

лінгвістика не повинна ігнорувати традиційні підходи літературознавства, оскільки для аналізу вибирає не тільки природний мовленнєвий матеріал, а й штучний (дослівно мистецький), який є продуктом складної гри автора та персонажа. Іншими словами, є мовленнєва тактика ситуації, але є стратегія підсвідомих мотивів і усвідомлених намірів «цілого» героя-комуніканта. Перспектива дослідження спрямована до поняття «мовленнєвого суб'єкта», введеного М.Бахтінін в описі висловлювань як одиниці спілкування.

Література:

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М. : Искусство. – 1979. – 423 с.
2. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики / Ф. С. Бацевич. – К. : «Академія», 2009. – 376 с.
3. Карпенко-Карий І. Мартин Боруля / І. Карпенко-Карий. Драматичні твори. – К. : Наукова думка. – 1989. – С. 149–193.
4. Літературознавчий словник-довідник Nota bene / Ред. колегія: Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. – К. : Академія. – 1997. – 752 с.
5. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі. Історія ідеї комунікації / Джон Дарем Пітерс. – К. : Академія. – 2004. – 302 с.
6. Почепцов Г. Теорія комунікації / Г. Г. Почепцов. – М. : «Рефл-бук», К. : «Ваклер», 2006. – 656 с.
7. Троицкий Николай. Реформы 1861–1874 гг.: Земская, городская и судебная реформы / Троицкий Н. А. Россия в XIX веке. – М. : Высшая школа. – 1997. – 431 с. http://scepsis.net/library/id_1481.html

УДК 82-1/-9

Н. В. Зошук, І. О. Тимошук,

Національний університет водного господарства та природокористування, м. Рівне

ШЕКСПІРІВСЬКІ ПОЛЖАНРОВІ ПЕРЕГУКИ (МІЖ СОНЕТОМ ТА ДРАМОЮ) ЯК ФУНДАМЕНТ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті висвітлено ключові моменти функціонування шекспірівського доробку та його вплив на сучасний розвиток літературного мистецтва у світовому науковому дискурсі. Акцентується увага на різноманітних конверсійних перетвореннях на фабульному, сюжетному та архітектонічних рівнях, які збагачують та розширюють рецептивний ресурс тексту.

Ключові слова: конверсія, фабула, сюжет, рецептивний ресурс, дискурс, архітектоніка.

ШЕКСПИРОВСКИЕ МНОГОЖАНРОВЫЕ ПЕРЕКЛИЧКИ (МЕЖДУ СОНЕТОМ И ДРАМОЙ) КАК ФУНДАМЕНТ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье освещены ключевые моменты функционирования шекспировского наследия и его влияние на современное развитие литературного искусства в мировом научном дискурсе. Акцентируется внимание на различных конверсионных преобразованиях на фабульном, сюжетном и архитектурных уровнях, которые обогащают и расширяют рецептивный ресурс текста.

Ключевые слова: конверсия, фабула, сюжет, рецептивный ресурс, дискурс, архитектура.

SHAKESPEARE'S MULTI-GENRE APPEAL (BETWEEN SONNETS AND DRAMA) AS THE BACKGROUND OF ENGLISH LITERARY TRADITION

The article highlights the key points of the functioning of Shakespeare's heritage and its influence on the modern development of literary arts in the global scientific discourse. The attention is focused on the conversion of various transformations in the fable, plot and architectonic levels that enrich and expand receptive resource of the text. It is paid much attention to dramatic priority of Shakespeare's creative style; however, it becomes the issue not of the style but literary method. Shakespeare's method became key component of the global heritage of the world literature. In the article it is pointed out cultural an literary influence on different genres of English literature and its streams. It is essential to underline the great role of ancient and continental experience of renaissance drama. English drama of Renaissance entirely saved the national folk character and indissoluble connection with folk theatrical tradition. These aspects were reflected in Shakespeare's works.

Key words: conversion, fable, plot, receptive resource, discourse architectonic.

