лингвистики: Из истории отечественного языкознания: Антология*. М.: Academia, 2001. С. 325–339.

Художні тексти

1. Література доби Середньовіччя. URL: http://www.ae-lib.org.ua/_lit_medieval.htm.
2. Мелори Т. Смерть Артура. М.: Издательство «Художественная литература», 1991. URL: <http://vseedinstvo.narod.ru/mif.htm>.
3. Веселовский А. Н. Тристан и Изольда // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Худож. лит., 1939. С. 117–131.

-
4. Грааль: легенди о короле Артуре и рыцарях круглого стола: Библиография. URL: <http://graal.chronarda.ru/library/bib.php>
 5. Легенда о Тристане и Изольде. М.: Наука, 1976. С. 19–115, 186–306, 310–312, 339–474.
 6. Роман про Тристана та Изольду. К.: Молодь, 1972. 188 с. URL: http://upu29.plast.org.ua/ae-lib/ae-lib.narod.ru/texts/_tristan_et_isolda_by_bedier__ua.htm.
 7. Средневековый роман и повесть / вступ. ст. и примеч. А. Д. Михайлова. М.: Худож. лит., 1974. 637 с.
 8. Тристан и Изольда: Рыцарский роман времен короля Артура / Пересказ Натальи Долгополовой; Худ. Наталья Демидова. М.: Белый город, 2004. 48 с.
 9. Турнье Мишель. Тристан и Изольда / Пер. с фр. Надежды Бунтман. *Турнье М. Полет вампира: Заметки о прочитанном*. М.: Стратегия, 2004. С. 20–27.
 10. Українка Леся. Изольда Білорука. *Леся Українка. Зібрання творів у 12 тт.* К.: Наукова думка, 1975. Т. 2. С. 97–104.

Текст лекції

1. Передумови виникнення лицарського роману

Одним із найпоширеніших жанрів куртуазної літератури (від лат. – ввічливість, чемність – світська, придворно-лицарська середньовічна література у Франції та Німеччині XII–XIII ст.) був лицарський роман. Світосприйняття лицарства стало важливим чинником у формуванні й розвитку жанру роману. Специфічна мораль лицарства була спробою примирити ідеали аскетизму і загальної рівності перед богом з настроями гедонізму й елітарності привілейованих верств суспільства. Це породило утопію лицарського братерства, яка будувалася на ідеї рівності в замкнутому соціумі; в основі її моралі лежав гедонізм, у системі виховання переважали естетичні принципи і т.п. Водночас аскетизм відповідав тим зовнішньо благородним, але далеким від реальної практики цілям, які лицарство ставило перед собою.

Література цього періоду нагромадила чимало романтизованих сюжетів. Романтизовані герої XII–XIII ст. – ідеалізовані типи, втілення не тільки героїзму й військової доблесті, але й шляхетності, особливої моралі, послідовники естетичного й містичного культу жінки.

Лицарський роман зародився на півночі Франції в середині XII ст. Тут при феодалних дворах і замках у ті часи вже панувала витончена куртуазна культура і створювалися літературні центри. В силу історичних обставин саме у цій частині Франції (в першу чергу це стосується

двору Елеонори Аквітанської, королеви Англії і володарки Аквітанії) переплелися кельтські, англосаксонські та французькі культурні традиції, що підготувало це середовище до сприйняття фольклору і легенд різних народів і часів. Становлення рицарського роману проходило в руслі загального літературного процесу. Роман зазнав впливу різних літературно-історичних джерел. Він – «сучасник» міської літератури, історіографії, тематично роман багато чим пов'язаний з «жестами» (наприклад, темою воїнської доблесті, морального обов'язку, честі). Разом з тим це вже принципово новий жанр зі своїми проблемами і поетикою. Якщо в героїчному епосі герой здійснює подвиги в ім'я племені чи держави, то в романі на першому плані – власні інтереси особистості. Типовим персонажем роману є мандрівний рицар, який іде на подвиги та «авантюри» (пригоди) заради слави, морального вдосконалення та на честь своєї дами. Як і в куртуазній ліриці, велике місце в романі відводиться жінці і темі кохання, а також морально-етичному аспекту, проблемі виховання молодого людини та деяким іншим.

Творцями роману були поети, у Франції, як вже наголошувалося, їх називали труверами. Звичайно це городянин або клірик, освічена людина. Він перебував на службі при дворі або замку; сеньйор був його покровителем і замовником. Служба ця була почесною, феодалі дорожили талановитими поетами і часто переманювали їх один у одного. Велике значення для розвитку роману мало посилення у XII ст. інтересу до античності. Твори Овідія, Вергілія, Стація, латинські переклади Гомера та ін. стали сюжетними джерелами та взірцем розповідної техніки, стилістики. Могутній вплив на роман здійснили народні джерела – екзотичний фольклор східних країн (наслідок хрестових походів) і місцевий – кельтський (бретонський) з його надзвичайно своєрідною фантастикою. Куртуазний епос насичений описами зачарованих замків, лісів, таємничих островів, чарівних джерел, розповідями про злих і добрих велетнів, всесильних чаклунів, прекрасних фей, зловредних карликів тощо. Незважаючи на вимисел, казковий елемент, символіку та алегорію, роману властивий стійкий інтерес до сучасності. Правда, куртуазні автори ідеалізують придворно-рицарське життя, але все ж у їхніх творах відображені певні сторони буття європейських, а також східних країн. У романі чимало детальних описів (замків, придворних свят, турнірів, битв, багатолюдних полювань, міських ярмарків тощо), тобто проявилось прагнення до конкретизації обстановки. Але головною ознакою рицарського роману є поглиблення психологічного аспекту, розкриття внутрішнього світу людини, показ душевних переживань, глибини почуттів, боротьби пристрастей.

Це зумовило тяжіння до індивідуалізації характеру, спробу створити портрет (поки що жіночий), а також пейзажні замальовки. Спочатку виникає роман у віршах, потім – у прозі.

Найбільш продуктивним періодом у розвитку французького роману є друга половина XII ст. – початок XIII ст. З Франції роман перекочував в інші країни. Французький лицарський роман за тематикою умовно можна розділити на три цикли: античний, бретонський, візантійський.

2. Античний цикл лицарських романів

Початковий період у розвитку роману проходить приблизно в 50-ті роки XII ст. У цей час проявляється тенденція ознайомити французьке суспільство з античними легендами і творами античних авторів. Основними пам'ятками раннього періоду є «Роман про Олександра», «Роман про Фіви», «Роман про Трою», а також «Роман про Енея». У кожному з цих творів зроблена спроба пристосувати античний матеріал до духу феодальної епохи і куртуазних смаків. Середньовіччя не відчувало тої історичної дистанції, яка відділяла його від античних часів. Античні події, сказання, твори переосмислювалися крізь призму феодально-лицарської ідеології та буття. Герої і персонажі стародавніх часів у лицарському епосі переносились у феодальне оточення і виступали вже в ролі зразкових лицарів.

«*Роман про Олександра*». Тема життя і подвигів знаменитого полководця Олександра Македонського увійшла в літературу вже в давнину. В середньовіччі до неї зверталось декілька поетів, кожний з яких вносив у вже складене легендарне життєписання Олександра свої доповнення і трактування. Повністю зберігся пізніший варіант роману (близько 1175 р.). Це широка компіляція Ламбера Ле-Тора і Олександра Паризького. Роман написаний розміром, який пізніше почав називатися «олександрійським віршем» (парні римовані дванадцятискладові вірші з цезурою після шостого складу). «Роман про Олександра» є міфологізованою оповіддю з надзвичайно малою часткою історизму. Олександр зображений як ідеальний лицар, у змалюванні образу якого використані різні казкові прийоми: одне око у нього голубе, як у дракона, друге чорне, як у грифа; фея подарувала йому чарівну одягу – одна сорочка захищала його від холоду і спеки, друга – від ран тощо. Головним призначенням цього роману було задоволення зростаючого зацікавлення і допитливості середньовічної людини. Олександр здійснює свої подвиги не тільки з метою завоювання світу, а й керуючись бажанням пізнати його. Його мандри і походи проходять не тільки на

землі. Прагнення звідати невідоме змушує його в скляній бочці спуститися на дно моря і за допомогою птахів піднятися у піднебесся.

Історичною вигадкою є *«Роман про Брута»* нормандця Васа. За структурою він ідентичний з *«Романом про Олександра»*. Це історія змужніння і подвигів героя з раннього дитинства до трагічної смерті в результаті зради. Римський республіканець зображений у творі як прародич британців.

Вільним перекладом поеми *«Фіваїди»* римського письменника Стація є *«Роман про Фіви»* невідомого автора. Античний сюжет викладений у душі феодальних уявлень: проти фіванців-язичників виступають загони хрестоносців; у свідомості героїв домінують феодальні поняття про чільність сюзерена, про васальний обов'язок і т. ін. Від попередніх пам'яток *«Роман про Фіви»* відрізняється акцентуванням на любовному елементі й трактуванням його в куртуазному стилі.

