

У суспільстві чоловіки сприймаються як владні, незалежні, агресивні, домінуючі, активні, сміливі, неемоційні, грубі, прогресивні і мудрі. Про жінок, навпаки, сформоване уявлення як про залежних, лагідних, слабких, боязких, емоційних, чутливих, ніжних, мрійливих і марновірних.

У той же час, очевидно, що жінки й чоловіки мають значно більше схожого між собою, ніж відмінного, і що ми відчуваємо значно меншу потребу в космічних тлумаченнях («Чоловіки з Марса, жінки з Венери» Д.Грей) і понадміру більшу – в гендерній рівності, завдяки якій і жінки і чоловіки змогли б жити тим життям, яке їм до вподоби, бо таке соціальне «маркування» породжує безліч проблем, одна з яких полягає в тому, що існуючі стереотипи діють як збільшувальне скло, і відмінності між чоловіками і жінками підкреслюються в набагато більшій мірі, ніж є насправді.

Практика життя доводить, що немає й не може бути однієї, раз і назавжди визначеної характеристики, притаманної для окремої статі, тобто “маскулінної” чи “фемінної”, бо у цьому і прихований корінь багатьох проблем і непорозумінь. Існують лише очікування, які склалися історично і що мають, у більшості, біологічне підґрунтя. І це призводить до наступної проблеми - різної інтерпретації однієї і тієї ж події в залежності від того, до якої статі належить її учасник.

Як зазначили Ш. Берн, Т. Говорун та В. Москаленко, у річищі гендерного підходу стверджується необхідність компенсації негативного впливу традиційних гендерних стереотипів на самореалізацію особистості. На основі думок цих вчених можна зробити висновок, що саме людина з андрогінними характеристиками (яскраво вираженою маскулінністю та фемініністю одночасно) й егалітарними гендерними стереотипами може функціонувати більш ефективно в різних умовах, ніж людина, яка має традиційні чоловічі та жіночі якості, що підтверджується практикою життя.

Очевидно, що прояви любові, турботливості і ніжності, які визначено як жіночі якості, не надають чоловіку рис іншої статі. Такі уявлення – лише вплив соціальних стереотипів, які перетворюються на «ярлики», за допомогою яких, те, що є колективним переконанням (відоме і прийняте в суспільстві) оцінюється як «позитивне», а те, що їм не відповідає – сприймається як «негативне» і це може спричинити гальмування розвитку тих якостей, які не відповідають усталеному стереотипу.

Але ж любов, ніжність, турботливість; компетентність, честюлюбство, самоствердження – усе це людські якості, і всі людські істоти – як жінки, так і чоловіки – можуть або ж ними володіти, або – ні.

Соціальні стереотипи привели до того, що діти ростуть з уявленням про те, що, мати роботу, забезпечувати сім'ю, просуватися по службі – це не те, що повинні робити дорослі, незалежно від статі, а те, що повинен робити чоловік.

Ідея рівності та нівелювання соціальних стереотипів – це не розвіювання індивідуальності, не вимога від чоловіків і жінок, аби вони були більш схожими одне на одного, а радше, щоб вони глибше й повніше могли розкривати кожен свою неповторність. Бути чоловіком – не значить бути несхожим на жінку. Бути чоловіком чи жінкою – значить бути собою, неповторною особистістю, яка збагатить цим світ, а не зіллється з якоюсь соціальною групою, у тому числі – за ознакою статі, в однорідну безлику масу.

Висновки. З одного боку, стереотипи дійсно дозволяють людині без зайвих зусиль, єдиним комплексом, сприймати ситуації, що зустрічаються в житті, тому що стереотипи містять в собі стандартизований колективний досвід, який надає людині просту загальну формулу будь-якого явища, однак, з іншого боку, соціальні стереотипи, спотворюють сприйняття реальності, коли ігноруються індивідуальні особливості окремих людей та досить негативно впливають на самореалізацію як чоловіків, так і жінок, виступаючи бар'єром в індивідуальному розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонова Е., Мещерякова Л. Феминизм и постмодернизм: к вопросу о теоретических основаниях гендерных исследований. – М., 2005. – с. 30
2. Гендерні стереотипи та ставлення громадськості до гендерних проблем в українському суспільстві – К.: Інститут соціології НАН України, 2007. – с. 4-5
3. Ильин Е.П. Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины. - М.: Изд. РГУ, 2004. - 472 с.
4. Каропова Э. Влияние гендерных стереотипов на восприятие в современном обществе // psyfactor/lybr74.htm
5. Клецина И.С. Самореализация и гендерные стереотипы // Психологические проблемы самореализации личности. Вып. 2. – СПб.: СПбГУ, 1998., - с.188-202

Грицько М.