Період становлення англійського драматичного мистецтва відзначався стрімким розвитком мистецтва та літератури в цілому, коли відбувалося формування національної культури. На той час популярними драматургами були Роберт Грін, Томас Кід, Крістофер Марло та ін. (див. про це: [4]). Однак центральною фігурою в період розквіту театру доби Відродження був і до наших днів залишився В. Шекспір. Шекспірівська спадщина повсякчасно й активно функціонує в науковому дискурсі, вона постає універсальним ключовим фактором світової драматургії (див.: [6, с. 123–202]). Після появи потужної своєю джерельною базою шекспірівської розвідки П. Акройда питання про справжній культурний рівень шекспірівської доби відкривається в усій своїй неосаянності (див. про це: [1]). Збагатившись досвідом античної та континентальної ренесансної драматургії, англійська драма Відродження цілком зберегла свій національний народний характер і нерозривний зв'язок із народною театральною традицією, давши «світоосаяного генія Шекспіра» (визначення Г. Бояджієва).

Як відомо, особливо значну роль у процесі становлення театральної культури відіграли попередники й сучасники Шекспіра, так звані «університетські уми» («University wits»): Роберт Грін, Томас Кід, Крістофер Марло. Їхня творчість і навіть їхні постаті стали активним ресурсом для створення багатого та різноманітного репертуару для англійських театрів, багаторазово конвертувалися іншими, менш відомими авторами і, зокрема, створили підґрунтя творчості самого Шекспіра [4, с. 301–319]. Більше того, зустрічаються твердження, що славнозвісний шекспірівський сучасник Крістофер Марло став прототипом деяких з його творів. Звідти він перейшов і в тексти А. Мердок (Френсіс Марло в її п'єсі «Чорний принц»). І цей факт також може вважатися зразком своєрідної конверсії тексту життя в тексти мистецтва, а відтак – переходу у сюжету різних митців. При цьому персонажі з позитивними якостями в писаннях одних авторів можуть набувати й негативних рис в інших.

Так, для Шекспіра Крістофер Марло існував у своєму історично правдивому образі – це відомий драматург, освічена людина. В А. Мердок персонаж п'єси «Чорний принц» виступає алюзією на шекспірівську добу, але тут Марло (на ім'я Френсіс) є лікарем-невдахою, людиною, яка втратила сенс життя, живе лише на подаяння друзів та родичів. Перетворення романної версії на рівні сценічного сюжету динамічно змінювали не тільки характер героя, але і його роль у тексті. Цей

герой у межах мердоківської п'єси «Чорний принц» із негативного перетворювався на позитивного. Ресурс конверсії у даному випадку постає необмеженим та продуктивним. Його обриси неможливо визначити тільки сюжетикою чи персонаферою, фабулою чи контекстом, позаяк конвертувався справжній історичний матеріал. Жанрова конверсія на рівні сюжету відбувається не тільки в межах драматичного жанру і скеровується, як уже підкреслювалося, рецептивними потребами часу.

Проте у випадку Шекспіра проблема різноманітних конверсійних перетворень набуває особливої ваги, адже ми постійно спостерігаємо його персонажів у стані безкінечних перетворень на зразок «приборканої норавливої» Кет або дочок Ліра тощо. Шекспірознавці неодноразово підкреслювали цю рису авторської техніки геніального драматурга. Так, у Г. Бояджиева читаємо відносно своєрідності «Бурі»: «Хіба сам Аріель не є копією Пека з його майстерністю перевілення? Аріель також перетворюється або на полум'я, або на німфу, або стає невидком і, нарешті, сновидіння – ці найперші рушії душевних метаморфоз в комедіях Шекспіра» [4, с. 446].

У випадку Шекспіра на особливу увагу заслуговує жанрове конверсування між драматичними та віршованими зразками його спадщини [16, с. 788–797]. Сонетний світогляд В. Шекспіра в аспекті драматургічних конотацій вирізняється особливостями не тільки сюжетного, але й тематичного та стилістичного збігів, тобто його сонетна творчість позначається специфічними драматургічними тактиками. Зокрема, драматичний монолог як такий був конвертований у сонетну форму. З цього приводу П. Акройд підкреслив: «З тріумфальної майстерності, з якою написані сонети, проглядає тінь найвищої театралізації та легкості. Шекспір вже був добре відомий майстерністю свого драматичного монолога – ми знаходимо такий у його додатках до п'єси про Томаса Мора, – й цілком природно, що він обрав цю форму внутрішньої полеміки і зробив з неї цикл віршів» [1, с. 431]. Отже, конверсійна практика у творчості Шекспіра простежується як стійкий стан творчого процесу.

