

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ІЗМАЇЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра англійської філології та світової літератури

ГЕНДЕРНА КАРТИНА СВІТУ У ТВОРЧОСТІ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ

Кваліфікаційна робота здобувача
освітнього ступеня магістр
спеціальності 014 Середня освіта
Предметної спеціальності 014.021
Англійська мова і література
ОП Середня освіта:
англійська мова і література
Рухової Христини Валеріївни
Керівник д.філол.н., проф. Шевчук Т.С.
Рецензент: к.філол.н., доц. Кудінова О.І.

Робота допущена до захисту
на засіданні кафедри англійської філології
та світової літератури

протокол № 5 від «20»
грудня 2023 р.

Завідувач кафедри

[підпис] Олександрівна П.О.
(підпис) (прізвище, ініціали)

Робота пройшла публічний
захист на відкритому засіданні

ЕК
«29» січня 2024 р.

Оцінка 85 добре
(за стобальною шкалою) (за традиційною шка.)

Голова ЕК

[підпис] Шевчук І.
(підпис) (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ГЕНДЕРНИХ СТУДІЙ.....	8
1.1. Поняття «гендер» в контексті сучасних методологічних підходів.....	8
1.2. «Фемінність» та «маскулінність» як базові категорії гендерних студій...	14
РОЗДІЛ II. ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ....	25
2.1. Естетичні пошуки в романістиці Ернеста Гемінгвея.....	25
2.2. Фемінний та маскулінний дискурс у творчості Ернеста Гемінгвея.....	41
РОЗДІЛ III. РОЗВИТОК ДІАЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Е. ГЕМІНГВЕЯ «ПРОЩАВАЙ, ЗБРОЄ!».....	63
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	77

ВСТУП

Актуальність роботи. Ернест Гемінгвей є одним із яскравих представників літератури «втраченого покоління» ХХ ст., яке отримало негативний досвід духовних і втрат. У романах Анрі Барбюса, Ернеста Гемінгвея, Джеймса Олдінгтона, Еріха Марія Ремарка наростає відчуття безглуздості кривавої бійні та краху ідеалів, у які герої щиро вірили. Їм властива ненависть до «високих» слів про «захист батьківщини», «праву справу», «героїзм». Ці книги ріднить безпросвітний розпач перед життям, яке охоплює героїв на останніх сторінках. Творчість зарубіжних представників літератури «втраченого покоління» складалася на різному національному ґрунті. Це різні письменники за манерою письма, долями, художньою силою та місцем, яке вони займають у мистецтві ХХ століття. Тим не менш, у їхніх романах про події першої світової війни, що з'явилися майже одночасно після закінчення бойових дій, є багато спільного в задумі, побудові та долях героїв. Їх художні твори про війну за своєю суттю та життєвим матеріалом зачіпають найгостріші суспільні проблеми. Тому ці книги продовжують залишатися в центрі ідейних суперечок сучасності.

Через актуалізацію воєнної проблематики в романістиці 1920-30-х років, пов'язаною з переосмисленням досвіду першої світової війни, гостро постало питання «маскулінності» персонажів (оскільки війна – це чоловіча справа) та гендерних ролей у суспільстві кризового періоду. Твори цього періоду відрізняє особлива увага до характерів героїчних, до характерів духовно гарних людей. Далеко не просто це поєднання: війна, жорстокість, неймовірна напруга всіх сил – і духовна краса. Здавалося б, людська краса неможлива, коли військовий побут такий жорстокий. Про несумісність війни та духовної краси чимало говорили книги, що з'явилися на Заході після першої світової війни. Вони різко підкреслювали здичавіння солдатів, окопну безвихідь і приреченість, розпад особистості, розчарування, втрату ідеалів.

То була цілком зрозуміла реакція на несправедливу війну. Часом втішала лише думка про фронтове товариство, про індивідуальне протистояння божевільному світу.

Сучасні дослідження доводять, що важливою складовою художнього образу може бути його гендерна характеристика, яка впливає на сприйняття образу і твору загалом. Особливо складним виявляється відтворення гендерної картини світу твору, в якій вибудовується багаторівнева структура гендерних стосунків, ініційованих автором оригіналу, що створює образи чоловіків і жінок відповідно до його власних уявлень про маскуліність або фемінність та соціальних стереотипів, репрезентованих у культурі, носієм якої він є. Гендерна маркованість персонажів виявляється найбільшою мірою на лексичному рівні, у зв'язку з чим конотативне поле лексем може відігравати вирішальну роль при створенні художнього образу. Відтак діалогізм Ернеста Гемінгвея становить окремий інтерес нашого дослідження.

Поняття *«гендерна картина світу»* ми вживаємо у значенні картини цінностей певного соціуму в контексті ставлення його представників до інтелектуального, духовного та соціального потенціалу жінок та чоловіків. Гендерна картина світу зумовлена культурою, історичними особливостями та містить у собі гендерні стереотипи, ролі та гендерну соціалізацію, характерні для конкретного культурного та мовного середовища.

Стан вивченості проблеми. Творчість Ернеста Гемінгвея досліджувалася у багатьох працях ХХ ст., як-от: Карлоса Бейкера *«Ернест Гемінгвей. Історія життя»* (1969) [17] та *«Гемінгвей, письменник як художник»* (1972) [18]; Джудіт Феттерлі *«Прощання зі зброєю: обурлива криптограма Гемінгвея»* (1976); Майкла Рейнольдса *«Гемінгвей: Анотована хронологія життя»* (1991) [62] та ін. Поступово фокус дослідників змістився у площину гендерної проблематики романістики Гемінгвея: Нолан Ч. *«Жіночий рух Гемінгвея»* (1984) [5]; Хаттен Ч. *«Криза маскуліності, уречевлене бажання і Кетрін Барклі в «Прощанні зі зброєю»»* (1993) [33];

Ассемі А. «Жіноче невігластво в оповіданнях Гемінгвея» (2012) [15]; Рашид Квейдар Рахім «Випробовування маскулінності в романі Гемінгвея «Прощавай, зброє!»» (2016); Ханна Торма «Стиль і гендер у романі Ернеста Гемінгвея «І сонце сходить»» (2014) [75]; Ніна Дерек «Гендерний континуум у воєнних романах Ернеста Гемінгвея» (2017) [26]; Іконен А. «Маскулінності у творах Гемінгвея «Мати і не мати» (2019) [44]; Рамія А. «Маскулінність і гендер у романі «Прощавай, зброє!»» (2019) [60] та багатьох інших.

Мета кваліфікаційної роботи – комплексно розкрити гендерні аспекти творчості Ернеста Гемінгвея на матеріалі його новелістики та романістики різних періодів.

Досягнення мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- визначити сучасні підходи до інтерпретації поняття «гендер»;
- виявити особливості гендерної картини світу Е. Гемінгвея та їхнє відображення в його творчості;
- проаналізувати наратологічні стратегії та прийоми під час передачі образів маскулінності та фемінності у творчості Ернеста Гемінгвея;
- дослідити методичні аспекти розвитку діалогічного мислення старшокласників у профільній школі на прикладі романістики Ернеста Гемінгвея.

Об’єкт дослідження – цикли новел Ернеста Гемінгвея «У наш час» (1924) і «Чоловіки без жінок» (1927) та романи «І сонце сходить» (1926), «Прощавай, зброє!» (1929); «Мати і не мати» (1937), «По кому подзвін» (1940).

Предмет дослідження – категорії фемінності та маскулінності в творчості Е. Гемінгвея.

Теоретико-методологічну базу дослідження складають роботи Роберта Столлера [74], Bell M. [20], Derek N. [26], Rashid Q. [61], Hatten Ch. [33] й ін. з опертям на методологію гендерних студій та методики викладання зарубіжної літератури в ЗЗСО.

Методи дослідження: У ході дослідження застосовувалися *історико-культурний метод* для відтворення історико-культурного контексту створення творів; *метод герменевтичного аналізу* в процесі інтерпретації естетичних явищ; *метод гендерної критики* для встановлення особливостей гендерного дискурсу в художньому творі.

Апробація дослідження. Основні тези кваліфікаційної роботи обговорено на двох науково-практичних конференціях та опубліковано в двох статтях:

1. The Anti-War Protest in the Novels of Ernest Hemingway and Writers of the Lost Generation // *Text et culture*. Ізмаїл, 2023.
2. Ернест Гемінгвей як виразник антивоєнного протесту представників «втраченого покоління» 1920-х р. // *Науковий пошук студента: сучасні проблеми та тенденції розвитку гуманітарних та соціально-економічних наук*. Ізмаїл, 2023.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальна кількість сторінок – 82 с.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ГЕНДЕРНИХ СТУДІЙ

1.1. Поняття «гендер» в контексті сучасних методологічних підходів

Поняття «гендер» (gender) було введено в науковий дискурс у 1960-х роках. Автор поняття, психолог Роберт Столлер, використовував його для розмежування між статтю біологічною (sexus) і статтю соціальною (gender). Sexus, або біологічна стать, має природне походження і вказує на фізіологічні відмінності в репродуктивній функції. Оскільки sexus задається природою від народження, це універсальне, незмінне протягом життя явище. На відміну від біологічної статі, гендер, або соціальна стать, задається не природою, а конструюється у взаємодії людини із суспільством (doing gender). Гендер вказує на чоловічі та жіночі якості, моделі поведінки та пов'язані з ними соціальні ролі й може змінюватися під впливом часових, географічних і соціально-культурних установок [74, с. 180].