На основі двох середньовічних переказів Гомера створений надзвичайно великий *«Роман про Трою»* Бенуа де Сент-Мора. Історію облоги Трої автор починає здалеку і не тільки переказує ряд міфів про Трою та *«Гліаду»* Гомера, а подає все, що відомо йому про Близький Схід. Роман насичений описами битв, облог, військових рад і переговорів. Любовна тема ще не відіграє тут сюжетоутворюючої ролі. Сент-Мор взагалі скептично ставиться до жіночих чеснот: «навіть найрозумніша з них досить легковажна». Роман Сент-Мора послужив основою для багатьох обробок; з часом він зацікавив Чосера, Боккаччо, Шекспіра та ін.

«Роман про Енея» (близько 1160 р.) анонімного автора написаний, напевно, в Нормандії і є переказом *«Енеїди»* Вергілія. Дослідники вважають *«Енея»* важливою віхою в розвитку куртуазної літератури, що знаменує перехід від історичного до любовного роману. Дійсно, в романі розповідається не тільки про Енея-вождя та його народ – велика увага приділяється і любовним перипетіям. У трактуванні цього питання відчувається вплив творчості Овідія, інтерес до якого у Франції помітно зріс у другій половині XII ст. Автор запозичив у Овідія його ідею кохання-хвороби, фатуму і широко розгорнув творі. Так, Дідона відчуває нездоланий потяг до Енея, що невмолимо веде її до загибелі. Страждає і царівна Лавінія. Її любов до Енея розгортається у велику повість, яка дає авторові можливість заглибитися в любовні «метаморфози» і викласти тонкощі куртуазного кохання. Любовні муки не обійшли й Енея: почуття до юної Лавінії здатні обновити душу цього суворого і бувалого мужа. Роман відрізняється від інших творів цього циклу фабульною чіткістю, концентрацією дії навколо одного героя, а

також новаторськими стильовими засобами при описі душевних переживань. Високий рівень художньої майстерності французького поета зробив «Енея» взірцем для наступних романістів.

Вважається, що ці ранні твори мають перехідний характер від жести до нового жанру – роману, період зрілості якого починається з 60-х років XII ст.

3. Жанрово-тематичне розмаїття бретонського циклу

Сюжети творів **бретонського циклу** пов'язані з бретонськими (кельтськими) фольклорними джерелами. Кельтські перекази багаті не тільки мальовничою фантастикою, а й любовними мотивами, що сприяло засвоєнню їх куртуазними авторами. Звичайно, матеріал цей переосмислювався в душі ідеології тих часів. З величезної кількості бретонських оповідей за ідейно-тематичною ознакою виділяють: 1) бретонські ле, 2) романи про Трістана та Ізольду, 3) артурівські романи, 4) романи про святий Грааль.

Бретонські ле – це невеличкі віршовані новели любовного змісту (від 200 до 1000 рядків). Характерними рисами ле є лаконізм, велика зконцентровано-ваність змісту, фантастика. На першому плані у них завжди гостро конфліктна ситуація – нещасливе або трагічне кохання. Закохана пара звичайно протиставляється суспільству, його нормам і законам (любов замужньої жінки, сімейна заборона, любов героя до феї тощо). За основу бретонських ле брались кельтські сюжети з їх казковою фантастикою. Поступово ле звільнювались від фантастичного елемента, незмінно зберігаючи при цьому мотив нещасливого кохання. Загостреність у ле любовної ситуації, гра глибоких непідвладних волі героїв пристрастей вплинули у свій час на куртуазний роман. Справжнім майстром цього жанру була талановита поетеса, яка назвала себе Марією Французькою (друга половина XII ст.). Походила вона, напевно, з Нормандії і належала до аристократичного кола. Для своїх зворушливих любовних сюжетів вона використовувала бретонські народні пісні та перекази, але, опрацьовуючи народні сюжети, поетеса вносила в них риси сучасного їй рицарського побуту та світосприйняття. Дванадцять ле Марії Французької однакові за змістом і стилем. Вони побудовані за однією схемою: спочатку у декількох рядках визначається тема – про кого або про що йтиме мова, далі виклад подій, наприкінці – своєрідний короткий підсумок.

Не куртуазну любов та служіння дамі, а ніжне, щире кохання, взаємний потяг двох чистих сердець оспівує французька поетеса. Її поезія проникнута співчуттям до простих людей, особливо до закоханих пар,

яких переслідує суспільство чи сім'я. Вона однією з перших звернулася до обробки кельтського матеріалу про кохання Трістана та Ізольди (ле «*Про козолист*»). В багатьох перекладах ця назва перекладається як «Жимолость». У творі поетеса зберігає кельтський варіант імені герою – Трістрам. Ключове місце ле дуже точно передане у російському перекладі М. Замаховської (Хрестоматія по зарубешній літературе Средних веков. – М., 1953):

| | |
|------------------------------|-------------------------------|
| ...Но чуть разлучит их беда, | І як біда розлучить їх, |
| Они погибнут на всегда: | У диких хащах лісових |
| Орешник станет вмиг сухим, | Горішник стане вмиг сухим |
| И жимолость зачахнет с ним. | І жимолость усохне з ним. |
| «Мой друг, так оба мы, увы, | «Буває так, мій друже, в нас: |
| Умрем в разлуке, я и вы». | Ждете мене ви, – жду я вас». |

І. Качуровський цей другий варіант перекладу, виконаний М. Терещенком, вважає не зовсім вдалим, оскільки думка про смерть не висловлена чітко. Літературознавець пропонує свій власний варіант перекладу:

*...І жимолость помре й горіх,
Як тільки розділити їх.
«Без мене ви – чи я без вас,
Розлука нам – як смертний час»*

(Качуровський І. Генерика і архітектоніка. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. Кн. 1 : Література європейського Середньовіччя. С. 302.)

Бретонська основа відчутна і в новелі «*Ланвіль*». Це розповідь про одного з рицарів легендарного короля Артура, який став обранцем феї. На вимогу королеви Генієври, закоханої в рицаря, він змушений був зізнатися, що кохає іншу, яка є прекраснішою за королеву. Порушення таємниці кохання призводить (за кельтськими повір'ями) до розриву між закоханими. Але почуття Ланвіля настільки міцні, що він назавжди покинув суспільство і помчав за своєю коханою в зачарований край.

Ліризм, свіжість, високу поетичність цих малих повістей дуже цінував Гете, який назвав збірку Марії Французької «перлиною середньовічної поезії». Бретонські ле були популярними майже століття і як жанр влились у куртуазний роман у другій половині XIII ст.

Романи про Трістана та Ізольду. Куртуазні романи про кохання рицаря Трістана до королеви Ізольди належать до найпопулярніших у добу середньовіччя, а вивчення їх з часом перетворилося в цілу галузь

медієвістики. Знаменита історія кохання Трістана та Ізольди побудована на основі кельтського матеріалу, в неї проникли деякі німецькі та античні міфологічні мотиви. Найвідомішими зафіксованими версіями цієї легенди стали давньовалійські тексти, що виникли на території сучасного Уельсу («Триади острова Британії», «Повість про Трістана» та ін.). З того, що збереглося, найбільш значними є віршовані романи французького жонглера Беруля і нормандця Тома. Роман Беруля (більш архаїчний за змістом) приваблює своєю наївністю, роман Тома – куртуазною вишуканістю і добрим літературним опрацюванням. Обидва твори виникли близько 1170 р. і збереглися в уривках. Близько 1230 р. з'являється перша французька прозова обробка цього роману, в якій уже присутні персонажі з романів Круглого Столу, що зв'яже сюжет про Трістана та Ізольду з циклом артурівських романів. Збереглася невеличка поема «Трістан юродивий» вже згадуваної англо-нормандської поетеси Марії Французької.

Починаючи з XII ст., легенда поширилася по всьому європейському регіону. Відомий твір німецького поета Готфріда Страсбурзького «Трістан та Ізольда» (1210), який завершили Ульріх фон Тюргайлі і Генріх фон Фрайборг. Подальші обробки легенди знаходимо в італійській («Трістан», кінець XIII ст.), іспанській («Дон Трістан з Леоніса», XIII ст.), ісландській («Балада про Трістана», XVII ст.) літературах. Популярні в пізньому середньовіччі «народні книги» про Трістана та Ізольду практично не вносили в її сюжет нічого принципово нового, лише дещо пристосовували його до вимог часу та національних умов.

Французький письменник Жозеф Бедьє спробував реконструювати сюжетну схему на основі зіставлення усіх відомих версій і водночас видав свою вільну прозову обробку роману про Трістана та Ізольду (1900 р.).

Тональність роману трагічна. Герої загинули, але не від ударів більш досвідчених і сильних супротивників, а під тиском долі. Тема кохання тут переплілася з темою смерті.

У романі можна виділити два прошарки. Один з них лежить на поверхні – це конфлікт кохання Трістана та Ізольди з етичними та суспільними нормами своєї доби, причому кохання незаконного, недозволеного, оскільки Трістан – небіж і васал Марка, а Ізольда – його дружина. Тому між ними стали чотири суворі закони – феодалний, шлюбний, кровний і вдячності.