Особливо це відчутно в п'єсах «Комедія помилок», «Два веронці», «Річард III». Приміром, у п'єсі «Два веронці» Валентин відмовляється від дружби із Сильвією заради дружби з Протеєм. Цю сюжетну лінію ми розпізнаємо також у сонетах. Відзначаючи «явні паралелі між шекспірівськими сонетами та його ранішніми п'єсами» [1, с. 430–431], П. Акройд надає первинного значення в генеруванні текстів саме драматичній домінанті творчого стилю англійського генія й, таким чином, відносно Шекспіра виводить жанрологічну проблему у площину методу.

Тематично деякі сонети сприймаються як редукований переказ найбільш знаних шекспірівських фабул. У такому випадку конверсія не лише засвідчує лейтмотивність певних авторських спостережень, але й може вважатися доказом стійкої схильності письменника до поліжанрової практики, додатковим аргументом у міркуваннях стосовно специфіки авторського стилю. Практично до кожного із сонетів можна виявити аналогічний приклад з драматургічного спадку Шекспіра. Але, можливо, найяскравішим прикладом варто вважати 66-й сонет, що за своїм змістом спрямовує очевидні вектори майже до всіх шекспірівських драм (тут наводимо сонет у перекладі Дмитра Павличка):

Я кличу смерть – дивитися набридло
 На жєбри і приниження чеснот («Гамлет», «Буря» Н. 3.),
 На безтурботне і вельможне бидло («Лір», «Приборкання норавливої»),
 На правоту, що їй затисли рот («Річард III», «Гамлет»),
 На честь фальшиву («Король Лір», «Отелло»), на дівочу вроду
 Поганьблену, на зраду в пишноті (Історичні хроніки, «Макбет»),
 На правду, що підлоті навдогду («Венеціанський купець»)
 В бруд обертає почуття святі («Річард III», «Отелло»),
 І на мистецтво під п'ятою влади («Гамлет»),
 І на талант під наглядом шпика («Гамлет»),
 І на порядність, що безбожно краде («Генріх VI», «Річард III»),
 І на добро, що в зла за служника («Отелло»!)
 Я від всього цього помер би нині,
 Та як тебе лишити в самотині? [17].

Поданий зразок тематичного конверсиву вказує на звичне функціонування подібного феномену в контексті особистої практики геніального драматурга.

Із зовнішніх подій шекспірівської біографії не можна обійти увагою також факт драматургічних інтерпретацій історичних подій, запозичений письменником із практики шкільного, університетського театру, якому він віддає данину. Славетні «Хроніки Холіншеда» покладені в основу багатьох сюжетів його п'єс. На основі цих історичних праць створено більшість шекспірівських п'єс. Історичні хроніки «Генріх VI», «Річард II», «Річард III», «Король Джон», «Генріх IV», «Генріх V» – великі за обсягом твори, де зображувалися події трагедійного характеру, але оптимістичного настрою (див.: [1, с. 5–9]). Характерно, що в усіх хроніках В. Шекспіра присутній позасценічний образ часового виміру. Минуле, теперішнє і майбутнє тут, за твердженням В. Татарінова, позначено часопросторовими зв'язками, що створюють враження театралізованої історичної панорами. Час є тією категорією, що, зазвичай, ставить усе на свої місця. Саме цей момент збігається з ключовою часопросторовою парадигмою п'єс А. Мердок.

Комедії Шекспіра також дають можливість виявити зв'язок певної тематики з жанровим форматом твору (в аспекті часопростору). Зокрема, необхідно підкреслити відчуженість їхнього топосу від реальності (тло, на якому розігрується дія, цілком умовне – квазі-Італія; для лондонців це був особливий світ сонця та карнавалу). Своєрідна й етична стосунків між персонажами: ніхто нікого не висміює, проте один одного підслуховують. Комедії Шекспіра насамперед змальовують стан персонажів. Ефект комічного створюється гіпертрофією характеру або почуттів [12, с. 60–84].