Нова концепція привернула увагу дослідників різних наукових галузей. У результаті чого було вироблено такі підходи, у межах яких досліджується гендерний аспект:

- *культурологічний*, який аналізує культурні традиції та звичаї, зумовлені розподілом гендерних ролей у тій чи тій культурі, а також міфологеми та символи, сформовані в рамках певної гендерної картини світу;

- *нормативний*, який задає норми реалізації культурологічного компонента через релігійні, правові, педагогічні, політичні системи;

- *соціальний*, який займається дослідженням соціальних груп та організацій, де відбувається гендерна ідентифікація та реалізація гендерного сценарію;

- *індивідуально-особистісний*, що формує параметри самоідентифікації (зокрема й гендерної) особистості.

Спочатку гендерні дослідження були спрямовані на вивчення категорії «жіночого»: жіночої мови, жіночої психології тощо. Це пов'язано з тим, що в 60-х і 70-х роках ХХ ст. питання гендеру розглядалося в рамках феміністських досліджень (Women's Studies) і феміністської критики мови. У 1980-х роках сфера гендерних досліджень розширилася. Науковців цікавили не лише питання жіночого та фемінності, а й чоловічого та характеристики маскулінності. Ці дослідження в 1990-ті рр. виокремилися в окремий науковий напрям. Нині гендерною проблематикою опікується цілий комплекс наук, включно з історією, соціологією, психологією, біологією, культурологією, філософією, етнографією та лінгвістикою, що дає змогу говорити про формування міждисциплінарної царини знань – гендерних досліджень. Така міждисциплінарність пояснюється природою гендерних досліджень, що охоплюють цілий комплекс питань, які розглядаються в парадигмі найрізноманітніших наук. Звідси множинність концепцій і теорій, що порушують питання про природу гендеру та його конструювання. Серед них вирізняються кілька провідних теорій, як-от:

Теорія соціального конструктивізму. Засновником цієї теорії є Т. Парсонс та Р Бейлз [54], надалі вона була розроблена І. Гоффманом [31]. Згідно з цією теорією, дитина, залежно від її біологічної статі, зараховується до одного з класів (чоловік/жінка) і виховується згідно з приписами до цього класу, тому фізіологічна відмінність набуває визначального значення. У процесі дорослішання людина слідує тій моделі поведінки, яка вважається нормальною для її гендерної приналежності в даному суспільстві.

Біологічний фундаменталізм. Основоположником цього підходу вважається Зигмунд Фрейд. Згідно з цією теорією соціальна поведінка людини детермінується її біологічною приналежністю до тієї чи іншої статі.

Символічний фундаменталізм. Згідно з цією теорією, розробленою у працях М. Фуко та Ж. Лакана [7], розуміння гендеру опосередковане мовою, що нав'язує людині певні кліше.

Психоаналітична концепція гендеру. Цей підхід розроблено В. Поллаком. Згідно з Поллаком, гендер складається з трьох складових: несвідомої компоненти, що виникає в процесі виховання, гендерної соціалізації та біологічних чинників.

Дослідження впливу статі на мовленнєву поведінку людини розпочалося в середині ХХ ст. у працях антропологів і лінгвістів. У центрі уваги дослідників перебували екстралінгвістичні чинники, що впливають на мови деяких народів. Зокрема, 1949 року було опубліковано працю Едуарда Сепіра «Мова, культура та особистість», у якій було проаналізовано мову індіанців племені яна. Було виявлено, що індіанці яна використовують чоловічу та жіночу мовні підсистеми, при цьому чоловіки племені використовували чоловічу мову для спілкування один з одним, тоді як жіноча мова використовувалася для спілкування представниками обох статей [70]. У 1978 р. Мері Хаас провела дослідження мови індіанців племені мускоджин на південному заході американського штату Луїзіана. У результаті було виявлено, що чоловіки і жінки племені однаковою мірою володіли обома мовними підсистемами, а використання підсистем визначалося зовнішніми умовами й обстановкою [32].

На сьогодні взаємозв'язок статі, гендеру та мови досліджують у межах окремого напрямку – гендерної лінгвістики. Процес розвитку гендерної лінгвістики заведено поділяти на три періоди:

Біологічний детерменізм (античність – початок ХХ ст.). Рефлексія щодо співвідношення мови і статі виникла в античності під час осмислення категорії граматичного роду. Граматичний рід (genus) співвідносився з біологічною статтю (sexus), тобто об'єктам, позначеними словами жіночого роду, пропонували властивості осіб жіночої статі, і навпаки, об'єктам, позначеними словами чоловічого роду, пропонували властивості осіб чоловічої статі. Цю теорію можна іменувати символіко-семантичною. Її прихильниками так само були І. Гердер, Я. Грімм, В. Гумбольдт, які вважали,

що граматичний рід виник під впливом природної даності, тобто наявності людей різної статі. Удару по цій теорії завдало відкриття мов, у яких відсутня категорія роду. У період біологічного детермінізму відбувався й опис екзотичних первісних мов, відкритих у XVII ст. У цих мовних системах існував поділ на чоловічі та жіночі підсистеми. У рамках досліджень чоловічу мову розглядали як норму, а жіночу як відхилення від норми. Дослідження мали описовий характер і суто біологічний підхід, тому що приналежність до біологічної статі визначала інтелектуальний рівень носіїв мови.

2. *Перехідний період (початок XX ст. – перша половина XX ст.)*. Цей період можна вважати підготовчою базою для сучасних гендерних досліджень. Уперше проаналізували мовленнєву поведінку чоловіків і жінок у різних соціальних верствах, Ф. Маутнер і О. Есперсен. Дослідники виокремили деякі лексичні та синтаксичні особливості, а також виявили деякі соціальні та історичні причини виникнення цих відмінностей. Згідно з дослідженнями Отто Есперсена жінки більш консервативні у вживанні мови, творче ж використання мовних одиниць - прерогатива чоловіків. Виходячи з цього, О. Есперсен вважав, що чоловіки перевершують у розумі жінок. Досвід Есперсена був більш ґрунтований на власних враженнях, інтуїції та описі, ніж на збиранні даних, отриманих емпіричним шляхом [45].

3. *Розвиток гендерних досліджень у другій половині XX ст.* зумовлений комплексом зовнішніх і внутрішніх чинників. До внутрішніх чинників належить зміна суспільно-мовної ситуації. Лінгвістика другої половини XX ст. перестає існувати як наука в собі, а прагне до міждисциплінарності. Змінюється загальний гносеологічний контекст, унаслідок чого принципово розширюється емпірична база функціональної моделі опису мови. До моделі опису залучаються всі факти, що впливають на здійснення комунікації, а саме – людина, її когнітивний механізм і соціальний контекст. Таким чином, лінгвістика увійшла зі сфери міждисциплінарності. Двома основними

блоками лінгвістики з другої половини ХХ ст. стали когнітивний і комунікативний.

Гендерна лінгвістика існує однаково в рамках обох блоків: когнітивна лінгвістика досліджує гендер як сукупність когнітивних механізмів, що визначаються приналежністю людини до певного гендеру. Своєю чергою, комунікативна лінгвістика ставить у центр питання мовленнєвої реалізації гендеру та соціально-культурні чинники, що впливають на цю реалізацію. До зовнішніх чинників розвитку гендерних досліджень можна віднести рух за права жінок у 60-х роках у США, а згодом і в багатьох країнах Західної Європи. Результатом стала феміністська критика мови, або феміністська лінгвістика. Феміністська критика виявила і довела наявність у мові гендерної асиметрії. Згідно з гіпотезою лінгвістичної відносності Сепіра-Уорфа, мова є не лише продуктом розвитку суспільства, а й засобом формування його мислення та ментальності. З огляду на це феміністська критика мови наполягає на переосмисленні та зміні мовних норм, вважаючи свідоме нормування мови та мовну політику цілком продуктивними чинниками, наприклад, у політичному дискурсі [70].

Існує два основні напрями феміністської критики мови. Перший розглядає дискримінацію образу жінки в мовній картині світу. У межах цього напрямку мова – це насамперед «чоловіча» мова, оскільки вона функціонує в патріархальному баченні світу і нав'язує чоловічі цінності та оцінки; така мова відображає образ жінки з негативними конотаціями. Другий напрям – «дискурсивний» – вивчає особливості дискурсу загалом. Оскільки, згідно з дискурсивним напрямом, у мові зафіксовані патріархальні стереотипи, розвиваються різні стратегії мовленнєвої поведінки чоловіків і жінок. Визначальною працею в рамках феміністської критики мови варто вважати «Мова і місце жінки» (1975) Робін Лакофф. Дослідниця уперше використала та розкрила поняття гендерні відмінності у використанні мови і написала першу завершену працю про гендер і мову «Мова та місце жінки» [47]. Згідно

з Лакофф, мова створює картину світу, ґрунтовану на чоловічій перспективі, де жіноче стає дефектним щодо чоловічого. Підтвердженням цьому слугує, наприклад, ототожнення понять людина і чоловік у багатьох європейських мовах (фр. *homme*, нім. *Mann*, англ. *man*); похідність слів жіночого роду від чоловічих; вживання слів у формі чоловічого роду як нейтральних. За розгляд жіночої мови як дефектної, Лакофф неодноразово критикували, проте її праця досі має визначальне значення в гендерній лінгвістиці та є найцитованішою в цій царині [47].