Другий прошарок – фатальність самого кохання, забороненого, неправомірного, здатного реалізуватися лише за умов постійного роздвоєння душі, напруженості почуттів.

Трістан – син короля Лооннуа (старовинна назва південної Шотландії) – ще немовлям залишився сиротою. Батько Трістана загинув у бою, захищаючи землі короля Марка, брата його дружини, від ірландського барона Моргана. Матір померла, дізнавшись про смерть чоловіка. Юнак дістав прекрасне рицарське виховання від слуг покійного батька і, дійшовши зрілого віку, поїхав до двору дядька – короля Марка, щоб стати його васалом. Тут він здійснив свій перший подвиг – убив жорстокого велетня Моргольта, брата ірландської королеви, який щороку приїздив до Тінтажелю, столиці Маркового королівства, по данину (300 юнаків і дівчат щороку). Проте й Трістан був важко поранений у двобої отруєним Моргольтовим мечем. Вилікувати його ніхто не міг. Тоді він попросив, щоб його поклали в човен: куди той попливе, там і шукатиме щастя. Доля подарувала сміливцю зустріч з ірландською принцесою Ізольдою Білявою, котра вилікувала його чарівним зіллям. Але вона випадково дізналася, що Трістан – вбивця Морольта, її дядька. Переборюючи бажання помститися, принцеса приховала від усіх своє відкриття і відпустила Трістана додому. У Тінтажелі його зустріли як героя, а Марк проголосив його наступником престолу. Це рішення зустріло затятий опір баронів, які, заздрячи Трістанові, зненавиділи його. Після тривалого конфлікту вони переконали Марка в потребі одружитися і мати законного наступника. Але король висунув неймовірну умову: погодився одружитися лише з принцесою, яка б мала золоті коси, як та волосинка, що її принесла у замок ластівка. І тут Трістан оголосив, що привезе Маркові принцесу, бо він одразу впізнав волосинку Ізольди Білявої. І знову Трістан вирушив у дорогу, щоб висватати Маркові наречену і тим відвести від себе звинувачення у бажанні посісти дядьків трон. Щоб завоювати прихильність Ізольди, Трістан змагався з драконом-людоджером, звільнив країну від страшної напасті. Поранений у нерівному бою, отруєний вогняним диханням страховиська, він мало не помер. І знову його врятувала Ізольда та її шляхетність: принцеса не стала мстити за смерть свого дядька. Ірландський король запропонував рицарю одружитися з Ізольдою. Трістан, вірний своєму слову, попросив її руки для Марка і дістав згоду. Ізольда мусила вийти заміж за людину, якої навіть не бачила. Щасливим цей шлюб мав зробити любовний напій. Однак вона випадково випила цей чарівний напій з Трістаном під час морської подорожі до берегів Маркових володінь. Служниця Бранж'єна під час шаленої спеки, поспішаючи угамувати спрагу своєї пані та Трістана, дала їм замість звичайного вина магічний напій, призначений для шлюбної ночі. Саме через це спалахнула в їхніх серцях незнищенна жага кохання. Вони

стали коханцями вже тут, на кораблі. Коли ж приїхала до Тінтажелю, Бранж'єна, рятуючи свою господиню, лягла замість неї у шлюбне ложе короля, який у темряві не помітив підміни. Трістан та Ізольда не змогли приховати свою полум'яну пристрасть. Коли Марк про все дізнався, то засудив коханців до спалення на вогнищі. Але Трістанові вдалося втекти з-під варти. Тим часом король змінив кару для Ізольди: віддав на поталу юрбі прокажених. Рицар відбив кохану і втік з нею в хащі, їх викрив королівський лісник – і Марк сам поїхав в хижку закоханих, щоб покарати їх. Але побачивши, що вони сплять одягнені обабіч меча, який розділяв їх, зворушений, пробачив небожа і дружину. Він став вимагати лише повернення Ізольди і від'їзду Трістана з його королівства. Барони і тут не заспокоїлися, вони хотіли Божого суду для Ізольди. Вона повинна була взяти до рук брусок розпеченого заліза, при цьому не пошкодивши навіть шкіри. Ізольда витримала випробування. А Трістан поїхав в далекий край, де знайшов собі вірного побратима Каердина, сестра якого Ізольда Білорука закохалася у нього і стала його дружиною. Рицар був скорений її почуттям і співзвучністю імені, разом з тим хотів витіснити з свого серця любов до Ізольди Білявої. З часом він зрозумів, що надії на підміну однієї Ізольди другою були марними. Трістан був нещасливий у своєму шлюбі: його серце належало Ізольдї Білявій. Смертельно поранений отруєним мечем у поєдинках із загарбниками, він попросив друга привезти до нього кохану, бо тільки вона могла зцілити його. Він чекав на корабель з білими вітрилами (це знак того, що мала прибути Ізольда). І ось слуги сповістили, що на обрії з'явився вітрильник. Трістан запитав про колір вітрил. «Чорні», – обдурила його дружина, охоплена ревностями та гнівом за своє знехтуване почуття (вона знала про домовленість між Трістаном та Ізольдою). І Трістан помер. Його бездиханне тіло побачила Ізольда Білява. Смерть коханого вбила і її. Люди були вражені глибиною любові закоханих, які не змогли жити один без одного. Любов перемогла: на могилах закоханих за одну ніч виросло два дерева, що сплелися навіки своїми гілками.

Ставлення автора до морально-суспільного конфлікту подвійне: з одного боку, він начебто визнав правоту пануючої моралі, змушуючи Трістана страждати через усвідомлення своєї провини, а з іншого – не приховав свого співчуття закоханим, зображуючи в позитивних тонах усіх, хто сприяв їм, і висловлював своє задоволення з приводу невдач чи гибелі їхніх ворогів. Автор уславлював любов, що сильніша за смерть, не бажав рахуватися ні зі встановленою феодалним суспіль-

ством ієрархією, ні з законом католицької церкви. Роман містив елементи критики основ цього суспільства.

Трістан та Ізольда належать до «вічних образів» світової культури. Сучасний французький письменник Мішель Турньє вважав, що кожний вічний образ – Прометей, Дон Кіхот, Гамлет, Фауст – є втіленням бунту проти встановленого порядку. Він зазначав: «Дон Жуан – втілення бунту свободи проти вірності, бунту свободи людини, що шукає насолоду, проти подружньої вірності. Дивний парадокс Трістана й Ізольди полягає в тому, що вони так само повстають проти подружньої вірності, але чинять це не заради свободи, а в ім'я вірності глибшої, стійкішої, – вірності фатальній пристрасті».

У 20-х роках ХХ ст. в Україні твір переклав Максим Рильський. Це була прозова версія легенди. Але в українській літературі є чимало поетичних творів, навіяних «Трістаном та Ізольдою». Серед них, насамперед, слід згадати поему Лесі Українки «Ізольда Білорука», в якій поетеса зробила центральним персонажем другорядну дійову особу легенди. Взаємини Трістана з нелюбою дружиною навели молодого Максима Рильського написати вірш «Трістан коня сідлає». А Микола Вороний в одному із своїх ліричних віршів згадував Трістана та Ізольду як добре знайомі українському читачеві символічні постаті:

*Не смійся, кохана,
Сміятися гріх –
Ізольда Трістана
Не брала на сміх.*

Поетичний український переклад легенди зробив Віктор Коптілов.

Трагічна історія кохання залишила помітний слід у мистецтві пізніших часів. Вагнер створив музичну драму «Трістан та Ізольда».

Роман «Трістан та Ізольда» має багато спільного з давньоруською повістю «Про Петра і Февронію» у зображенні характерів дійових осіб та їхніх вчинків: смертельне поранення героїв і їхнє зцілення, боротьба з соціальними й моральними підвалинами суспільства, смерть. Герої творів рівні в коханні. Жінки не залежать від чоловіків. Трістан і Петро, Ізольда і Февронія пристрасно ждали одне одного, сумували під час розлуки. Героїні були віддані й ніжні у ставленні до своїх коханих.

Артурівські романи. Протягом століть надзвичайно популярними були так звані артурівські романи (або романи Круглого столу), пов'язані з іменем легендарного героя кельтських переказів. Сказання про короля Артура зародились у глибоку давнину, коли у кельтів складались оповіді про героїв племені. Саме кельтські сказання про легендарного короля Артура та його славних ричарів лягли в основу романів

бретонського циклу. Двір короля Артура (у замку Камелот) постає як центр куртуазного світу, як своєрідна школа виховання ідеального рицаря. Замок Камелот – архетипний образ світу рицарства. Його гармонія – це гармонія всього королівства Артура і сутність природи куртуазії. Сам Артур виступає вищим суддею у справах честі й знавцем «куртуазної шляхетності», як своєрідний «всесвітній монарх». Завичай рицарів за Круглим столом було або дванадцять, або двадцять чотири. Усі вони уславилися своїми подвигами і були рівними за Столом. Число дванадцять символізувало знаки Зодіака, а також кількість апостолів Ісуса. Коли за столом сиділи двадцять чотири рицарі, знак Зодіака ділився на дві частини – світлу і темну – для означення денної і нічної фази дії знаку. Двадцять чотири рицарі уособлювали також двадцять чотирьох старійшин перед тронем Відкриття.