Аналогічне спостерігається й в мердоківській драматургічній практиці. Наприклад, головний конфлікт у п'єсі А. Мердок «Слуги та сніг», як і у шекспірівській комедії «Венеціанський купець», розгортається навколо грошей. Ця тема є головним драматургічним акцентом: грошовий конфлікт, який оперує людськими почуттями, спрямовує людські стосунки у злочинне русло.

Нарешті, важливо підкреслити, що в попередній період, із шекспірівською добою включно, від сюжетики не вимгалася принципова оригінальність задуму, чужі твори без перешкод конвертувалися в нові сценічні тексти. Як зазначає І. Шайтанов, «італійська новела на той час була одним із основних джерел шекспірівських сюжетів» [15, с. 468–473]. Характерним для англійської традиції називають також і те, що у творчому процесі вагомим жанровим стимулом виступала ідея. В цьому значенні, на думку Р. Самаріна, у В. Шекспіра трагічне висвітлюється у плані ідеалістичного зразка [12, с. 71–87]. За логікою Шекспіра, трагедія виникає з того ж матеріалу, що й комедія. Це також можна повністю віднести й

на рахунок драматургії самої А. Мердок, яка, наслідуючи в цьому Шекспіра, не випадково наділяє своїх героїв рисами, що імітують персонажів класика. Зокрема, як підкреслює А. Старцев, це стосується головного героя п'єси «Чорний принц» [14, с. 341–343].

Як зауважив Л. Малюгін, шекспірівський текст є надзвичайно продуктивним і динамічним транспонентом відповідної епохи, незважаючи на численні його наступні переробки. Сучасні шекспірівські студії не випадково позначаються тенденцією до реставрації оригінальних версій драматичних текстів Шекспіра, хоча, за реплікою згаданого дослідника, «дивним є не те, що В. Шекспіра «спотворювали», а те, що для глядачів кожної доби В. Шекспір був по-своєму цікавим та значущим» [8, с. 1]. Отже, для адекватного прочитання текстів А. Мердок, у герменевтичному колі яких, безсумнівно, присутня шекспірівська домінанта, необхідно заверш вивчати та враховувати наявність такої.

Російська дослідниця творчості А. Мердок Л. Байрамкулова, підкреслюючи важливе місце класика у творчості англійської письменниці, зазначала: «Шекспірівська поетика для А. Мердок була творчою необхідністю, єдиною можливістю примирити та привести в рівновагу ті різні рідні начала, непримиримість яких дала про себе знати з самого початку її творчого шляху: «мімесис» і умовність зображення світу та авторське самовираження, життя та її естетична модель, етика та естетика» [3, с. 69]. Згідно з переконанням А. Мердок, як пише П. Конрад, «у Шекспіра є все, що необхідно письменнику: магія, фабула, персонажі, композиція» [19, с. 31], звідси зрозуміло, що шекспірівський текст був ключовим джерелом творчих експериментів письменниці, надихав її на пошуки різноманітних форм для висловлення своїх улюблених тем та ідей.

Якось вона порівняла написання романів із музикою: «...я бачу річ, як Моцарт бачить симфонію...» [19, с. 85], і це зізнання пояснює її сміливість у жанрових пошуках – тут вона, нехтуючи жанровою формою, насамперед намагається досягти такого імагологічного рівня у створенні своїх персонажів, на якому вони перестають бути залежними від неї. І в цьому вона прямувала за взірцевим генієм. Саме це стоїть за її фразою, наведеною П. Конрад: «Шекспір створив персонажів, які мали внутрішню силу самовизначення, а не визначалися автором» [19, с. 102]. Вплив шекспірівських текстів на А. Мердок був надзвичайно значущим, навіть першорядним – з чотирьох її «богів» В. Шекспір називався першим (за ним йшли Ф. Достоевський, Л. Толстой та Ч. Дікенс) [19, с. 197].