Таким чином, поняття гендер є предметом наукових дискусій, оскільки вивчається в рамках безлічі концепцій і теорій. Воно стало ключовим терміном у дослідженні стереотипів і установок, стандартів і відмінностей у поведінці чоловіків і жінок, запропонованих суспільством і соціально-культурними нормами. Сьогодні наука розмежовує біологічну стать, як набір біологічних характеристик, що відрізняють осіб жіночої та чоловічої статі, та гендер (або соціальну стать), як набір поведінкових чи психологічних властивостей, що асоціюються з маскулінністю та фемінністю. Гендер стоїть в одному ряду з такими факторами, як *вік*, *клас*, *соціальне становище* тощо. Міждисциплінарний напрям, об'єктом вивчення якого є гендер, – гендерні дослідження. Виходячи з концепцій і теорій, що вивчають гендер, можна вивести загальне визначення цього поняття: гендер – це модель, зумовлена соціально-історично і культурно, що включає поведінкові приписи, які ґрунтуються на біологічній приналежності людини, та реалізується в певних міфах, знаках, символах і стереотипах про маскулінність і фемінність.

1.2. «Фемінність» та «маскулінність» як базові категорії гендерних студій

Основними способами реалізації гендеру є маскулінність і фемінність. При цьому слід розмежувати поняття мужність (maleness) і маскулінність (masculinity), а також жіночність (womanliness) і фемінність (femininity). Для більшої частини дослідників мужність і маскулінність, а також жіночність і фемінність не є абсолютними синонімами (Р. Бейлз, Д. Гілмор, М. Мід, Т. Парсонс). Вчені єдині у думці, що як мужність, так і жіночність, – насамперед категорії моральності, риси характеру; а маскулінність і фемінність – основні категорії гендеру.

Проте деякі дослідники не проводять відмінностей між мужністю та маскулінністю, а також жіночністю та фемінністю. Згідно з визначенням Numan Jori, маскулінність (мужність) являє собою комплекс характеристик поведінки, можливостей та очікувань, що визначають соціальну практику тієї чи іншої групи, об'єднаної за ознакою статі. Маскулінність – це те, що додано до анатомії для отримання чоловічої гендерної ролі [52, с. 24]. Маскулінність (від лат. *masculus* – чоловічий) – комплекс тілесних, психічних і поведінкових особливостей, які розглядаються як чоловічі. Своєю чергою, фемінність (або фемінінність) (від лат. *femina* – жіночий) – комплекс тілесних, психічних і поведінкових особливостей, що розглядаються як жіночі [Там само].

До 1960-х років у філософії домінував підхід до опису гендерних характеристик, ґрунтований на гендерному диморфізмі (статеворольова теорія Т. Парсонса і Р. Бейлса [54]). Такий підхід передбачає існування відмінностей у соціальних ролях і цінностях жінок і чоловіків і є обґрунтуванням гендерної асиметрії в суспільстві. За такого підходу спостерігається однаковість гендерних ролей і, відповідно, гендерних відмінностей, що ґрунтуються на відмінностях у функціях представників

жіночої та чоловічої статі. Сутність чоловічої ролі полягає у здатності чоловіка реалізувати себе в суспільному просторі. Особливості соціальної ролі жінки зумовлені її репродуктивною функцією та приватністю її повсякденної діяльності [54].

З появою в середині 1980-х рр. поняття гендер уможливилось виокремити особливості мислення та поведінки людини як представника статі з точки зору соціально-культурного аспекту. Розмежування статі та гендеру дає змогу зосередитися насамперед на соціальних аспектах питання, але водночас не скасовує біологічних характеристик чоловіків і жінок. Функціонування маскулінності та фемінності тісно пов'язане з природними проявами, що впливають на людську поведінку та мислення.

Сукупність соціокультурних і біологічних особливостей маскулінності та фемінності реалізується в межах *гендерної картини світу* – упорядкованої, несуперечливої і внутрішньої структурованої сукупності наявних у повсякденній свідомості мовних і культурних орієнтацій, цінностей, настанов, ідеалів, у яких знаходиться відображення мовна і культурна диференціація статей [65].

Гендерні стереотипи (*gender based stereotypes*) – узагальнені уявлення (переконання) про те, як справді поведуться чоловіки і жінки, що сформувалися в певній культурі. Поява гендерних стереотипів зумовлена тим, що модель гендерних стосунків історично вибудовувалася таким чином, що статеві відмінності розташовувалися над індивідуальними, якісними відмінностями особистості чоловіка і жінки.

Термін «гендерні стереотипи» слід відрізнити від поняття «гендерні ролі». Гендерні ролі (*gender roles*) – один із видів соціальних ролей, набір очікуваних зразків поведінки (або норм) для чоловіків і жінок. Гендерні ролі, їхні характеристики, походження та розвиток розглядаються в межах різних соціологічних, психологічних та біосоціальних теорій. Але наявні дослідження дають змогу дійти висновку, що на їхнє формування та розвиток

у людини впливають суспільство і культура, закріплені в них уявлення про зміст і специфіку гендерних ролей. Різноманіття гендерних ролей у різних культурах і в різні епохи свідчить на користь гіпотези про те, що наші гендерні ролі формуються культурою. Згідно з теорією Е. Гоффмана, відмінності в гендерних ролях залежать від ступеня гендерної диференціації в культурах або ступеня маскулінності чи фемінності тієї чи іншої культури [31].

На підставі крос-культурних досліджень культуролог Е. Гоффман показав, що люди маскулінних культур мають вищу мотивацію досягнення, сенс життя вбачають у праці та здатні багато й напружено працювати. У низці кроскультурних досліджень встановлено також, що фемінінні культури з низькою дистанцією влади (Данія, Фінляндія, Норвегія, Швеція) мають особистісно-орієнтовані сім'ї, що сприяють засвоєнню рівності в гендерних ролях. Натомість культури з високою дистанцією влади та яскраво вираженою маскулінністю (Греція, Японія, Мексика) – мають сім'ї, зорієнтовані на жорсткі гендерні рольові позиції. Такі сім'ї сприяють, зрештою, жорсткій диференціації в гендерних ролях [31].

Гендерні ролі залежать не тільки від культури, а й від історичної епохи. Традиційна система диференціації статевих ролей і пов'язаних із ними стереотипів фемінності-маскулінності позначалася такими характерними рисами: жіночі та чоловічі види діяльності й особисті якості відрізнялися дуже різко та здавалися полярними; ці відмінності освячувалися релігією або посиленнями на природу та уявлялися непорушними; жіночі та чоловічі функції були не просто взаємодоповнювальними, а й ієрархічними, жінці відводилася залежна, підпорядкована роль. Нині практично в усіх культурах щодо гендерних ролей відбуваються радикальні зміни, зокрема й на пострадянському просторі.

Гендерна соціалізація – частина загальної соціалізації людини. У процесі гендерної соціалізації формуються маскулінність і фемінність, тобто

засвоюються гендерні ідеали та взірці, що прийняті в певному суспільстві в певну епоху. Гендерна соціалізація є процесом включення індивіда як представника тієї чи іншої статі в суспільство, який здійснюється низкою соціальних інститутів (освітні інститути, сім'я, ЗМІ), що задають певні цінності та стереотипи, а також корегують індивідуальні характеристики людини відповідно до прийнятих соціальних стандартів. Слід враховувати, що представники статей не можуть характеризуватися наявністю суто маскулінних і фемінінних рис, оскільки володіють якостями, притаманними іншому гендеру [11].

Сьогодні в суспільстві простежується тенденція до уніфікації маскулінних і фемінінних цінностей та до послаблення впливу традиційних гендерних стереотипів. Як наслідок, змінюються стандарти поведінки статей, ідеали та моделі поведінки, а відтак і підходи гендерних досліджень. Таким чином, центральні категорії гендерних досліджень – це маскулінність і фемінінність. Опис цих гендерних характеристик проводили й до появи поняття «гендер», проте він ґрунтувався на гендерному диморфізмі. Із розвитком гендерних досліджень ці категорії почали розглядати в межах гендерної картини світу. Мова в гендерному аспекті досліджується гендерною лінгвістикою.

З кінця 1980-х років утворився самостійний напрям, пов'язаний із проблемами чоловічого начала і маскулінності в мові. У межах напрямку виокремилася два основні питання:

- сприйняття категорії «чоловіче» в мові, що ґрунтується на стереотипах про маскулінність і приписах чоловікам певних моделей мовної поведінки.

- проблема чоловічої мовленнєвої поведінки, вивчення алекситимії - нездатності вербально висловлювати власний емоційний стан [12].

До зовнішніх чинників розвитку гендерної лінгвістики можна також віднести здобутки інших наукових галузей, зокрема когнітивних досліджень,

психології та соціології. Результати досліджень цих наукових галузей дають змогу гендерній лінгвістиці вже на мовному матеріалі прослідкувати відмінності в мовленнєвій діяльності чоловіків і жінок. Розглянемо ті чинники, які були висунуті в рамках когнітивних досліджень, психології та соціології, і які можуть впливати на мовленнєву діяльність чоловіків і жінок.

Біологічний фактор. На самому початку варто зазначити, що на сьогодні наука не виявила тих відмінностей, які дозволяли б говорити про існування чоловічого або жіночого мозку. Людський мозок – це комбінація різних характеристик; деякі з них частіше трапляються в чоловіків, інші – у жінок, а треті властиві представникам обох статей. Згідно з даними нейропсихологічних досліджень, у дітей з моменту народження спостерігаються ті міжстатеві відмінності, які пізніше можуть вплинути на їхню мовленнєво-освітню діяльність.