Згідно з однією легендою Стіл мав здатність розширюватися і стискуватися, за ним могли сидіти від п'ятнадцяти – до п'ятиста рицарів. Збиралися рицарі за Круглим столом раз на рік, на Трійцю, й обговорювали найбільш важливі справи, що стосувалися рицарського життя, хрестових походів, справедливості, куртуазії, що значно відрізняло ці романи від героїчного епосу, від алегоричних творів, переказів про тварин (бестіаріїв).

Своєю фантазією поети переносили ідеалізованих героїв у неznайому кельтську обстановку, не турбуючись про межі вірогідності. Перед читачем поставав світ, сповнений чудес, світ фей, велетнів, карликів, зачарованих міст і замків, таємничих лісів і пригод. Проте вся ця гонитва за «авантюрами», пошуки чогось незнаного були породжені тугою за ідеалом, прагненням до свіжого, нового осягнення життя. Тодішнє суспільство являло собою дивне поєднання романтики й грубо-тверезого погляду на життя, величного устремління в ідеальний світ вищої довершеності, а з іншого боку – пристрасного прагнення гедоністичної насолоди життям.

Саме ім'я Артура з'явилося у переказах пізніше – в епоху запеклої боротьби кельтів з англами та саксами (V–VI ст.). Він виступав у переказах як головний герой і вождь кельтського опору. В казковій «Історії королів Британії» (близько 1137 р.) Гальфреда Монмутського Артур вже показаний як могутній володар усієї Британії і значної частини Європи. Використовуючи кельтські перекази, Гальфред створює повний див життєпис доблесного і мудрого короля. В 1155 р. «Історія» Гальфреда була перекладена нормандцем Васом французькою мовою, що зробило ім'я Артура ще більш популярним і модним. Використовуючи бретонські перекази, Вас зробив у тексті чимало доповнень, особ-

ливо з рицарського побуту, а головне ввів знакову деталь – Круглий стіл: ніби Артур наказав поставити у своєму замку круглий стіл, щоб на бенкеті не було почесних і непочесних місць, щоб усі почували себе рівними. В текстах Гальфреда і Васа старовинні перекази піддавалися обробці в дусі ідеології свого часу. Зокрема, намагання правителів тримати в покорі своїх часто неслухняних васалів втілено в ідеї співдружності короля Артура і рицарів Круглого столу. Двір Артура і його прекрасної дружини Генієври зображений як зосередження рицарського світу. Кожен благородний рицар мріє бути прийнятим тут, щоб навчитися куртуазії, проявити свою ратну доблесть у подвигах і авантюрах. Крім короля і королеви, в артурівські романи перейшли й інші персонажі з їхнього оточення: племінник короля Говен, безстрашний рицар Дон Жуан, фанфарон і невдаха сенешаль Кей, чарівник Мерлін та ін. Сюжетна модель Гальфреда-Васа виявилась надзвичайно продуктивною. На її основі європейські автори створили різноманітні яскраві варіанти.

Справжнім творцем артурівського роману є видатний французький епік Кретьєн де Труа (друга половина XII ст.). Він створив новаторський у проблемному і художньому відношенні тип роману, який найбільше задовольняв запити його часу/

Твори Кретьєна де Труа належать до кращих зразків куртуазного епосу. Як поет і людина, він сповнений усвідомлення своєї значущості, що було рідкістю в середньовічному мистецтві. Він мав власну концепцію світу і людини, власну стильову манеру. Поета хвилювали головним чином морально-етичні проблеми. «Магістральний» сюжет його творів можна визначити приблизно так: «молодий герой (рицар) в пошуках моральної гармонії». У п'яти його романах наслідується схема артурівського двору з хронік Гальфреда-Васа, але Кретьєн дає нову картину художньої дійсності. Події в його творах розгортаються в королівстві Артура, яке ніби займає значну частину Європи, але кордони його з іншими державами не уточнюються, час дії теж не визначений. Ясно тільки, що світ Артура існує давно, завжди. Напевно, автор протиставляє ідеальну країну Артура рицарському суспільству, далекому від його ідеалу. Проте фантастичний (часом – ірреальний) світ романів Кретьєна співіснує з історично і реально достовірною дійсністю. Митець створює картину сучасного йому рицарського буття і розкриває його суттєві проблеми. Детально і точно зображуються будні і свята його сучасників при дворах королів, в замках сеньйорів, у місті; є також натяки на історичні події, фігурують назви відомих міст тощо. Книги Кретьєна насичені кельтською фантастикою (це типове

для бретонського роману). Ця орієнтація на вимисел, диво взагалі характерна для світосприйняття середньовічної людини. Тоді не існувало усталеної межі між реальним і надприродним; дивовижне сприймалося як можливе, дійсне. Точна дата написання романів невідома, ймовірно, вони створювались у період з 1170 по 1191 рр. І вже у першому творі Кретьєн проявив себе новатором, його «*Ерек та Еніда*» є взірцем нового куртуазного роману, в якому велике місце відводиться «авантюрам» – пригодам і лицарським подвигам, а також світу інтимних почуттів. Автор прагне розкрити проблему – чи сумісні любов, шлюб з доблестю і воїнським обов'язком лицаря?

Головний герой – лицар короля Артура Ерек закохався в першу красуню двору Еніду, дочку бідного лицаря. Відсвяткувавши при дворі весілля, він повернувся до свого батька, короля Лака, і зажив щасливим подружнім життям, забувши про лицарські обов'язки. Піддані стали дорікати йому за те, що він втратив свою бойову славу, став байдужим до лицарських подвигів. Еніда дуже страждала, що через неї змінилося ставлення оточуючих до Ерека. Дізнавшись про причину сліз дружини, Ерек вирішив повернути своє добре ім'я і вирушив в авантюрні походи у супроводі своєї вірної дружини. Еніду послав попереду себе, заборонивши їй попереджати його про небезпеку. Лицар здійснив ряд подвигів, довівши свою військову майстерність. Кохання зовсім не заважало йому, навпаки, усвідомлюючи, що його кохана жінка поруч з ним, він начебто відчував друге дихання.

Одного разу, смертельно поранений, він почув, як його дружині оспівдувався в коханні якийсь граф. Зібравши решту сил, Ерек піднявся, вступив у поєдинок і вбив суперника. Після цього подружжя повернулося додому, їхнє щасливе сімейне життя поновилося. Після смерті батька Ерек став королем.

На думку автора, справжнє кохання надихає людину, додає їй сил і бажання бути кращою, змінювати життя навколо себе. Такому коханню не властиві суперечності між подружнім життям і лицарськими обов'язками. Навпаки, гармонійне поєднання інтимного і суспільного сприяє ідеальній лицарській поведінці. Отже, любов сумісна з доблестю. Жінка водночас може бути для лицаря і коханкою, і дружиною. Таким чином, Кретьєн де Труа підносить людську гідність жінки, розкриває її високі моральні якості та можливості.

Наскрізною у романі є думка про велику виховну роль подвигу: в небезпеках гартується мужність, розкриваються всі духовні можливості людини. Відчутна в романі також прихована полеміка з концепцією любові, висунутою у «Трістані та Ізольді».

Ще більш вираженою ця полеміка виступає в іншому творі Крет'єна – «Кліжес» (Cligés), сюжетна схема якого подібна до «Трістана», але кохання тут підпорядковане контролю розуму і позбавлене трагічно-фатальної неминучості. Шлюб у Крет'єна освячений взаємним коханням. У словах героїні – «душа і тіло одному» – звучить докір Ізольді, яка без любові гіршилася стати дружиною короля.

Третій роман – «Ланселот, або Рицар Воза» (*Le Chevalier de la charrette*) – витриманий у дусі куртуазного розуміння любові. Славний рицар Ланселот закоханий у королеву Генієвру і заради неї готовий не лише на бездумну відвагу, а й на приниження. Так, щоб знайти викрадену невідомим рицарем Генієвру, він погоджується навіть проїхатись на возі, що вкривало ганьбою рицарську честь. Але горда і примхлива дама відвертається від розгубленого обожнювача – вона бачила його хвилиenne вагання перед тим, як сісти на віз. Очманілий від любові та відчаю, Ланселот готовий на самогубство, але прощений нарешті королевою, добивається права на побачення в її спальні. У романі торжествує куртуазна любов: рицар васально служить дамі, присвячує їй життя. Автор дає чимало рецептів щодо того, як повинен поводити себе рицар, щоб стати «ідеальним» куртуазним поклонником. Цього твору Крет'єн не дописав (доручив завершити одному з послідовників). Ймовірно, така інтерпретація любовних відносин не відповідала поглядам поета, підтвердженням чого можуть бути нотки іронії, відчутної в авторських оцінках.

У романі «Івейн, або Рицар Лева» (*Ivain*) Крет'єн відходить від крайностей куртуазної любовної доктрини – він утверджує думку, що тільки осмисленість і суспільна користь подвигу властиві справжньому рицареві.