У випадку А. Мердок діалог з Шекспіром не був уже таким собі елементарним дубляжем його ідей, тут спостерігаються й певні конверсиви та відхилення. Так, головний герой роману «Чорний принц» Бредлі Пірсон характеризує шекспірівські дії як мазохістські, де «мазохізм ідеалізується як один з аспектів містичних негацій, неспроможності самоствердження в суспільстві, що розглядається Айріс переважно як позитивна якість» [19, с. 358]. Мердок переосмислює, переносить негативний сенс речей у позитивний, тим самим змінюючи їх рецептивний потенціал (зауважимо, що в однойменній п'єсі негативний зміст жертви Бредлі Пірсона набуває позитивного сенсу).

Шекспірівський прихований мотив постійно присутній у творах А. Мердок, мандруючи з її епічних творів у драматичні: на шекспірівський зразок герої постійно закохуються, проте довго вагаються, кому ж дійсно слід віддати своє почуття. Наприклад, у п'єсі «Відрубана голова» Мартін відчуває пристрасні почуття до двох жінок – своєї коханки та дружини, яку спочатку ненавидів, але згодом зрозумів, що вона є найбільшим коханням його життя [19, с. 501]. А. Байат справедливо наголошує на тому, що «Шекспір надихнув А. Мердок, і це їй допомогло поєднати задоволення та навчитися давати свободу своїм героям у межах сюжету, робити їх загартованими, як шекспірівська комедія» [18, с. 4]. Як слушно підмітив американський дослідник Дж. Дулі, «Айріс воліла створити незабутніх героїв, й у 70-х їй це успішно вдалося у романах «Досить почесна поразка», «Чорний принц» та «Море, море». Усі вони просякнені шекспірівським духом» [20, с. 523].

Логічно, що у романі «Море, море» головний персонаж також зазначає, що він «усім своїм життям завдячує Шекспіру» й театру (всупереч Шекспіру, який любив повторювати: «Якби я не жив поряд зі знаменитим театром, я б взагалі не побачив жодного спектаклю» [7 с. 225]. Спільність Шекспірівської «Бурі» та роману «Море, море» помітна вже на фабульному рівні. Чарльз Ерроубі, відомий лондонський режисер, залишає столицю, оселяючись на узбережжі Північного моря, так само вчиняє Просперо, головний персонаж «Бурі». Отже, постійна апеліяція до Шекспіра постає провідною домінантою в мердоківських жанрових експериментах.

Наступним, впливовим за своєю значущістю моментом англійської літературної історії для А. Мердок стала доба романтизму. Як відомо, початок XIX ст. в англійській літературі знаменувався діяльністю лейкістів, з яких В. Вордсворт та С. Т. Колридж особливо відзначалися схильністю до жанрових трансформацій. Зокрема, у баладній формі, за спостереженням Л. Байрамкулової, вони вперше виокремили нарратив оповідача, надавши його постаті статус очевидця, учасника подій. Ця тенденція вказувала на тяжіння до зображення драматизму внутрішнього стану героя, який шукав шляхи до відновлення зруйнованого зв'язку людини та природи, апелюючи до моральності та чистоти людської душі [2]. Логічним, звідси, було звертання лейкістів до драматургічного досвіду – як відомо, С. Колридж і Р. Сауті виступили співавторами п'єси «Падіння Робесп'єра» (1794 р.).

Жанровими переробками драматичних текстів відзначалася, зокрема, творчість Чарльза Лема. Як поет, він пробував сили у віршованій драмі [342]. Відомо, що він також займався переказами п'єс Шекспіра для дітей, був автором кількох есе про драму, наприклад, оригінального есе «Сценічна ілюзія» [2]. Літературний досвід цього знаного сучасника Вальтера Скотта міг би дати теоретикам дуже значущий матеріал для аналізу жанрової поліфонії художнього мислення. В цілому, як визнається, англійська літературна практика першої половини XIX ст. знаменувалася підвищеною увагою письменників до драми, що послужило поштовхом до «драматизації» навіть епічних жанрів.