Такі відмінності визначаються концентрацією гормону тестостерону під час розвитку плода. Цей гормон впливає на швидкість росту півкуль мозку, що розвивається, і відповідальний за можливі відмінності в будові мозку в чоловіків і жінок. Високий вміст тестостерону в період внутрішньоутробного розвитку уповільнює ріст лівої півкулі, що робить спеціалізацію півкуль у чоловіків і жінок різною. Різниця полягає в розподілі вербальних і просторових функцій між півкулями, в науці її заведено позначати функціональною асиметрією мозку. Так, у дівчаток швидше розвивається ліва півкуля й аналітичний стиль мислення. У хлопчиків уже до шестирічного віку права півкуля спеціалізується у формуванні просторових уявлень і уяви. У віці 7-8 років хлопчики успішніше вирішують наочні, а дівчатка – словесні завдання.

Дослідження в галузі функціональної асиметрії мозку показують, що функції півкуль різні у формуванні фонетичного, морфологічного, лексичного, синтаксичного та семантичного рівнів мови. Дослідники вважають, що чоловік сприймає мову переважно лівою півкулею, а в жінок

мовні функції розміщуються в обох півкулях головного мозку, тобто в жінки мозок менш асиметричний. Звідси можливі відмінності в мовленні обох статей. При цьому обидві півкулі під час мовленнєвої діяльності працюють по-різному. Стратегія лівої півкулі вважається логічною, а правої – метафоричною, асоціативно-емоційною. Ліва півкуля усвідомлює узагальнено, абстрактно, права – цілісно, конкретно [58].

Звідси, можливо, чоловіки більшою мірою використовують абстрактні іменники та дієслова, а в мовленні жінок відзначається переважне вживання конкретних іменників і якісних прикметників. Отже, варто ще раз згадати, що не можна говорити про чітке розмежування між мозком жінки і чоловіки, оскільки мозок людини загалом недостатньо вивчений. Дослідження в галузі функціональної асиметрії мозку показують лише різницю в розподілі деяких аспектів мовленнєвої діяльності людини між півкулями головного мозку.

Психологічний фактор. Дослідження в галузі психології, як і когнітивні дослідження, не дають можливості чітко визначати деякі психологічні процеси як чоловічі або жіночі. Говорячи про психологічні особливості чоловіків і жінок, які можуть вплинути на мовленнєву діяльність, варто звернути увагу на такі параметри: пам'ять, інтелект та емоційність.

Кардинальних відмінностей у пам'яті чоловіків і жінок не виявлено, однак можна говорити про те, що чоловіки запам'ятовують матеріал легше і швидше, але, на відміну від жінок, гірше зберігають. Деякі дослідження також показують, що зорова пам'ять жінок розвинена краще, ніж у чоловіків. Наслідком такої особливості, можливо, є більш розвинена в жінок орфографічна компетенція. Явні інтелектуальні відмінності чоловіків і жінок так само не виявлено. Однак встановлено, що в чоловіків краще виходять цифрові та просторові завдання, а жінкам легше даються словесні завдання і завдання на запам'ятовування.

Найважливішим у гендерних дослідженнях є психологічний параметр емоційності. Емоції – це насамперед прояв певних психічних здібностей людини. Існує гіпотеза, що в жіночому мозку є безпосередній зв'язок між емоційним і мовленнєвим центрами [73]. Дотримуючись цієї гіпотези, можна говорити про те, що мовлення жінок більш емоційно насичене, а мовлення чоловіків, отже, такою емоційною насиченістю не володіє.

Соціальний чинник. Соціальний чинник виражений низкою суспільних ритуалів, які створюють гендерну асиметрію – в одязі, повсякденному побуті та символіці. Гендерна асиметрія представлена наявністю гендерних ролей – уявлень про те, якою має бути поведінка людей різних статей у даній культурі (соціальна поведінка, манери, мовленнєва поведінка). Гендерні ролі впливають на характер мислення. Оскільки реалізацією мислення є мовлення, то й мовленнєва поведінка чоловіків і жінок залежить від гендерних ролей.

Гендер як продукт культури відображає уявлення народу про жіночність і мужність, зафіксовані у фольклорі, казках, традиціях і, звісно ж, у мові. У колективній свідомості присутні гендерні стереотипи – спрощені й загострені уявлення про властивості та якості осіб тієї чи іншої статі. Наразі опис картини розподілу гендерних ролей у суспільстві видається неможливим через низку причин: по-перше, це наявність множинності гендерних картин світу в різних культурах, по-друге, зміщення розподілу гендерних ролей у сучасному суспільстві та, як наслідок, відсутність чіткого розмежування між чоловічою та жіночою гендерними ролями. Таким чином, відмінності в мовленні жінок і чоловіків зумовлені комплексом чинників: психофізіологічних і соціальних.

Дискусійним залишається питання про співвідношення біологічного та соціального чинників. Сучасний стан гендерних досліджень не віддає явної переваги ані причинам біологічного порядку, ані соціокультурним

домінантам, тому можна говорити про біосоціальний характер статевого диморфізму.

Сьогодні гендерна лінгвістика торкається двох комплексів проблем:

1. Мова і відображення в ній статі. Цей підхід описує, як виявляється в мові приналежність її носіїв до тієї чи іншої статі/гендеру. Через лексику, синтаксис, категорію роду, номінацію досліджуються оцінки, приписувані чоловікам і жінкам, і наскільки виражені ці оцінки в мові.

2. Мовленнєва поведінка чоловіків і жінок. Цей підхід описує структуру комунікації (лексичні одиниці, синтаксичні конструкції), особливості мовлення чоловіків і жінок.

В Україні гендерні дослідження почали розвиватися наприкінці 1980-х початку 1990-х рр. У цей період у науковій літературі з'являється термін «гендер». Стимулом гендерних досліджень послуговували насамперед переклади зарубіжних теоретичних праць із гендерної проблематики, а також виникнення перших феміністських груп і незалежних жіночих організацій. Однак і до 1990-х років українську науку цікавив взаємозв'язок статі носія мови з його мовленнєвою діяльністю. Дослідження в цій царині не мали системного характеру і не утворювали єдиного напрямку.

Усі ці дослідження можна поділити на дві групи:

1. Психолінгвістичні та соціолінгвістичні дослідження. В увазі цих досліджень були письмові та усні тексти чоловіків і жінок, а також статево-вікові та гендерні особливості мовців, які можуть вплинути на їхню вербальну комунікацію. Результатом таких досліджень стали висновки про те, що між чоловічим і жіночим мовленням відсутні різкі відмінності, а на специфіку комунікації впливає характер професії, соціальний статус і психологічні особливості мовця; стать тут не є центральноутворюючим чинником.

2) Вивчення найменувань осіб жіночої та чоловічої статі, категорії роду та пов'язаних із нею проблем референції. Дані дослідження спрямовані на

виявлення співвідношення категорії граматичного роду з екстралінгвістичною категорією статі на рівнях морфології, граматики та лексикології. Розглядалися дані про іменники, що позначають осіб чоловічої та жіночої статі, їхнє походження та час виникнення в системі мови у зв'язку з явищами синонімії та дублетності, процеси метафоризації у взаємозв'язку з категорією роду, вплив екстралінгвістичних чинників на розвиток системи найменувань осіб жіночої статі, історія розвитку таких найменувань, функції категорії роду [8].

Власне гендерні дослідження розпочалися з 90-х рр. ХХ століття. Спочатку українські вчені-гендерологи систематизували концепції зарубіжних дослідників і розглядали можливості застосування зарубіжних методів на матеріалі української мови. Одне з основних питань гендерних досліджень у 1990-ті рр. – питання прагматики та семантики категорії роду, а також конвенційність поняття «гендер», тобто його загальноновизнаність у науковому дискурсі. Далі відбулася поява значної кількості праць із гендерної лінгвістики, в яких розглядали українську мову, західні мови, а також мови, що раніше не піддавалися гендерному аналізу, проведення конференцій і семінарів, поява періодичних видань, які вивчають гендерний аспект, кандидатських і докторських дисертаційних досліджень, монографій і методологічних розробок.

Були висвітлені термінологічні проблеми гендерної лінгвістики. Зокрема, 2016 року виходить «Словник гендерних термінів» а упорядкування З.В. Шевченко [11]. На сьогодні найбільш результативними в Україні є Київський, Харківській та Львівський Центри гендерних студій. Водночас в українській науці спостерігається недостатня розробленість термінології, а також у низці випадків вплив гендерних стереотипів, що чиняться на дослідників під час інтерпретації даних. Здійснюючи загальний аналіз, в українській науці можна виокремити три основні напрями, у межах яких розвивається гендерна лінгвістика:

- соціо- та психолінгвістичний;
- лінгвокультурологічний;
- комунікативно-дискурсивний.

У межах соціо- та психолінгвістичного напрямку досліджується свідомість, письмові та усні тексти. Цей напрям націлений на виявлення первинного чинника, що впливає на мовлення чоловіків і жінок: біологічного чи соціального. У рамках лінгвокультурологічного напрямку досліджуються особливості функціонування в українській мові гендерних стереотипів, уявлень про маскуліність і фемінність, категорій мужності та жіночності, а також міжкультурна комунікація та здійснюється зіставлення української мови з іншими [8].