Зав'язка роману здійснюється на основі кельтської фантастики. До двору короля Артура дійшли чутки про дивну авантюру. В одному лісі було джерело, що мало дивовижні властивості. Якщо набрати з нього ковшем воду і вилити її, піднімалася страшна буря, потім з'являвся чорний рицар, котрий вступав у поєдинок зі сміливцем і вбивав його. Один з рицарів Артура – Івейн – поїхав до джерела і зустрівся з чорним рицарем, смертельно поранив його і переслідував до самого замку. Опинившись у пастці, він врятувався завдяки Люнеті, служниці панни замку, котра, пожалівши його, дала йому обручку, яка зробила рицаря невидимим. Після похорону чорного рицаря, Люнета надала Івейну можливість піти, але той відмовився, бо закохався у вдову вбитого ним рицаря – Лодину. Занепокоєний довгою відсутністю Івейна, Артур зі своїми рицарями поїхав на пошуки, знайшов його і був гостинно при-

йнятий у замку. Артур звернувся з проханням до Лодини, щоб вона відпустили Івейна взяти участь у лицарських розвагах. Лодина погодилася, але дозволила Івейну бути відсутнім усього рік. Серед бенкетів і турнірів рицар забув про термін, а коли повернувся в замок, побачив зачинені ворота. У відчай він почав здійснювати подвиги, і на деякий час навіть збожеволів від втраченого кохання. Але сталося чудо, і він вилікувався. Одного разу рицар зустрів Лева, хвіст якого намагався вкусити змія. Івейн врятував його від змії, і з того часу Лев почав служити йому, знаходячись завжди поряд. Нарешті після довгих поневірянь Івейн знову прийшов до замку Лодини і за допомогою Люнети був пробачений.

Отже, автор наголосив удруге, що подвиг має бути осмисленим і приносити людям користь. Він сумісний з коханням за умови підпорядкування його любові, а жінка може розпоряджатися всім життям та помислами закоханого в неї чоловіка.

Деякою мірою мотив зображувався в українських народних казках, але на побутовому рівні. Охоронець криниці вимагав від тих, хто приходив по воду, щоб вони віддавали те, що ще їм невідоме. Як правило, це було новонароджене немовля.

Кретьєн де Труа прагнув до поетизації світу феодально-лицарських відносин. Хоча у його творах багато казкових образів і мотивів, головну увагу він зосереджував на реальних життєвих проблемах. Автор виявив інтерес до особистих хвилювань героїв, розкрив проблеми людських почуттів, простежив, як із ненависті народжувалася любов. Отже, розлогі розмірковування про пережите дійовими особами, їхні монологи і міркування, що перебивають авантюрний сюжет лірико-дидактичними відступами, свідчать про перенесення уваги на психологічні проблеми. Тому романи Кретьєн де Труа інколи називають «проблемними романами» (Г. Парис). Його поетиці властиві були такі риси: багатство й точність мови, мистецтво діалогу, вишуканість і віртуозність віршування.

Творчість Кретьєна де Труа прагне задовольнити той ідеал ясності та розумної гармонії, який висувається поетикою куртуазного стилю: письменник однаково гармонічний і в композиції своїх романів (їхній драматизм здебільшого п'ятичленної структури), і в гнучкому двовірші з восьмискладовиків, і в майстерній побудові періоду, і в типових для розсудливого стилю прикрасах – алегоріях і грі слів.

Згодом до романів Круглого столу приєдналися оповіді, які первісно не були пов'язані з королем Артуром. Серед них особливе місце належить романам *про святий Грааль*.

Ця група бретонських романів є спробою поєднання світського лицарського ідеалу з пануючими релігійними догмами. У трактуванні символіки Грааля та морально-етичного ідеалу, який з ним пов'язаний, чимало розходжень.

Святий Грааль у середньовічних легендах – це священна реліквія (можливо, золоте зображення Ноевого ковчега), яка містичним чином возвеличує тих, хто наближається до неї. Найбільш поширена думка, що це чаша, яка слугувала Христу й апостолам для причастя під час Таємної вечері і в яку на Голгофі було зібрано кров розп'ятого на хресті Ісуса. Цей келих разом зі списом, яким було завдано ран Христу, зберіг і привіз з Палестини до Британії Йосиф Арімафейський. Ці реліквії разом із мечем царя Давида призначалися найбільш праведному лицарю. І все ж таки походження образу Грааля залишається не цілком зрозумілим. У трактуванні символіки Грааля та морально-етичного ідеалу, який з ним пов'язаний, чимало розходжень. Це значною мірою пояснюється тим, що в розвитку міфа про Грааль є декілька нашарувань. У поганських віруваннях і ритуалах з Граалем пов'язані відголоски культу плодороддя; в кельтському фольклорі Грааль – це талісман, невичерпний казан, чарівний предмет, здатний насичувати і підтримувати сили людей; у християнстві Грааль – чаша-дароносиця. Вважають, що Грааль – це християнське запозичення з близькосхідної легенди, що є атрибутом посвячення в якомусь містеріальному культі. Пізніше легенди про святий Грааль стають часткою артурівських романів: заради Грааля здійснюють подвиги Гавейн, Персіваль, Галахед. До Грааля можуть наблизитися тільки праведники, недостойні ж зазнають покарання.

З часом в оповідях про святий Грааль увага зосереджується на його духовній силі, стверджується здатність реліквії розрізняти праведне й неправедне і благодійно впливати на людей. Праведність для одних авторів – це аскеза й суворе дотримання певних приписів, для інших – всезагальна любов і милосердя.

Необхідно враховувати, що сам Грааль і його пошуки складають нерозривне ціле. За поширеною на Заході легендою, у Короля-Рибалки, стародавнього монарха, який оберігає таємницю Грааля, таємнич хвороба (аналогія з античним Філоктетом). Довкола нього все в'яне і занепадає. Тварини перероджуються, дерева перестають плодоносити, джерела висихають. День і ніч від хворого монарха не відходять лікарі, лицарі, поки Парсіваль нарешті не запитує прямо: «Що це з вами»? І від цього запитання король одужує, відроджується й уся Природа.

Щодо самої реліквії – Грааля, то з нею пов'язана особлива символіка. За легендою, Грааль виготовлений ангелами із сапфіра (у деяких легендах – смарагда) *Lapis Exillis*, тобто з каменя, який випав з корони Архангела Люцифера, коли його скинули з небес у земну прірву. Отже, цей небесний клейнод вважається мовби останньою часткою колишнього раю.

Згідно з іншими твердженнями згаданий сапфір – це ремінісценція угна, перлини, яку прикріплювали до чола в індієтській символіці. Це третє око Шіви, своєрідний орган «відчуття вічності». Втрата Грааля рівнозначна втраті внутрішньої стійкості, чи то йдеться про втрату внутрішньої опори у вірі, чи то через євхаристію, якогось іншого «джерела щастя». Втрата такої пам'яті тягне за собою втрату первісного або райського стану (до гріхопадіння), а також смерть і в'янення Природи (занепад духовного життя).

Тут Грааль – одночасно і чаша, і книга. Сам же пошук реліквії символізує у більш широкому сенсі «пошук скарбу», що є інверсією безкінечного переслідування, у яке втягується «проклятий мисливець». Тобто він переслідує феноменальні форми у їх постійній грі взаємопереходу буття і небуття, в той час, як Грааль передбачає насамперед пошук містичного Центру – «незворушного першодвигуна» (за Арістотелем) чи «незмінної середини» у далекосхідній традиції.

Для християн Святий Грааль уособлює християнські уявлення про чеснотність і порок, земну й божественну любов. Більше того, для них пошук Святого Грааля є пошуком власного «Я».

Святий Грааль відкривається тільки тим, хто зумів перебороти межі чуттєвого існування, перебуваючи у стані духовної свідомості, що нагадує занурення у буддистську нірвану. Ключ до розгадки Містерій Грааля шукають в подібності священного списа до шишкоподібної залози, а також Святого Грааля – до гипофізу, який містить таємничу Воду Життя.

Однією з перших літературних обробок легенди про Грааля, яка поєднала у собі світський рицарський ідеал з тодішніми релігійними уявленнями, став роман у віршах французького письменника Крет'єна де Труа «*Cont du Gral*» (бл. 1180). Письменник стверджував, що його оповідь побудована на даних, які він знайшов у книзі графа Філіпа Фландрського.

У ті часи вважалося, що автору не потрібно щось вигадувати самому, істинним вважалося те, що давали старовинні джерела. Нікого не турбувало, що правдивість таких оповідей неможливо перевірити, можна було спокійнісінько посылатися на будь-яке джерело. Проте

теми для художніх творів необхідно було вибирати обережно – синтетичне езотеричне вчення, гнозис, вище таємне знання, якому Христос вчив своїх учнів, могли накликати гнів інквізиції.

Герой повісті Крет'єна де Труа, рицар Персіваль Уельський, згадує таємничий «замок Грааля» і його чудесний келих. Образ Персіваля побудований на старовинній валлійській сазі про богатиря Передура, в оповідях про нього згадується магічний кубок, який мав ті самі властивості, що й Грааль.