На цьому тлі письменники намагалися за допомогою драматичної структури розширити рецептивний ресурс роману. Таке прагнення прозайків до драматичної гри в романі пов'язане з певними світоглядно-естетичними поглядами та пошуками романістів XIX ст. У цьому напрямку працювали Дж. Г. Байрон, В. Скотт, Ч. Дікенс, творчість яких особливо виразно позначена жанровими пошуками. За спостереженням Д. С. Наливайка, «наприкінці XVIII – початку XIX ст. роман зазнав великого перетворюючого впливу драми і, навпаки, відбувалася інтенсивна драматизація його структури» [9, с. 5]. Вчений пояснює активізацію уваги до драми тим, що роман на той час був «єдиним «неготовим» жанром, який перебував у перманентному становленні й розвитку, і внаслідок такої своєї природи ізоморфний динамічній новочасній дійсності» [9, с. 5]. Процес драматизації романної структури тексту інтенсивно розвивався в реалістичному романі середини XIX ст., коли звернення романістів до драми стає загальним явищем й коли романні тексти насичуються розгорнутими фрагментами діалогованого зразка [10, с. 9].

Тенденцію до процесу драматизації романної структури підкреслювала Н. Соловйова, яка особливо виокремлювала такі вироблені під впливом драми первні, як функціональність автора як дійової особи, самостійність кожного з персонажів, «розкутість» романного тексту, при цьому зазначена: «драматизація форми роману потребує видалення фігури автора, персонажі отримують самостійність, роман стає більш розкованим, менш строгим за формою. Роман стає популярним

жанром» [13, с. 118]. На думку вказаної дослідниці, процес трансформації романного тексту в драматичний різноплановий і жанрологічно важкий, він «відбувався у різних планах, радикально змінюючи структуру роману, який принаймні до середини XVIII ст. залишався розповідним жанром» [13, с. 7].

Важливим на цей момент історико-літературної доби визнається те, що «тривалий час, аж до XIX ст., роман переважно розвивався екстенсивно, романіст прагнув до охоплення відомого йому світу шляхом додавання нових епізодів на спільний сюжетний стрижень. Цей «принцип додавання» можна визначити як провідний композиційний принцип роману на тих етапах його розвитку» [13, с. 7–8]. «Процес драматизації роману розпочався у XVIII ст., найінтенсивніше це відбувалося в англійському романі, який у той час посів провідні позиції в англійській літературі» (твердження Н. Соловйової [13]). Д. Наливайко також зауважує, що еволюція «драматичної композиції, драматизація тогочасного англійського роману відбувалися досить інтенсивно й виявилися з достатньою виразністю» [10, с. 8]. Загалом визнається, що процес драматизації романної структури «з особливою інтенсивністю протікає у реалістичному романі середини XIX ст., коли звернення романістів до драми стає загальним явищем» [10, с. 9].

Д. С. Наливайко подібне ставлення до романної структури спостерігає вже у практиці історичних романів Вальтера Скотта, що вплинули на жанрову специфіку романів XIX ст., і окремо підкреслює, що «Скотт у 1814 р. перервав працю над своїм першим романом «Уверлі» і написав «Дослід про драму», де звернув увагу на питання драматичної композиції. Її єдиним законом він вважав єдність дії, централізований інтерес, якому підпорядковуються всі епізоди твору» [10, с. 9].

В. Скотт пропагував свої погляди на позитивну структуру драми: у ній має бути виокремленим лише «один централізований інтерес, що підпорядковує собі побічні епізоди, котрі, у свою чергу, його посилюють, він повинен пронизувати всю п'єсу. Він повинен розпочинатися разом із п'єсою і розвиватися разом з нею, він повинен постійно бути в полі зору і завжди в русі, доки не прийде до катастрофи, вона все завершує і розв'язує» (цит. за: [11, с. 420–421]). Як прозаїк, В. Скотт не випадково скаржився на те, що «в романіста немає ні сцени, ні декорації, ні трупи акторів, у його розпорядженні тільки (художнє) слово, про все інше можна тільки оповісти, але це він має зробити так, щоб читач це побачив на уявній сцені (підкреслено мною. – Н. З.) [11, с. 457–458]. Отже, ідея драматизації роману вказує на підвищену авторську увагу до спроб візуалізувати зображуване, де вагому роль відіграють драматичні засоби та структури. У XIX ст. вони й надалі гармонійно доповнюють романну структуру, увиразнюють експресивність сприйняття, підвищують рецептивний ресурс романного тексту.