У межах комунікативно-дискурсивного напрямку досліджується лінгвістичне конструювання гендеру в комунікації індивідів у різних видах дискурсу, а також мовленнєва діяльність з позицій теорії соціальної ідентичності, комунікативної адаптації та інтеракціонізму. Особлива увага в цих дослідженнях приділяється рекламному і політичному дискурсу та реконструкції в них образу чоловіка і жінки, а також чоловічого і жіночого голосу [10].

Усі розглянуті напрями взаємопов'язані та мають міждисциплінарний характер. Аналіз досліджень, проведених у цих напрямках, показує зростаючий інтерес гуманітарних наук до гендерного аспекту в мовленнєвій діяльності. При розгляді перспективи розвитку гендерних досліджень у лінгвістиці можна виокремити такі питання: значущості та новизни гендерного підходу в лінгвістиці; конструювання гендерної ідентичності та виявлення текстів, у яких це конструювання відбувається більшою мірою; гендерної метафори в різних типах дискурсу, не пов'язаних безпосередньо з гендером; обмеження мовленнєвої діяльності через гендерний аспект; первинності соціального чинника/біологічного чинника в гендерному аспекті мовленнєвої діяльності; визначення особливостей маскуліності та

фемінності в різних лінгвокультурах; зміни конструювання гендеру в історичному аспекті; впливу міжкультурної комунікації на конструювання гендерної ідентичності; взаємозв'язку між граматичною категорією роду та екстралінгвістичною категорією статі в різних лінгвокультурах.

Загалом в українських гендерних дослідженнях можна виокремити чотири загальні принципи, притаманні й загальносвітовим дослідженням: *експансіонізм* (розмивання кордонів, розширення меж, вихід у суміжні царини); *антропоцентризм* (спрямованість на проблему «людина в мові»); *неофункціоналізм* (розгляд мови як діяльності, тобто вивчення її вживання); *експланаторність* (пояснювальність).

Таким чином, гендерні дослідження об'єднують кілька наукових галузей (психологія, соціологія, лінгвістика). У центр дослідження ставиться особистість і мовленнєва активність. Гендерні дослідження прагнуть не тільки виявити, а й пояснити причини гендерних відмінностей у мовленні. Загалом українська гендерологія розвивається в рамках загального гендерного наукового дискурсу. Вона торкається питань не лише власної мови, а й проводить аналіз раніше не досліджених у цьому аспекті мовних систем. Їй також властива міждисциплінарність та антропоцентричність.

Узагальнивши досвід західних гендерних досліджень, українські науковці використовують його для вивчення окреслених вище питань на матеріалі української мови та української культури. Характерною рисою гендерних досліджень в Україні є їхня недавня поява. З цієї причини наукові дослідження в цій галузі, як і раніше, не систематизовані до кінця і не мають міцної термінологічної бази.

РОЗДІЛ II. ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ

2.1. Естетичні пошуки в романістиці Ернеста Гемінгвея

Формування Ернеста Гемінгвея як митця відбувається в англо-американському письменницькому середовищі (Г. Стайн, Е. Паунд, Дж. Джойс, Ф. М. Форд, Ф. С. Фіцджеральд та ін.). Гемінгвей посилено працює над собою, багато читає, вчиться на досвіді класиків (Г. Флобер, Стендаль, Г. Джеймс) і майстрів сучасної літератури, з багатьма з яких спілкується в ці роки. Персонажі раннього Гемінгвея стали яскравим втіленням його власних цінностей та поглядів на життя. Головні герої роману «І сонце сходить», «Прощавай, зброє» та «По кому подзвін» – молоді люди, чия сила і впевненість у собі, проте, співіснують з чутливістю, яка залишає на них глибокі шрами від пережитого у воєнний час. Війна була для Гемінгвея потужним символом світу, який він вважав складним, сповненим моральної невизначеності та майже неминучим болем, кривдою і руйнуванням. Щоб вижити в такому світі і, можливо, вийти переможцем, людина повинна поводитися з честю, мужністю, витривалістю і гідністю – набором принципів, відомих як «кодекс Гемінгвея». Поводитися гідно в самотній, програвшій битві з життям означає виявляти «витонченість під тиском», що саме по собі є своєрідною перемогою – темою, яка чітко простежується в повісті-притчі «Старий і море».

Ранній роман «І сонце сходить» відображає екзистенційне розчарування, характерне для письменників «втраченого покоління». Його головні герої, – Джейк, Бретт та їхні знайомі, – розумово, емоційно та морально втрачені. Їхнє життя позбавлене сенсу, а романтичні прихильності швидкоплинні. Хоча вони регулярно виходять у світ разом, їхні розваги часто

бувають безрадіними. Під впливом алкоголю емігранти блукають від бару до бару, ведучи безглузді баталії за жінок і секс. Усі герої (особливо ветерани війни) вживають алкоголь, щоб відволіктися від свого внутрішнього життя та неприємних відчуттів, які вони пов'язують з війною. Дезорієнтацію та розгубленість втраченого покоління Гемінгвей передає у скупій прозі, позбавленій сентиментальності та витіюватої мови. У романі «І сонце сходить» Гемінгвей майже не розвиває внутрішнє життя своїх головних героїв. Приховуючи ключові деталі їхнього психічного та емоційного стану, Гемінгвей передає фундаментальну порожнечу життя емігрантів [75].

У романі «Прощавай, зброе!» Гемінгвей подав реалістичну та неромантичну розповідь про війну. Він хотів, щоб читачі переживали події роману так, ніби були їхніми безпосередніми свідками. Використовуючи простий стиль написання і зрозумілу мову, він опускає несуттєві прикметники і прислівники, передаючи жорстокість італійського фронту у скупій прозі. Щоб дати читачам відчуття безпосередності, автор використовував короткі декларативні речення і часто вживав сполучник «і». Через багато років після публікації роману Гемінгвей пояснював, що використовував це слово через його ритмічність: за його словами, це було свідоме наслідування того, як Йоганн Себастьян Бах використовував ноту в музиці, коли випромінював контрапункт. Ця ж мова оживляє голос, думки та діалоги головного героя. Ефект настільки ж реалістичний. Гемінгвей достовірно відтворив те, як розмовляють солдати під час війни – ненормативну лексику тощо. На прохання видавця, редактор Хемінгуея, Максвелл Перкінс, замінив ненормативну лексику на тире. Як повідомляється, Гемінгвей власноруч вставив ці слова в кілька примірників першого видання роману, один з яких він подарував ірландському письменникові Джеймсу Джойсу [25].

У 1958 році Гемінгвей сказав Джорджу Плімптону з «Паризького огляду», що переписав кінцівку роману «Прощавай, зброе!», зокрема

останню сторінку, – тридцять дев'ять разів, перш ніж був задоволений [25]. Він стверджував, що мав проблеми з тим, щоб правильно підібрати слова. Згодом історики визначили, що Гемінгвей насправді написав 47 кінцівок до роману. Кінцівки варіюються від кількох речень до кількох абзаців. Деякі кінцівки похмуріші за інші. В одній особливо похмурій кінцівці, яка називається «Нічого», Гемінгвей написав: «Це все, що є в цій історії. Кетрін померла, і ви помрете, і я помру, і це все, що я можу вам пообіцяти». В іншому фіналі дитина Генрі та Кетрін виживає. Ця кінцівка, що отримала відповідну назву «Кінцівка з живим немовлям», стала сьомим висновком, який зробив Гемінгвей [25].

Гемінгвей звернувся за порадою щодо фіналу до Ф. Скотта Фіцджеральда, свого друга і колеги по перу. Фіцджеральд запропонував Гемінгвею закінчити роман спостереженням, що світ «ламає всіх», а тих, кого він не ламає, він вбиває. Зрештою, Гемінгвей вирішив не прислухатися до поради Фіцджеральда. Натомість він завершив роман такими останніми рядками:

«But after I had got [the nurses] out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-bye to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain» [34].

Але після того, як я випровадив [медсестер], зачинив двері і вимкнув світло, мені стало непереливки. Це було схоже на прощання зі статуєю. Через деякий час я вийшов з лікарні і під дощем повернувся до готелю.

Підрядковий переклад мій. – Х.Р.

Повість «Старий і море» містить багато тем, які хвилювали Гемінгвея як письменника і як людину. На перших сторінках з характерним лаконізмом мови описано будні життя кубинського рибальського села. Убоге існування

рибалки Сантьяго витримане в скупому стилі, елементарною мовою, яка так само красномовно зневажлива, як і спосіб життя могутнього старого. Сантьяго знає, що вік і удача працюють проти нього, і він повинен гребти «поза межами людського простору», подалі від землі, у Гольфстрім, де на порожній арені моря і неба розіграється його остання драма.

Гемінгвея, як відомо, захоплювали люди, які доводять свою цінність, стикаючись із викликами природи і долаючи їх. Коли старий підсікає марліна, довшого за його човен, він випробовує себе на міцність, натягуючи ліску до крові, намагаючись підтягнути його достатньо близько до гарпуна. Своєю боротьбою Сантьяго демонструє здатність людського духу переносити труднощі та страждання заради перемоги. Також його глибока любов і знання моря, в його безпристрасній жорстокості та доброті, дозволяють йому перемогти. Суттєва фізичність історії – запахи смоли, солі та риб'ячої крові, судоми, нудота та сліпе виснаження старого, жакливі передсмертні спазми великої риби – протиставляється ефірним якостям сліпучого світла та води, ізоляції та розбурханого руху моря. І крізь усю цю оповідь постійно тягнеться, трохи розмотується, а потім знову тягнеться, і все це в тандемі з боротьбою старого [25]. Це історія, яка вимагає, щоб її прочитали на одному диханні. Повість «Старий і море» одразу ж здобула успіх і стала вважатися одним з найкращих творів Гемінгвея. Її цитували під час присудження йому Нобелівської премії з літератури у 1954 році.