Науковий керівник – доц. Кондратюк Л. Р.

ЕСТЕТИЧНЕ НОВАТОРСТВО Л. КУРБАСА: КОНЦЕПТ «ПРАВИЛЬНОЇ МИСЛІ І ПОЧУВАННЯ»

Філософські ідеї значною мірою вплинули на естетичні пошуки модерного театру ХХ ст. Не залишився осторонь і український режисер Лесь Курбас. Він свідомо працював з акторськими технологіями, спрямованими на досягнення тотальності театрального переживання глядачем. Саме Лесь Курбас увів до своєї практики такий основоположний естетичний режисерський концепт, як «правильна цілість мислі і почування», котрий ставив незмірно вище концепту «правильне міркування». Лесь Курбас вважав за потрібне давати актору пояснення

загальної фізичної сутності природи, частиною і презентантом якої той стає, навчаючись слухати зовнішній і внутрішній ритм речей.

Новаторські ідеї Леся Курбаса, «людини, яка була театром» за О. Дейчем, були втілені у знакових театральних виставах «Цар Едіп», «Гайдамаки», «Макбет», «Газ», «Джінні Гігінс», «Народний Малахій», «Диктатура» з наголосом на значенні художньої форми, динаміці та ритмізації дії, використанні принципів кінематографічного впливу на глядача, архітектурного оформлення, абстрактного балету [2]. Як зазначає Неллі Корнієнко, режисером створена своєрідна театральна Академія: «з експериментальною майстернею, з цирком та естрадою, з науково-дослідним центром по вивченню театального мистецтва, зі штабом підготовки молодії зміни у всіх галузях театальної діяльності» [3, с. 314]. Відмітимо, що сюди можна віднести і художні пошуки Леся Курбаса в кінематографі, факт появи якого у контексті видової специфіки масового мистецтва вже сам по собі був принциповою новизною.

Водночас Лесь Курбас через процес активних експериментів принципово впливає на поняття масової культури, вводячи в театральну естетику принцип «перетворення». Активність мистецтва режисер вбачає не тільки в тому, щоб викликати у людей емоції до співпереживання, скільки в тому, щоб спонукати їх до дії у житті реальному. На переконання Леся Курбаса: «Підкреслення життєвої форми на сцені – це одне, а сценічні форми для життєвих змістів – це зовсім друге, це перетворення...» [4, с. 129]. Йдеться про його теорію мистецького перетворення життя, образного та сценічного перетворення дійсності в процесі її художнього відтворення у мистецтві театру. Мова, однак, не тільки про образність взагалі як специфічну ознаку мистецтва, а про образність особливу, сконцентровану до символу, до філософського висновку про відображуваний пласт дійсності.

Перший період «Березоля» (1922-1926 рр.) Н. Корнієнко називає політичним театром Леся Курбаса, якому притаманна карнавальна-майданна стихія з «ударом» в інтелектуальні точки свідомості. «Стосовно ж власне його естетики, то цей театр став блискучим полігоном експерименту з різноманітними кодами і культурними параболою, метафорами і асоціаціями, жанрами і стилями і досяг у сьогоднішньому театральному завтра» [3, с. 175]. Фактично йдеться про форми масового мистецтва.

Доцільно зауважити, що сам Лесь Курбас у «Театрі акцентованого впливу» торкається теми масових видовищ: «Були в Іспанії такі самі фести, святкові вистави, такі ж як і Гете писав для веймарського двору, яких завданням було... аби щось стверджувати, якесь поодиноким завданням. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи на момент стику двох епох, коли життя ще не утвердилось...» [4, с. 63].