Пошуки Грааля, які веде герой твору Крет'єна, рицар Персіваль, – це насамперед, шукання істини. Вони повинні привести людину до моральної довершеності, утверджуючи в ній почуття справедливості, співчуття, добра. Цей твір викликав багато наслідувань у різних літературах, приваблюючи моральною проблематикою, розкриттям психології любові, багатством мови.

Роман Крет'єна де Труа послужив основою німецькому поетові Вольфраму фон Ешенбаху для написання нового твору. Його поема побудована на індивідуальній морально-філософській та естетичній концепції. У «Парціфалі» Вольфрама Грааль – це чарівний камінь *Lapis Exillis*, який забезпечує наїдками й напоями своїх прихильників, він володіє силою, що здатна омолоджувати й продовжувати життя. Неточна латинська назва може сприйматися і як «камінь господа» (*lapis herilis*), і як «той, що упав з неба» (*lapis ex coelis*), і як «камінь мудрості» (*lapis elixir*). Очевидно, поет свідомо зробив цю назву не зовсім чіткою, що допускає різні тлумачення. У Граалі Вольфрама злилися християнські, східні й казкові мотиви: камінь біблійного пророка Даниїла, філософський камінь алхіміків, талісман кельтських міфів тощо. Така багатозначність дозволяє поету зробити свій чарівний камінь і символом наближення до божества, і чудесним талісманом, який оберігає людину від життєвих негараздів, і запорукою мудрості й доброти.

Раз на рік, у Страсну п'ятницю, з неба прилітає голубка і залишає на камені облатку. Подеколи над Граалем з'являються дивовижні літери, які сповіщають волю божу: літери вказують ім'я, рід, плем'я, стать тієї особи, що покликана служити Граалю до кінця. Стерти ті літери неможливо, просто з часом вони зникають, і з'являються у призначений час нові.

У творі Вольфрама говориться, що Грааль оберігає рицарський орден *Templaisen*. З цієї дещо перекрученої назви неважко здогадатися, що йдеться про знаменитий орден тамплієрів (фр. *templiers* від

temple – храм), який був створений після першого хрестового походу 1119 року в Єрусалимському королівстві.

Герой роману, праведний рицар Галахед, здійснивши ряд подвигів, стає володарем і хранителем Святого Грааля. Він привозить Грааль до міста Саррас, центру язичництва, населення якого перейшло у християнську віру за Йосифом Аримарейським. Тут Галахед помирає, а після його смерті городянам постає диво: з неба опускається рука Галахеда і забирає Грааль у небесну височінь.

Подібна історія викладена у творі Томаса Мелорі «Смерть Артура», який був надрукований у 1485 році. Тут знаходимо доволі розлогий розділ під назвою «Повість про Святий Грааль у короткому викладі з французької мови, яка є повістю, що говорить про саме істинне і саме священне, що є на цьому світі». З цієї повісті ми дізнаємося, як сто п'ятдесят рицарів Круглого столу, покинувши Камелот, відправились на пошуки святого Грааля. Першим до замку, де зберігалась священна реліквія, дістався сер Ланселот: «І з тим побачив він, як відчинилися двері к той покій і звідти потекла велика ясність, і відразу стало так світло, немов усі на світі факели горіли за тими дверима. Наблизився він до порогу і хотів вже було увійти. Але тут пролунав йому голос:

– Сер Ланселоте, стій і не заходь, бо не ти маєш право сюди увійти. І якщо ти увійдеш, то гірко пожалкуєш.

І відступив сер Ланселот, глибоко сумуючи. І подивився він через поріг і побачив там посеред покою сріблястий престол, а на ньому священну чашу, накриту червоною парчею, і безліч янголів навколо, і один з них тримав свічку ярого воску, а інший – хрест і приладдя вівтаря. А перед священною чашею він побачив блаженного старця у церковних шатах, котрий немовби проказує молитву. Над здійснятими долонями священника привиділися серові Ланселоту три мужі, і того, що здавався з них молодшим, вони розмістили у священника між долонею, він же здійснював його високо вгору і немовби показав так всьому народові.

Здивувався цьому сер Ланселот, оскільки здалося йому, що священник під важкістю тої фігури ось-ось впаде на землю. І, не побачивши навколо нікого, хто міг би підтримати стаця, кинувся він до дверей і сказав:

– Милосердний отче Ісусе Христе! Не визнавай за гріх мені підтримати цього доброго чоловіка, який так потребує допомоги! – і з тим ступив за поріг і кинувся до сріблястого престолу, але коли він наблизився, то відчув на собі дихання, немов змішане із полум'ям, і воно вдарило його прямо в обличчя і жорстоко його опалило. Тієї ж миті впав він на землю, і не було в нього сил піднятися, як у людини, що втратила

від потрясіння владу над своїм тілом і слух і зір. І тут він відчув, як безліч рук його підхопили і винесли геть з того покою, і залишили його там за дверима, на вигляд для всякого – мертвим».

Сер Ланселот виявився негідним Святого Грааля, і реліквія знехтувала ним. Більше поталанило його товаришам – серу Галахаду, серу Борсу і серу Персивалю. Сам Ісус спустився до них, щоб передати чашу Грааля і просити про послугу – доправити реліквію у «духовний храм» у місті Саррасі. Там їх зустріли недоброзичливо – місцевий король, «великий тиран, що походив з язичників», звелів кинути рицарів до ями. Однак Святий Крааль підтримав благочестивих серів доти, поки король не помер. Потім за сером Галахадом прийшов Йосиф Арімафейський, і він відправився на небо. Двоє рицарів, що залишились, стали свідками того, як «з небес простяглася рука, і та рука досягла священної чаші і підняла його, і унесла на небо». З тої пори, як стверджує Мелорі, не було на землі людини, яка могла б сказати, що бачила Святий Грааль..

В усних переказах знаходження Грааля асоціюється з абатством Гластонбері в Англії і з легендами про короля Артура. Стара церква у Гластонбері, можливо, ще з часів рицарів Круглого столу, згоріла 1184 року, на її місці була збудована нова. Існує легенда, що Йосиф Арімафейський увіткнув тут у землю свій посох, який пустив коріння і став чудовим терновим кущем, що квітнув двічі на рік. За традиційними уявленнями Грааль захований у підземеллі саме цього абатства.

Після ліквідації могутніх єретичних організацій легенди про Грааль перестали привертати увагу втаємниченої публіки, відійшовши в сферу народних переказів. Проте тінь реліквії незримо витала над багатьма подіями середньовічної Європи.

У романі Крет'єна де Труа лінія Грааля тільки окреслена (поет не довів свій твір навіть до половини, обірвавши оповідь про Парсіваля, зосередивши увагу на рицарських пригодах іншого персонажа – Гавана, який теж вирушає на пошуки таємничої реліквії).

Твір Вольфрама відкривається вступом, у якому викладено історію життя батька Парціфаля Гамурера (у Крет'єна де Труа згадки про це немає). Пролог виконує дві функції: налагодження контакту з аудиторією і роз'яснення змісту твору. Відправившись на Схід у пошуках пригод, оскільки після смерті батька спадщина перейшла до старшого брата, він стає на службу до багдадського каліфа. Згодом Гамурер визволяє мавританську принцесу Белакану, закохується в неї й бере з нею шлюб. Проте неспокійна вдача рицаря не дозволяє йому довго залиша-

тися на одному місці. Під покровом ночі він залишає країну і повертається на Захід, не знаючи про те, що невдовзі Белакана народить сина.

У Європі він перемагає на лицарських турнірах, у нього закохується королева Герцелойде (згодом з'ясується, що вона сестра короля Грааля Анфортаса). Вона самотня і наполягає, щоб він одружився з нею. Гамурер погоджується за умови, що це не позначиться на його свободі і він раз на місяць зможе вирушати на лицарські турніри.

Невдовзі надходить звістка про смерть чоловіка. Герцелойде це дуже засмутило, вона відходить від суспільних справ й оселяється у лісі. Там вона народжує Парціфалю. В кінці поеми Парціфаль зустрічається зі своїм «східним» братом, Фейрефіцем, який опинився на Заході у пошуках батька.

Між лицарями відбувається двобій, Фейрефіц вже майже перемагає Парціфалю, та впізнавши одне одного, лицарі укладають мирну угоду. Фейрефіц приймає християнство і разом з Парціфалем продовжує пошуки Грааля. Згодом, одружившись з Репанс, сестрою Анфортаса, короля Грааля, він повертається на Схід (у творі це Індія), де стає могутнім правителем.

Вступ і закінчення розширюють географічні рамки твору Вольфрама. Поет підкреслює інтернаціональну природу лицарської культури, яка охоплює у його ідеальній уяві не лише Захід, але і Схід. Його «Парціфаль», таким чином, найбільш значна спроба художнього синтезу світських і духовних елементів куртуазної культури. Пошуки святого Грааля пов'язані тут не з релігійною догмою, а з сильним характером персонажа; саме він забезпечує успіх у земному житті і «на небі».

Виділяючи як головну проблему «тріуве», тобто – «вірність», поет представляє свого героя як людину хоробру, яка мусить спочатку навчитися мудрості, щоб стати гідною свого покликання. Тобто, пошук святого Грааля – це, насамперед, мандри психологічного гатунку.