Пізня творчість Е. Гемінгвея (1940-50-ті роки) виокремлюється в особливий період через низку особливостей творів письменника цих років. Духовна криза Гемінгвея в ці роки призводить до спроби переосмислення письменником минулого, що надає його пізнім книжкам ностальгійного або трагічного характеру. Підбиття підсумків власного життя сприяє яскравому вираженню в образах героїв автобіографічного начала. Знайомлячи читачів з біографіями своїх героїв, Гемінгвей використовує як прямі запозичення фактів зі свого особистого життя, так і прийом художнього моделювання,

пропонуючи герою, життєвий шлях якого до певного моменту був типологічно близький до його власного, обирати іншу долю.

За типом героя і конфлікту можна виокремити два ряди творів Гемінгвея 1940-50-х років. Перший представляють роман «Райський сад» і книга мемуарів «Свято, яке завжди з тобою», в яких якнайповніше втілена концепція творчої особистості Е. Гемінгвея.

Акт творчості Гемінгвей сприймає як щось, що дає змогу людині подолати кінцівку свого існування. Якщо герої більшості інших творів письменника приречені на життя в замкнутому сьогодні, то Девід Берн і молодий Гемінгвей, – герой книжки мемуарів, прориваються в майбутнє завдяки своїй письменницькій майстерності. Світ творчості для них більш реальний, ніж світ буденний. Девід Берн і герой книги мемуарів старанно відгороджують світ творчості від світу реального системою звичок-ритуалів, перешкоджаючи проникненню в нього людей сторонніх. Це призводить до виникнення в романі двосвітовості. Межа цих двох світів проходить усередині особистості самого героя.

На думку Гемінгвея, творча особистість є не лише камертоном епохи, а й посередником між світом буденним і світом вищих духовних цінностей, світом надреальним. Девід Берн і герой книги мемуарів «Свято, яке завжди з тобою» відчувають у житті вище духовне начало, яке замінює їм Бога традиційного суспільства, підтримуючи їх у протистоянні життєвим негараздам. Мотив метафізичного голоду, присутній у романі «Райський сад» і книжці мемуарів «Свято, яке завжди з тобою», вказує на інтуїтивне відчуття творчою людиною цього надначала.

Риси людини-творця представлені в романі «Райський сад» і книзі мемуарів «Свято, яке завжди з тобою» в найбільш чистому вигляді завдяки тому, що письменник вилучає героя з широкого соціально-історичного конфлікту, замикає його у сфері міжособистісних стосунків і творчості. Для роману «Райський сад» і книги мемуарів «Свято, яке завжди з тобою»

характерні конфлікти камерні, несубстанціональні. Письменник моделює принципово новий для своїх творів художній світ, мешканці якого – Девід Берн і герой книжки мемуарів – наділені максимальною свободою порівняно з іншими героями Гемінгвея. Вони сповнені сил, здорові, не залучені в соціальні конфлікти. Автор убезпечує своїх молодих героїв від згубного впливу війни та соціальних потрясінь, яких йому самому і багатьом представникам його покоління уникнути не вдалося. За цим показником роман «Райський сад» і книжка мемуарів «Свято, яке завжди з тобою» наближені до повісті «Старий і море», головний герой якої, Сантьяго, також являє собою тип особистості, що сприймає свою нелегку працю як творчість, і є настільки виключеною автором із соціально-історичного контексту, що твір набуває притчевого характеру.

В основі конфліктів роману «Райський сад» і книги мемуарів «Свято, яке завжди з тобою» – різниця світосприйняття героїв, творчої та нетворчої особистостей. Якщо в книзі мемуарів конфлікт цього типу лише намічений (у фіналі твору з'являються багаті люди, які загрожують гармонійному, цілісному світові головного героя), то в романі «Райський сад» він набуває виразного вираження в діаметрально протилежному ставленні Кетрін та Девіда до призначення людини, праці, сімейних стосунків, кохання, творчості. Девід завдяки своєму служінню мистецтву долає кінцівку існування, Кетрін же не знаходить справи, в якій могла б реалізуватися як особистість. Різниця світосприйняття зумовлює і крах сімейних стосунків героїв.

Внутрішні протиріччя, притаманні творчій особистості, яку Гемінгвей аж ніяк не ідеалізує, також визначають розвиток сюжету цих творів. Для Девіда Берна і героя книги мемуарів єдино значущим є створюваний ними світ художньої реальності. У цьому – і їхня сила, і їхня слабкість. З одного боку, вони створюють свій райський сад у негармонійному світі, в якому можуть почуватися комфортно, з іншого, цілком занурюючись у творчість,

вони приносять у жертву мистецтву різноманіття великого світу, відгороджуються від оточуючих людей та їхніх проблем. І Девід Берн, і герой-оповідач книги мемуарів усвідомлюють свою роздвоєність, розуміють, що тільки робота допомагає їм знайти внутрішній стрижень. Якщо змодельювати долю цих героїв за межами творів, можна припустити, що надалі їх не задовольнить життя в замкненому світі кохання і творчості, і вони зроблять спробу віднайти сенс свого існування в подоланні реальних конфліктів того суспільства, в якому живуть [17].

На відміну від творів першого ряду, романи «За річкою в тіні дерев» і «Острови в океані» є складнішими за своєю проблематикою і художньою структурою. Спроба головних героїв цих творів, Річарда Кантуелла і Томаса Гадсона, вийти за межі обмеженого світу кохання і творчості визначає їхню участь у найважливіших соціальних, історичних і світоглядних конфліктах свого часу. Формування їхніх характерів відбувається під впливом того світу, в якому вони існують і який зримо постає перед читачем у названих вище творах.

Герої пізніх творів Гемінгвея виявляють типологічну спорідненість з особистістю екзистенціальною, що різною мірою характерно для інших персонажів літератури втраченого покоління (у творах Р. Олдінгтона, Е. М. Ремарка та інших). Стосовно героя Гемінгвея можна говорити лише про переважання в його світосприйнятті тих чи інших рис екзистенціальної особистості, водночас він ніколи не виступає як уособлення якоїсь філософії, що характерно, наприклад, для низки творів Сартра («Нудота», «Стіна») або Камю («Сторонній»).

Не будучи екзистенціалістом, Хемінгуей, проте, був людиною своєї епохи з усіма її наболілими проблемами, для відповіді на які ідеально підходила філософія існування. Зародження і розвиток екзистенціальних рис у герої Гемінгвея відбувається безпосередньо під впливом історичних і соціальних передумов безпосередньо, а не під впливом філософії

екзистенціалізму, яка сформувалася в тому самому соціально-історичному контексті, що й твори письменників загубленого покоління (Е. М. Ремарка, Ф. С. Фіцджеральда). Їхні шукання і шукання філософів-екзистенціалістів у цьому сенсі йдуть паралельними шляхами. Зміни у світогляді героя Хемінгуея 1920-50-х років відбуваються багато в чому під впливом духовних пошуків самого письменника. За низкою ознак ці зміни аналогічні тим трансформаціям, які відбуваються у ХХ столітті з філософією існування.

Так, герой творів Гемінгуея 1920-х років формується в умовах першої світової війни (Нік Адаме, Фредерік Генрі, Джейк Барнс). Він сприймає дійсність як абсурдну, суспільну мораль як сумнівну, протиставляючи їй свої тверді моральні переконання. Цей герой – індивідуаліст, він шукає свій шлях у житті, йде наперекір злій долі. Поразка для такого героя – не привід для відчаю, а стимул для нової спроби самоствердження. Саме такими були риси класичної екзистенціальної особистості в роботах Ж.-П. Сартра, А. Камю, К. Ясперса.

Під час війни в Іспанії та пізніше, під час другої світової війни, коли боротьба з фашистськими режимами була виправданою і доцільною, історія знову набула сенсу. Усвідомлення цього відбилося у світогляді та творчості письменника. Твори другої половини 1930-х рр. (романи «Мати і не мати», «По кому дзвонить дзвін») пропонують зовсім інше розв'язання дилеми індивідуалізму-колективізму, ніж книжки письменника 1920-х рр. Гаррі Морган та Роберт Джордан, подібно до героїв творів Сартра, Камю цих самих років, долучаються до життя суспільства або розуміють необхідність єднання з іншими людьми, долають свій егоїзм на основі боротьби за спільну справу [39].

Однак ця обставина не позбавляє героя Гемінгуея рис екзистенціального світосприйняття. У першій половині 1940-х років, під час другої світової війни, змінилася не філософія екзистенціалізму як така або її прихильники, змінилася історична ситуація. В умовах фашистської окупації

люди були змушені або пристосовуватися до життя за фашистських режимів, або діяти в ім'я визволення без надії на успіх, спираючись на свої внутрішні переконання. Таким чином, у ці роки філософія існування стала вираженням устремлінь більшості чесних людей, що визначило її об'єднавчу спрямованість під час другої світової війни.