Отже, можна стверджувати, що під «театром впливу» або «політичним театром» Леся Курбаса треба розуміти видовища масового мистецтва з використанням театальної лексики і з впливом її естетичних формул на масову психологію, що протиставляється деестетизованій масовій культурі. Лесь Курбас-новатор, відчуваючи підтексти революційної епохи, сміливо використовує власні естетичні форми-моделі, через які конструює модерний художній простір, новітній «національний стиль», що передбачає активне «перетворення» у колективному підсвідомому. Спираючись на теорію В. Шкловського, зазначає Н. Корнієнко, Лесь Курбас уводить у театральну естетику принцип «очуднення», «відсторонення». Він одночасно приєднується до формули естетичного у Конрада Ленге, який стверджує, «що естетичний момент полягає в радості, яку ми дістаємо від зрушення певної речі в інший ряд уявлень...» [3, с. 189].

Пристаючи до організації «Березилію» і не маючи революційного репертуару, Лесь Курбас береться до творення дійства, диктуючи акторам прямо на репетиціях текст «Жовтня» і «Рура» – видовищ-плакатів. Згодом він диктує С. Бондарчукові текст масового видовища «Пролог», докорінно переробляючи п'єсу О. Поповського та А. Піотровського «Переддень революції», створює до 10-річчя Жовтня драматичну композицію «Жовтневий огляд» – плакат-мозаїку, складену з творів українських та німецьких поетів та драматургів, а також віршів В. Маяковського. Він працює і над виставкою-репортажем «Народження велетня», присвяченого пуску гіганта індустрії – Харківського тракторного заводу. Тексти до постановок писали М. Ірчан, Ю. Яновський та колектив учасників, тобто значною мірою сам Лесь Курбас. До п'ятої річниці революції (а в революції митець вбачає можливість змінити життя) Лесь Курбас створює в концертному варіанті масове дійство під назвою «Жовтень».

Однак, як зазначає Н. Корнієнко, «Жовтень» Курбаса «не ніс у собі відвертості плакату, ця вистава була так просякнута музикою, так природно насичена емоцією, що за мистецькою сутністю виходила далеко за межі агітаційного «жанру». Курбасові вже тоді йшлося не про публіцистику в чистому вигляді, а про публіцистику, вбрану «у гнучку музичну емоційну форму». Власне, й сам прийом інсценування чи театралізації музики був для українського театру несподіваним ... Курбас досяг видовища хвилюючого й сміливого» [3, с. 134].

Чи протиставляв себе Курбас свідомо масовій культурі?

Відповідь на це дає переклад з німецької мови і видання в Україні книжки Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає», в якій, зокрема, йдеться: «Епоха, в яку ми живемо, – це епоха організації організованої маси плебей».

Все, що ця сучасність могутньо сотворила, сотворила вона організацією, спілкою, якій особиста воля має коритися. Анонімне слово цієї епохи говорять держава, синдикати, в малому – товариства й артілі... Особистість – це є іменно те, що повстає проти організації загалу і для того мусить бути знищена» [5, с. 341]. А в «Слові перекладача» Лесь Курбас стверджує: «Я думаю, що й при надалі йдучій одностроявості людства навіки зостанеться факт самотності людини, індивідуума, серед найбільше близького і однакового натовпу...» [5, с. 340].

Курбасівська наука про перетворення є тим методом, що намагається зосередити глядача на ідеї, вкладеній у мистецький твір: «... Зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була введена у такому вигляді, у такому перетворенні, в такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів...» [4, с. 127].

Мистецтво, вважає Лесь Курбас, мусить свідомо вдаватися до специфічних образних засобів і форм виразності. Красномовною є думка театрознавця Ю. Бобошка: «Образна мова «перетворення» – це, звичайно, мова метафоричних художніх образів, широкого використання арсеналу тропів, від метонії і метафори до алегорії, символу та «очуднення»... Курбасове «перетворення» певною мірою перегукується з пізніше висуненим Б. Брехтом принципом «очуднення» – особливо на початковому періоді існування теорії, коли Лесь Курбас шукав «ірреальних перетворень» [3, с. 24]. Н. Корнієнко резюмує: «Якщо у Брехта «вихід з образу» слугує для руйнації сценічної ілюзії, то прийом, що знайшли Лесь Курбас і Куліш, допомагає добитися того ж результату – «відчуження», «очуднення» – без публіцистичного оголення сценічної таємниці» [3, с. 296].