Твір базується на окремих поняттях, які розкривають духовний розвиток головного персонажу й об'єднують головні події. Чи не найважливішим тут є так зване «цвівел» (німецьке – сумніви, вагання, розчарування). У потрактуванні Вольфрама фон Ешенбаха – це різні форми внутрішнього розладу душі: від невпевненості у думках і діях – до зневіри в Бога. На цьому побудований весь духовний розвиток Парціфалю: від спокутування гріхів – до усвідомлення покликання стати королем Грааля.

У творі відсутня нав'язлива повчальність, автор висміює однозначність і прямолінійність.

Парціфаль спочатку немовби *tabula rasa*, чистий аркуш паперу, на якому життя пише свої літери. Його дитинство проходить в ізоляції, подалік від суспільства, щоб ніщо не нагадувало про його походження і про рицарський спосіб життя його батька. Індивідуальність Парціфала позначена спочатку тільки вродженими властивостями, чистотою й незіпсованістю його натури. Він з любов'ю спілкується з природою, жаліє підстрелених птахів і полює тільки на великих звірів.

Матір – єдина його вихователька – пробує розвіяти наївні сумніви сина: вона пояснює йому, відповідаючи на запитання, що таке бог, що – це світло і вірність, а диявол – це темрява і невірність. Відштовхуючись від слів матері, Парціфаль тягнеться до світла, хоча він і не знає дороги, яка веде до нього. Його знайомство зі світом відбувається у два етапи: спочатку він зустрічає у лісі рицарів у блискучих латах, на розкішних конях і сприймає їх за справжніх богів. Від незнайомих він довідується про існування замку короля Артура, де юні рицарі отримують посвячення. Парціфаль швидко перебирає зовнішні атрибути рицарства, хоча й не знає, що за зміст прихований за ними.

Вирушаючи у світ в одязі блазня (матір свідомо одягла його у таке вбрання, сподіваючись, що сина висміють люди і він невдовзі повернеться додому), Парціфаль такий наївний, що його можна сприйняти за блаженного, він ще не відає ані зла, ані підлоти, він щиро заступається за знедолених і пригноблених.

Манера оповіді Вольфрама фон Ешенбаха споріднена з технікою поступового розкриття, її порівнюють з сучасним кримінальним романом, оскільки певні процеси пояснюються значно пізніше, в ході розвитку сюжету і висвітлюються з різних боків.

Під час однієї «авантюри» Парціфаль потрапляє до замку Анфортаса на горі Мунсальвеш (гора Порятунку), де зберігається священна реліквія Грааль. Тут у рицарську казку влітається східний мотив, містика раннього середньовіччя. У замку Анфортаса все незрозуміле, сповнене таємничості, включаючи й дивну хворобу господаря. Згідно з легендою, людина, якщо вона навіть серйозно хвора, не може померти, якщо вона володіла чашею впродовж восьми днів. Парціфалу дуже кортить розпитати Анфортаса про причини його страждань, але він боїться виявитися «некуртуазним» зі своїми розпитуваннями і тому делікатно приховує свою допитливість; хоча його запитання було б дуже доречним, Анфортас чекав його, воно могло б звільнити його від недуги.

Парціфаль, який не ризикнув задати запитання Анфортасу, на яке той сподівався, недостойний звання справжнього рицаря, – заявляє

вістунка Кундрі, виражаючи волю замку Мунсальвеш. Сенс цієї ситуації не одразу доходить до свідомості Парціфалю. Він сприймає її так, ніби це бог карає його за вчинок, скоєний ним ненавмисне, хоча він вірно служив Всевишньому; його гнівить те, що бог не застеріг його від помилок. Парціфаль відповідає на звинувачення пристрасним бунтом проти несправедливості, вчиненої буцімто богом. Він піддає сумніву мудрість і доброту Всевишнього. В центрі уваги опиняється релігійна тематика. Те, що Парціфаль не наважився задати запитання у замку Граалю, сприймається як гріх.

Грішний Парціфаль мусить спочатку пройти шлях спокути, шлях внутрішнього переродження. Відвідини схимника Тревріцента стають вирішальною зупинкою на його шляху до Граалю. Мудрий Тревріцент розвіює сумніви Парціфалю. Він розкриває йому природу гріховності. Перший його гріх – смерть матері, яку підкосила розлука з сином. Другий гріх – це вбивство Червоного Рицаря, родича Ітера. Гріхи Парціфалю скоєні неусвідомлено, тому Вольфрама хвилює не проблема персональної відповідальності, а загальнолюдський аспект гріха. Водночас письменник прагне з'ясувати як співвідносяться світсько-придворні уявлення про цінності з основними засадами християнства.

На думку Вольфрама, найголовніша мета людини – це спокута гріхів й отримання прощення від бога, здобуття суспільного визнання. І не випадково саме Тревріцент, який обрав індивідуальний шлях до осягнення істини, відновлює віру, порушену душевну рівновагу і спокій Парціфалю. Це він відкриває юнакові таємницю братства святого Граалю, де утверджуються нові правила співжиття, які нагадують орденський статут.

Послухавшись порад Тревріцента, Парціфаль знову шукає дорогу на Мунсальвеш, він визволяє Анфортаса від недуги, успадковує його трон, забирає до себе дружину Кондвірамуру та двох синів. Отримує визнання Парціфаль і від рицарів Круглого столу. Так завершує він свій шлях, осягнувши велику істину. Відправившись на її пошуки нетесаним парубком, збагачений життєвим досвідом, помудрішавши, він стає праведником, переборовши егоїзм, надмірну погорду, егоїзм і стану зверхність рицаря.

Досягненню такої мети сприяє «вертикальна» побудова твору, яка обумовлена розвитком дії немовби на трьох рівнях: землі, царства небесного і пекла. Тобто час у романі Вольфрама фон Ешенбаха неоднорідний. Час світської лінії сюжету – лінійний, куртуазного роману і міфу – циклічний, оскільки він передбачає певний рух по колу (по-

овлення). Самі ж пошуки святого Грааля пов'язані з уявленням про «вертикальний час».

Двір короля Артура – не єдиний центр у творі, до нього додається братство Грааля із замком Мунсальвеш. Обидва об'єднання – форми придворного суспільства; спільними для них є зовнішній матеріальний блиск, норми придворної поведінки і моральний кодекс рицарства.

Проте у рицарів Круглого столу немає чітких етичних цілей, Круглий стіл виступає тільки вінцем військових подвигів, тією нагородою, якої прагнув кожен рицар; сам же він ніщо, його не потрібно було шукати, сам він позбавлений якихось чудесних властивостей.

Найсуттєвіша відмінність між ними полягає у тому, що братство Грааля не підпорядковане ані світській, ані церковній владі. Воно має цілком осяжні етичні й практичні цілі. Братство не тільки оберігає чудесну реліквію, яка володіє багатьма дивовижними властивостями, але й культивує певні моральні ідеали.

Служіння Граалю – це дотримання вимог високої моральності, а оберігання Грааля – збереження й поширення чистоти й творчої сили своїх моральних принципів.

Отже, шлях до Грааля веде через синтез світського і духовного. Цей синтез, однак, породжує вагання, внутрішню боротьбу, страждання: до моральної довершеності можна дійти тільки через випробування добра і зла, через переосмислення людського досвіду, існуючих норм й уявлень. Лише так, раціональним шляхом, можна досягти поставленої мети, стати гідним служителем Грааля. Таким чином, вірність у розумінні Вольфрама фон Ешенбаха – це, насамперед, вірність у людських стосунках (незрадлива любов героя до Кондвірамури), відстоювання справедливості, вірність обраному ідеалу. Гуманізм, прагнення до моральної довершеності, вірність, стійкість – усі ці моральні категорії, які розкривають ідейний зміст «Парціфаля», пройняті щирим релігійним почуттям, адже Грааль теж має небесне походження. І тут розкривається своєрідність трактування Вольфрамом реліквії Грааля, яка з скатертини-самобранки у Крет'єна де Труа, перетворюється в кінцеву мету і смисл людського життя, набуваючи глибокозначного символу моральної довершеності й усвідомлення щастя.

Багатоманітність проблематики «Парціфаля» не можна звести до одного «знаменника» (релігійного). Головною темою у творі можна вважати нерозуміння рицарським світом «божих заповідей», дефіцит любові. Внаслідок цього особиста вина Парціфаля постає аналогом вини його рицарського оточення. Рицарство не знає ні любові, ні бога – стверджує Вольфрам своїм твором. Таким чином, релігійний

зміст поеми є природною протиположністю бездуховності рицарського середовища.

Завдяки тому, що філософський ідеалістичний зміст у романі не зводиться до декларативних абстракцій, а розкривається у поворотах дії, через яскраві епізоди, завдяки вдалому стилю, коли деталі не заступають головну думку, реальна дійсність постає у нерозривній єдності різнопланових моментів. Виходячи зі складної еволюції образу Парціфалія, розуміння реліквії Граалю, твір німецького письменника слід розглядати не тільки в контексті середньовіччя, місце його дії – увесь світ, а мандри рицарів – алегорія земного життя, у якому кожна людина немовби мандрує від народження до смерті.