Повоєнні 1940-50-ті рр. і в ідеологічно-моральному плані для США, і в особистому житті Гемінгвея були кризовими. Багато в чому внаслідок цього герої його пізніх творів так і не знаходять сенсу життя, що призводить до незавершеності багатьох творів письменника цих років. У творах письменника 1940-50-х років знову посилюються риси, притаманні екзистенціалізму, що особливо яскраво проявилось в романах «За річкою в тіні дерев» і «Острови в океані».

Якщо в творах Гемінгвея 1920-х років в образі героя загубленого покоління елементи екзистенціального світогляду або тільки формуються («У наш час», «Прощавай, зброе!»), або проявляються найповніше («І сходить сонце»), то в 1930-ті роки ці риси розчиняються в загальному патріотичному піднесенні. У романі «Острови в океані» екзистенціальне начало, песимістична тональність посилюється, що знайшло відображення і в романі «За річкою в тіні дерев», в образі головного героя якого, Річарда Кантуелла, простежується переродження й розпад рис, притаманних екзистенціальній особистості.

Світогляд полковника Кантуелла, що не зазнав змін з часів першої світової війни, не дає йому змоги пристосуватися до життя повоєнного суспільства другої половини 1940-1950-х років, включитися в корисну громадську діяльність, довіритися людям. Сприймаючи першу світову війну як абсурдну, безглузду бійню, полковник і в другій світовій війні не зумів побачити героїчного боку. Він підходить до неї з діловитістю і розсудливістю військового, який виконує свій обов'язок, залишаючись військовим не за покликанням, а за звичкою. Полковник Кантуелл є, з погляду

екзистенціалізму, особистістю несправжньою, самовідчуженою. Він відмовляється від своєї екзистенції в ім'я нав'язаних йому армійським життям норм і законів. Його образ – один із найсуперечливіших у творчості Е. Гемінгвея саме тому, що письменник, будучи переконаним антифашистом, має складні почуття до свого героя, який не зрозумів історичного значення перемоги демократичних сил у роки другої світової війни, зануреного у спогади про свої власні переживання та образи на владу можновладців-військовонаачальників.

Справжній екзистенціальний герой слідує своєму призначенню в будь-яких ситуаціях. Полковник Кантуелл відмовляється від нього. Будучи в душі творчою особистістю, яка глибоко розуміє мистецтво, полковник не полишає свого «кепського ремесла» – військової служби. Крім того, Кантуелл, на відміну від найкращих представників героїв загубленого покоління, відмовляється брати на себе відповідальність за свої вчинки, відмовляється від боротьби за свої переконання і навіть саме життя, що робить його смерть єдиною можливою розв'язкою роману «За річкою в тіні дерев». Фізична приреченість Кантуелла стає своєрідним символом його зречення від багатомірних контактів із суспільством, своїм часом, своєю епохою.

Роман «Острови в океані» складніший. На даному етапі вивчення творчості Е. Гемінгвея можлива різна рецепція цього твору. З одного боку, роман «Острови в океані» являє собою роман антифашистський. На цьому рівні роману Томас Гадсон включається в життя суспільства, приходять до антифашистської боротьби в результаті цілеспрямованих міркувань і долає свій егоїзм, що зближує «Острови в океані» з творами Гемінгвея другої половини 1930-х років.

З іншого боку, в контексті світогляду екзистенціалізму, який був близький герою Гемінгвея, починаючи з ранніх творів, читачеві відкрито інше розуміння роману як твору, який містить у собі й екзистенціальну проблематику. На цьому рівні рецепції роману посилюється відчуття

трагічності, абсурдності буття, загубленості людини у світі. Соціальна проблематика, присутня в романі «Острови в океані» відступає перед етичною. Основною проблемою роману «Острови в океані» на цьому рівні твору стає проблема пошуку мети життя і віднайдення героєм себе в таких життєвих умовах, які перешкоджають цьому. На цьому рівні роману війна сприймається Томасом Гадсоном як один із проявів абсурдності буття в найширшому сенсі. Ці риси роману «Острови в океані» зближують його з творами письменника 1920-х рр., для яких також була характерна екзистенціальна проблематика.

У зв'язку з розширенням соціально-історичного контексту романів «За річкою в тіні дерев» і «Острови в океані» для них характерні вже не камерні, а стійкі, субстанціональні конфлікти (соціальні, історичні, світоглядні). Томас Гадсон і Річард Кантуелл беруть участь у першій і другій світовій війні, стикаються з проблемою соціальної нерівності, переживають ту духовну кризу, що була характерна для сучасного їм американського суспільства.

Проблематика творів Гемінгвея 1940-1950-х років, тип героя і конфлікту в них визначають особливості поетики пізньої творчості письменника. У зв'язку з ускладненням образу героя, рефлексивним (Томас Гадсон, Річард Кантуелл) або творчим (Девід Берн, герой книжки мемуарів) началом, що лежить в основі його особистості, ускладнюється і хронотоп аналізованих творів. Якщо для творів 1920-х років був характерний лінійний хронотоп, то в книжках Гемінгвея пізнього періоду присутні два й більше часових шари, пов'язаних зі спогадами або творчістю героїв. Однією зі сполучних ланок різних пластів хронотопу пізніх творів Гемінгвея є мотив сну. Сон у пізніх творах Гемінгвея часто є межею двох світів, по один бік якої ніч, творчість, сон, по інший – день, буденність, дійсність.

Роман «Острови в океані» з погляду хронотопічного початку найбільш складний. У першій частині роману його герой, Томас Гадсон, має повноту

часово-просторового буття (минуле, сьогоднішня і майбутнє). У другій частині роману минуле залишається лише у спогадах героя, його найближчі плани на майбутнє не виходять за рамки військової служби. Майбутнє як певна життєва перспектива героя зникає з хронотопу «Островів в океані». У третій частині «Островів в океані» реальний хронотоп звужується до теперішнього часу і палуби катера. Унаслідок неухильного звуження хронотопу героя, його загибель – єдино можлива розв'язка роману.

«Час – простір» усіх перелічених творів перебуває на межі краху, зникнення. Більшість героїв Хемінгуея цих років приречені на трагічне буття або загибель, пов'язані з ламанням звичного укладу життя.

За всієї багатоплановості хронотопу пізніх творів Е. Гемінгвея, він має замкнений характер. Замкнутість, відособленість героя в пізніх книжках Гемінгвея, виключеність його з широкого соціально-історичного контексту надає деяким творам письменника 1940-1950-х років ознак притчевості.

Яскраво виражене автобіографічне начало у творах письменника цих років, звернення автора до переосмислення свого минулого призводять до ностальгічних і трагічних нот, властивих цим книгам. Крім того, у таких творах Гемінгвея, як «Острови в океані» та «Свято, що завжди з тобою», значно (порівняно з ранніми творами письменника) посилюються звучання авторського голосу й авторська позиція, які або проглядаються у мовленні самого головного героя, або в авторському мовленні.

У пізній творчості Е. Гемінгвея можна виділити два типи творів за роллю в них авторського і чужого слова. До першого типу належать романи «За річкою в тіні дерев», «Острови в океані», повість «Старий і море», у яких герой і автор на рівні мовленнєвої структури тісно взаємопов'язані, до другого – книжка мемуарів «Свято, що завжди з тобою» і роман «Райський сад», головні герої яких у цьому плані є більш незалежними. Відповідно в названих творах спостерігається зовсім різне співвідношення монологічного та діалогічного мовлення, авторської оповіді.

Герої романів «Острови в океані» і «За річкою в тіні дерев» мають великий життєвий досвід, залучені в соціально-історичні конфлікти, спілкуються з великою кількістю людей. Усе це змушує їх часто або висловлюватися, або розмірковувати з приводу різних подій. У структурі цих романів дуже багато усамітнених і звернених монологів. Річард Кантуелл, герой роману «За річкою в тіні дерев», підбиває підсумки свого існування, намагаючись знайти підтвердження правильності свого шляху і здобути певне «відпущення гріхів» у Ренати, яка слухає його. Саме тому в романі «За річкою в тіні дерев» важливішими є звернені монологи і діалоги.

Якщо Річард Кантуелл підбиває підсумки свого життя, то Томас Гадсон перебуває в пошуках сенсу життя, і тому в структурі його образу найважливішими є усамітнені монологічні висловлювання. Для повісті «Старий і море» також характерна складна мовленнєва структура, побудована на поєднанні внутрішніх монологів героя, діалогів за його участю, авторської мови. У цих творах Гемінгвея авторське і «чуже» слово тісно переплітаються, інколи не залишаючи читачеві можливості визначити носія висловлювання, думки.

Інший тип творів Хемінгуея 1940-1950-х років представляє роман «Райський сад». У ньому зв'язок автора і героя менш помітний, ніж у романах «За річкою в тіні дерев», «Острови в океані» і, тим більше, у книзі мемуарів. Для цієї книги характерна зовсім інша структура героя, який огорожений своєю напруженою творчою працею від зайвої рефлексії. Усі діалоги героїв і внутрішні монологи Девіда Берна в «Райському саду» чітко структуровані. У цьому романі Гемінгвей найчіткіше проводить розмежування на рівні синтаксичному, лінгвістичному, інтонаційному між собою і своїм героєм.

Особливо з огляду на жанрову специфіку слід говорити про книгу мемуарів «Свято, яке завжди з тобою». Прямі висловлювання головного героя твору (монологи і діалоги) через його жанрову специфіку є

найближчими і лінгвістично, і змістовно до авторського слова, і прояснюють позицію самого Гемінгвея з багатьох етичних та естетичних питань. Ліричний герой цього твору – своєрідний *alter ego* молодого Гемінгвея. Але, незважаючи на те, що розповідь ведеться від першої особи, у книжці мемуарів виразно відчувається поділ авторського і «чужого» слова.