Лесь Курбас є предтечею новітніх культурних практик, зокрема й масового мистецтва в масовій культурі. Це мистецтво індивідуального «перетворення», «очуднення», що не втрачає зв'язку з аудиторією, через критерії цінності, воно є популярним і мистецтвом для народу. Це та окрема категорія у масовій культурі, яку пізніше британські теоретики-культуралісти Стюарт Гол та Педі Веннел визнають як масове мистецтво, яке здатне викликати подив і прагне до виховання вибагливої аудиторії.

Курбасівські роздуми про синтез, стиль часу і його форми будуть актуальними до тих пір, доки триватиме боротьба між дійсністю та ідеалами, між потворним та високим, між культурною індустрією й мистецтвом. А це означає – завжди!

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів розстріляного відродження : матеріали архівно-слідчих справ укр. письменників 1920-1930-х рр. – 2010. Т. 2 : Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927-1988). – К. : Смолоскип, 2016. – 504 с.
2. Дейч О. Людина, що була театром / Олександр Дейч // Жовтень. – 1982. – № 6.
3. Корнієнко Н. Лесь Курбас / Неллі Корнієнко. – К. : Либідь, 2007.
4. Курбас Л. Березіль / Лесь Курбас. – К. : Дніпро, 1988.
5. Обюртен В. Мистецтво вмирає / Віктор Обюртен // Лесь Курбас: «Березіль». – К. : Дніпро, 1988.
6. Савченко О. Театр у системі філософської антропології / Олена Савченко. – К. : 2012. – 296 с.

Кінах У.

Науковий керівник – доц. Буда В. А.

МОЛОДІЖНИЙ ЖАРГОН У МОВІ ОПОВІДАНЬ АНДРІЯ ЛЮБКИ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «КІЛЕР»)

Художня література завжди була, є і буде об'єктом наукового зацікавлення лінгвістів, адже вона відбиває і фіксує дійсність у художніх образах, які розкрито залежно від творчого бачення автора. Зараз у сучасній літературі спостерігається тенденція до відтворення реальної, «неказкової» дійсності, тому письменники у художніх творах часто використовують різновиди соціальних діалектизмів: сленг, жаргон, аргю.

Мета статті полягає в аналізі жаргонізмів у збірці оповідань Андрія Любки «Кілер», розкриття їхньої специфіки та стилістичного навантаження, що дає можливість усвідомити, як ці мовні засоби допомогли автору змалювати персонажів, події, відтворити особливості певного часу, простору.

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім вивченням мови творів сучасного молодого автора Андрія Любки з погляду лінгвістики.

Соціум і мова – взаємопроникні та взаємозалежні системи, і будь-які зміни в одній із них рано чи пізно відбиваються в іншій. Лексика є найбільш рухомим рівнем мови, тому саме у ній найшвидше з'являються певні новоутворення, які можуть розкрити прямо чи опосередковано характер таких явищ. Зважаючи на таку важливу функцію, дослідники не можуть оминати чи заперечити актуальність вивчення соціальних діалектизмів. За Л. Ставицькою, соціальні діалекти – це «різновид мови, вживаний як засіб спілкування між людьми, пов'язаними тісною соціальною або професійною спільністю, тобто це мова певної соціальної групи» [3, с. 20]. До структури цього поняття входять такі складові, як сленг, жаргон, аргю, а також професіоналізми, які мають меншу спорідненість з попередніми явищами, тому часто дослідники розглядають їх окремо.

Враховуючи те, наскільки живими, стихійними і ненормованими (але нормативними) є поняття «сленг», «жаргон», «аргю» серед мовознавців виникали неоднозначні погляди щодо їхнього розмежування. На сучасному етапі розвитку української лінгвістики найбільш ґрунтовно досліджувала цю проблему Леся Ставицька.