4. Романи візантійського циклу

Романи *візантійського циклу* – це досить значна група творів, у сюжетній структурі яких багато спільного з пізньогрецьким романом «злиднів». У романах цього типу майже відсутнє надприродне. На перший план висувається мінливість людської долі, в подоланні якої головна роль належить не рицарській доблесті та вправності, а терпінню, наполегливості, а інколи – й хитрості. Для романів цього циклу властиві насиченість побутовими подробицями і простота викладу. Найбільш характерними для даного жанру є твори, які одержали назву «ідилічних» романів. Вони створювались за такою сюжетною схемою: ніжна прихильність з дитинства, що переросла у кохання, соціальна нерівність (або різне віросповідання), насильне розлучення закоханих, пошуки один одного, зустріч і щасливе поєднання (шлюб). Причому всі незгоди не змінюють героїв ні зовнішньо, ні духовно.

Класичним зразком такого жанру є французький анонімний роман «Флуар і Бланшефлор» (близько 1170 р.), винятково популярний у середні віки. Це розповідь про кохання двох юних сердець – сарацинського принца Флуара і дочки полоненої християнки Бланшефлор. Початок роману забарвлений ідилічними тонами: юна любов не знає тривог і сумнівів, це – ніжність і радість тільки що пробудженого почуття. Народилися вони обоє в один день, разом бавилися, вчилися, займалися музикою, їхня дитяча дружба поступово переросла у кохання, чому сприяло не лише постійне спілкування, а й прекрасна природа благодатного Середземномор'я. На перешкоді закоханим стає батько Флуара, який вважає, що син повинен вибрати наречену зі свого кола, і відправляє його у заморську школу, а дівчину продає заїжджим купцям. Флуар, життя якого стало безрадісним, вирушає на пошуки коханої. У романі немає описів рицарських подвигів (хоч принц готовий на

будь-які випробування), основна увага приділяється описам морських мандрів, різних країн і міст, особливо побутової сторони життя і різних забавних пригод. Душевна чистота і благородність юнака повсюди викликають замилювання людей і бажання допомогти йому якнайшвидше знайти свою подругу. Нарешті принц знаходить її у Вавилоні, де місцевий емір заточив юну красуню в недоступній вежі. Задобривши вартового подарунками, Флуар проникає в кімнату коханої в кошику з трояндами і ліліями. Але їх таємна радість недовговічна: емір захопив їх зненацька. Юне подружжя чекає кара. Але навіть загроза смертельної кари не приглушує їх ніжної прихильності, кожен з них бере провину на себе і хоче вмерти першим, щоб продовжити життя другого. Роман закінчується щасливим шлюбом. Географія роману, інтерес до екзотики свідчать про те, що створювався він не без впливу контактів з Близьким Сходом та арабською культурою.

Яскравим взірцем «ідилічного» роману є також пісня-казка «Окассен і Ніколет», яка виникла на початку XIII ст. в Пікардії (Північно-Західна Франція). Це також розповідь про закоханих, які зуміли подолати всі перешкоди на шляху до щастя. Героїв розділяє соціальне становище і віра: Окассен графський син, Ніколет – сарацинська полонянка. Батько юнака добивається, щоб опікун Ніколет замкнув її у вежі, а сина кидає в підземелля замку. Закохані змушені втікати, однак на їх шляху виявилось стільки перешкод, що тільки через кілька років доля з'єднала їх у щасливому шлюбі. Окассен діє всупереч правилам рицарського станового кодексу. Він – смілива людина, але байдужий до рицарської слави і подвигів. Батько насилу вмовляє його взяти участь у феодалній війні, щоб захистити власні володіння. Ця дивна для феодала поведінка (та й деякі інші факти) дає привід вважати цю повість пародією на феодално-рицарські закони та звичаї. Але головною темою твору є кохання. Це світлий гімн взаємній любові та вірності. Це – ясний світ почуттів, трепетних, ніжних, непоборних. Ось чому героїв так приваблює казкова країна Торлор, де немає кривавої феодалної ворожнечі і закохані можуть беззастережно віддаватися радостям і насолодам. У романі прославляється все прекрасне, світле, розумне. Окассен насмішкувато ставиться до релігійних догм. Він не хоче потрапити в рай, тому що туди підуть попи, нещасливі, хворі, злидарі. Він згоден на пекло, тільки б поруч з ним була його вірна подруга Ніколет. Тим більше, що в пекло відсилають учених, доблесних воїнів, ніжних благородних дам, жонглерів. Автор з зацікавленням змальовує сцени буденного життя, співчутливо ставиться до злиденного життя народу. Любовні переживання героя порівняно з бідою пастуха (йому

грозить тюрма за пропажу панського вола) розцінюються автором як панська примха. Роман приваблює надзвичайною свіжістю, легкою усмішкою, тонким сприйняттям природи, яка завжди співзвучна настроям героїв. Особливим ліризмом відзначена розповідь про Ніколет. Розумна і рішуча, вона «настільки прекрасна, така, юна, світла, сонцесайна», що пастухи в лісі відмовляються сприймати її як земну істоту, для них вона – фея. Сама її юна чарівність може вилікувати від застарілої недуги. Чергування прози та віршів), а також елементи демократичного світосприйняття дають підстави припускати, що повість «Окассен і Ніколет» виникла в жонглерському середовищі.

З розкладом середньовічного лицарства занепадає і лицарський куртуазний роман. Спробу його відродити здійснив у XV ст. англійський дворянин Томас Мелорі, автор видатної (вже згадуваної) пам'ятки англійської літератури – роману «Смерть Артура». Сюжет роману, запозичений з кельтського епосу, містить відлуння реальних подій, середньовічних уявлень та вірувань. У центрі оповіді – легендарний король Артур, імператор Британії, Галії, Німеччини та Данії, і його дружина – благородні лицарі Круглого столу. Томаса Мелорі називали в Англії «Геродотом легенд». Його версія про пригоди та подвиги короля Артура – найулюбленіша в усьому циклі.

Висновки. Куртуазна література – важливий етап у розвитку європейської літератури. Вона збагатила її новими ідеями, жанрами, художніми засобами, сприяла формуванню реалістичного методу. Куртуазна лірика і роман, для яких властиві гуманістичні тенденції, проповідь поваги до жінки, до природних людських почуттів, мають певне виховне значення. Зокрема, «...середньовічний роман передав наступним епохам високе уявлення про людський обов'язок, про честь і благородство, про безкорисливість і подвижництво, про доброту і співчуття... уявлення про те, що потім почало називатися важко визначеним, але всім зрозумілим словом «лицарскість» (Средневековый роман и повесть / Вступит. статья и приложение А. Д. Михайлова. М. : Худож. литература, 1974. С. 27).

Лицарська література відіграла свою роль у підготовці гуманістичної ідеології та мистецтва доби Відродження.

Зміст

РОЗДІЛ 1.

Лекції з дисциплін мовознавчого циклу і методики їх навчання

| | |
|---|----|
| О. В. Барбанюк. Historical Outline of the USA..... | 4 |
| Т. П. Білоусова. Риторика як наука і навчальна дисципліна..... | 13 |
| Т. В. Боднарчук. Kulturelle Prägung und Schreibcharakteristika..... | 22 |
| О. В. Галайбіда. Basic Translation Theories..... | 36 |
| Н. І. Дворницька. Лінгвістична концепція В. фон Гумбольдта..... | 46 |
| О. О. Добринчук. Lyrik der Gegenwart | 57 |
| Т. В. Калинюк. Die neuen Tendenzen im Gegenwartsdeutsch: Veränderungen in der Grammatik | 68 |
| І. А. Свідер. Textual Reliability and Interpreting..... | 76 |
| Т. В. Сторчова. Planning in Foreign Language Teaching..... | 87 |
| І. М. Яремчук. Stilmittel des Wortschatzes..... | 97 |

РОЗДІЛ 2.

Лекції з дисциплін літературознавчого циклу і методики їх навчання

| | |
|---|-----|
| І. Ю. Голубішко. Література німецького Просвітництва..... | 110 |
| О. В. Кеба. Гендерне літературознавство: основні тенденції розвитку і стратегії аналізу тексту..... | 126 |
| А. О. Лаврова. Творчість Віктора Гюго | 139 |
| О. Г. Шаповал. Література Франції другої половини ХХ ст. | 155 |
| П. Л. Шулик. Рицарська література. Рицарський роман (Лекція друга)..... | 170 |

Навчальне видання

Фондові лекції
викладачів факультету іноземної філології
Частина VII

Комп'ютерне верстання

У. М. Зарицька

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 11,63.

Тираж 100 пр. Зам. № ____.

Видавництво «Аксиома»,
вул. Симона Петлюри, 30а, м. Кам'янець-Подільський, 32300.
Тел./факс: (03849) 3-90-06, моб. (067) 381-29-43.
E-mail: aksiomaprint@ukr.net.

Друк ПП «Аксиома».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1808 від 26.05.2004 р.