Література:

1. Акройд П. Шекспир. Биография / П. Акройд ; [пер. с англ. О. Кельберт]. – М. : КоЛибри, 2010. – 736 с.
2. Байрамкулова Л. К. Дух шекспировского авторства в лице персонажа [Электронный ресурс] / Л. К. Байрамкулова. – Режим доступа : http://natara.msk.ru/biblioborniki/andreevskie_chteniya/bairamkulova.htm.
3. Байрамкулова Л. К. Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности : дис...канд. филол. наук : 10.01.03 / Байрамкулова Лейла Кемаловна. – Нальчик, 2005. – 189 с.
4. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия / Г. Н. Бояджиев. – Л. : Искусство, 1973. – 472 с.
5. Генералюк Л. Универсализм Шевченка: взаимодействие литературы и искусства / Л. Генералюк. – К. : Наук. думка, 2008. – 544 с.
6. Жлуктенко Н. Ю. Английская классика у современного литературно-критического дискурса: Нортроп Фрай как исследователь комедий Шекспира / Н. Ю. Жлуктенко // Ренессанснї студії. – 2002. – Вип. 8. – С. 123–202.
7. Левченко О. В. Роман А. Мердок «Море, море»: текст та інтертекст / О. В. Левченко // Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Літературознавство. Журналістика». Вип. 10 : Соціальні комунікації. – 2008. – Т. 16. – № 12. – С. 220–228.
8. Малюгин Л. Театр начинается с литературы / Л. Малюгин. – М. : Искусство, 1967. – 248 с.
9. Наливайко Д. С. Про драматизацію структури роману XIX ст. / Д. С. Наливайко // Питання літературознавства : наук. зб. – Львів, 1993. – Вип. 1. – С. 5–23.
10. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Д. Наливайко // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 10–18.
11. Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта / Б. Г. Реизов. – Л. : Худож. лит., 1965. – 500 с.
12. Самарин Р. М. Реализм Шекспира / Р. М. Самарин. – М. : Наука, 1964. – 189 с.
13. Соловьева Н. А. Поэтика европейского романтизма в системе сравнительного литературоведения / Н. А. Соловьева // Вестник МГУ. Серия 9 : Филология – М., 1995. – Вып. 5. – С. 63–75.
14. Старцев А. Заметки. Отклики. Реплики. Русский автограф Айрис Мердок / А. Старцев // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 341–343.
15. Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики / И. О. Шайтанов. – М. : РГГУ, 2010. – 656 с.
16. Шекспір В. Твори в 6 томах / В. Шекспір. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – 840 с.
17. Шекспір Вільям. Сонети / Вільям Шекспір ; переклад Дмитро Павличко ; вступ до коментарів, коментарі Марії Габлевич. – Львів : Літопис, 1998. – 365 с.
18. Byatt A. S. Iris Murdoch Introduction. Ian Scott-Kilvert / A. S. Byatt // England : Longman Group LTD, 1976. – 45 p.
19. Conradi J. Peter Iris Murdoch. A Life / J. Peter Conradi. – London : Harper Collins Publishers, 2001. – 706 p.
20. Dooley G. From a Tiny Corner in the house of Fiction. Conversation with Iris Murdoch / G. Dooley. – Columbia : University of South Carolina Press, 2003. – 267 p.

УДК 81-116.6:81'23

Р. М. Калько,

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич

УНІВЕРСАЛІЗМ Н. ХОМСЬКОГО У МЕЖАХ КОГНІТИВНОЇ ПАРАДИГМИ СВІТОВОЇ ЛІНГВІСТИКИ

У статті висвітлено проблему універсализму Н. Хомського у межах когнітивної парадигми світової лінгвістики; узагальнено різні наукові підходи до вивчення проблеми; окреслено основні риси універсальної теорії Н. Хомського про вроджені здібності до мови, що має за підґрунтя проблему співвідношення мови й мислення; обґрунтовано, що ідеї трансформаційно-генеративної граматики Н. Хомського про мову як породжувальний механізм, про ментальні репрезентації та їхнє моделювання знайшли своє відображення в когнітивній лінгвістиці.