Читач легко може розрізнити мову молодого Гемінгвея-героя цього твору, що живе в 1920-ті роки, і авторську оцінку того, хто пише цю книгу в 50-ті роки. Вони різняться інтонаційно, мають різне емоційне забарвлення. Інтонації молодого Гемінгвея життєствердні, у них відчувається молодість, віра в добро; ліричний герой, розповідаючи про себе, дуже часто вживає світлі, радісні епітети. Мовлення автора, який пише книжку мемуарів «Свято, яке завжди з тобою» в 1950-ті роки, забарвлене нотами смутку й ностальгії.

Таким чином, книга мемуарів «Свято, яке завжди з тобою» є розгорнутим внутрішнім монологом молодого героя, у який вкраплюються фрагменти авторської мови.

За рахунок зміни мовленнєвої структури творів Гемінгвея 1940-1950-х рр. у них різко знижується роль підтексту. Це пов'язано або з камерністю конфліктів, які розв'язують герої («Райський сад»), або з посиленням ролі монологів і діалогів героїв, що пояснюється їхнім рефлексивним характером («Острови в океані», «За річкою в тіні дерев»), а також авторських висловлювань у структурі художнього тексту. Відповідно в пізніх книжках письменника змінюється характер психологізму, переважаючим типом якого тепер стає явний, демонстративний психологізм.

У тих книжках Гемінгвея пізнього періоду його творчості, що звернені до 1920-х років, стиль багато в чому зберігає риси схожості зі стилем художніх творів цих років («Свято, яке завжди з тобою», «Райський сад»). Романи «За річкою в тіні дерев» і «Острови в океані», своєю чергою, стилістично спадкоємні до стилю романів «По кому дзвонить дзвін» або «Мати і не мати».

Відчужений стиль, характерний для творів Гемінгвея 1920-х рр., незважаючи на близькість романів «За річкою у затінку дерев» і «Острови в океані» до філософії екзистенціалізму, відіграє в них меншу роль, ніж у ранній творчості Гемінгвея. Для романів «За річкою в тіні дерев» і «Острови в океані» також характерна фрагментарність, подрібненість в описі дій героїв і подій, які, як і в ранніх творах письменника, передають відірваність героя від світу людей, прагнення й неможливість із ними об'єднатися. Але якщо в ранніх творах Гемінгвея такий стиль відігравав роль підтексту, за яким ми впізнавали стан героя і світу, їхні взаємовідносини, то тепер його роль у цій якості сходить нанівець.

Томас Гадсон і Річард Кантуелл отримують менш різноманітні враження ззовні, вони занурені в себе, тому описи зовнішнього світу використовуються в цих книжках Гемінгвея набагато рідше. Якщо молоді герої «Свята» і «Райського саду» тільки осягають світ, намагаються отримати від світу якомога більше вражень, то герої «Островів в океані» і «За річкою в тіні дерев» намагаються досягнути зв'язки між явищами, піддають світ аналізу. Тому й синтаксично останні твори відрізняються від роману «Райський сад» і книжки мемуарів: для них характерні довші, розчленованіші, складніші речення, які передають внутрішній рух, розвиток думки, аналіз і синтез вражень і відчуттів. І, оскільки навколишні явища не просто описуються, а подаються такими, що пройшли крізь свідомість і душу героїв, вони більш емоційно забарвлені.

Загалом у книжках письменника 1940-1950-х рр. (особливо в романі «Острови в океані»), починаючи з романів «Мати і не мати» і «По кому дзвонить дзвін», стає більш вираженим той чи інший вид пафосу. Герої Гемінгвея і сам письменник цих років багато чого зазнали, пізнали уроки взаємодопомоги і героїзму за часів війни в Іспанії та під час другої світової війни. Тепер, якщо це необхідно, вони вдаються до допомоги високої лексики, не вважаючи це лицемірством. Коли письменник звертається до

таких фактів дійсності, які йому не соромно поетизувати, у його творчості з'являються порівняння, просякнуті експресією та суб'єктивністю. Тож не випадково в промові Томаса Гадсона часто трапляються слова «обов'язок», «відповідальність», «друг».

У «Старому і морі» «висока» лексика також використовується і автором, і героєм. Сантьяго не тільки про високі поняття говорить високим стилем. В одній репліці внутрішнього монологу старого на однаково високій ноті може йтися і про долю людини, і про цілком прозаїчні речі. Для повісті характерне звеличення найпростіших речей, таких як їжа, море, тварини. Гемінгвей і старий Сантьяго в цьому творі досягли гармонії, яку дарує розуміння того, що саме прості й необхідні речі лежать у самій основі життя, і що щастя, везіння, доля є такими ж простими речами, якщо пізнати їх.

У пізній творчості Е. Гемінгвея зберігаються притаманна його раннім творам пристрасть до імпресіоністичних прийомів і приклади багатозначної деталі. Загалом і в проблематиці, і в поетиці творів Гемінгвея цих років простежуються перетинання як з його книгами 1920-х, так і 1930-х років, що дає змогу говорити про творчість Гемінгвея, незважаючи на низку незавершених творів пізнього періоду, як про цілісну систему зі своїми прийомами, законами та еволюцією.

Прозовий стиль Гемінгвея був, мабуть, найбільш імітованим у 1920-му столітті. Він прагнув очистити власну мову від несуттєвого, позбавивши її всіх слідів багатослів'я, прикрашання та сентиментальності. Прагнучі бути максимально об'єктивним і чесним, Гемінгвей натрапив на прийом опису низки подій за допомогою коротких, простих речень, з яких вилучено всі коментарі та емоційну риторіку. Ці речення складаються здебільшого з іменників та дієслів, мають мало прикметників та прислівників і значною мірою покладаються на повтори та ритмічність для досягнення ефекту. В результаті стисла, концентрована проза є конкретною та неемоційною, але часто резонуючою і здатною передавати велику іронію через недомовленість.

Гемінгвей використовував діалоги, які звучали так само просто і природно. Вплив цього стилю відчувався в усьому світі, де б не писалися романи, особливо з 1930-х по 1950-ті роки.

Вкрай суперечлива людина, Гемінгвей здобув славу, яку перевершив мало хто з американських авторів ХХ-го століття, якщо взагалі перевершив. За виразно маскулінною природою його письма, яке намагалось відтворити точні фізичні відчуття, пережиті ним під час війни, полювання на великого звіра та кориди, насправді ховалася дуже тонка естетична чуттєвість.

2.2. Фемінний та маскулінний дискурс у творчості Ернеста Гемінгвея

На думку дослідників гендеру, гендерна картина світу визначається культурою та часом, тому можна говорити про те, що «маскулінні» та «фемінні» характеристики ніколи не бувають однаковими в різні історичні періоди [28]. Гендер не існує поза історією та культурою, тому сучасні теоретики гендеру розглядають маскулінність і фемінність як соціальні конструкти. Людина може народитися чоловіком або жінкою, але ті аспекти поведінки, які визначаються як чоловічі або жіночі, задаються суспільством.

Однак у 1920-ті та 1930-ті роки маскулінність і фемінність у західній культурі мали чіткі межі й задавалися певними вчинками та поведінкою. Оскільки західна, особливо американська культура 1920-х і 1930-х років характеризувалася вираженою маскулінною спрямованістю, конструювання маскулінності піддавалося глибокому аналізу. Як такі, чоловіки повинні були виглядати, діяти і думати як «справжні чоловіки», щоб розсіяти культурну фрагментацію, спричинену соціальною і політичною нестабільністю, яка відбувалася (феміністський рух, філософія марксизму, зароджуваний фашизм, перша світова війна, розвиток психології) [Там само]. Проблеми

аналізу маскулінності та гендеру яскравим чином відобразилися і в літературі.

Гендерна проблематика знаходить місце у творчості таких письменників, як Дж. Дос Пассос, Ф. С. Фіцджеральд, Р. Г'юз, В. Кесер і Е. Гемінгвей. Проте саме Гемінгвей, на думку Ніни Дерек [26], послідовно включав гендерні питання у свою творчість, передаючи систематичне, але складне порушення гендерних ідеалів, визнаючи при цьому традиційне та ідеологічне уявлення свого часу. У своїх творах Гемінгвей показував, як соціальний і політичний контексти впливають на трактування гендеру.

Роль чоловіка на початку ХХ століття значною мірою формувалася на основі ідеологічних і політичних уявлень. У зв'язку з індустріалізацією суспільства та Першою світовою війною чоловік асоціювався із силою та могутністю [23]. Бути чоловіком означало бути сильним, грубим, безстрашним і гетеросексуальним. Літературні тексти того часу також зображували цей чоловічий ідеал, акцентуючи раціональну, потужну, незалежну маскулінність у свідомості читача. Мужність на полі бою, мужність у літературі, в музиці та мистецтві – це були домінуючі теми маскуліністичної літератури на зламі століть. Література забезпечувала основу для поширення культурних ідеалів серед читачів, сприяла створенню зв'язку між читачем і текстом, забезпечуючи конкретний спосіб прочитання маскулінності, заснований на традиційних ідеалах. Фемінність уявлялася як загроза маскулінності та протиставлялася їй. Така дихотомія підтримувала жорстку ієрархічну гендерну структуру, якою користувалася патріархальна ідеологія. Таким чином, маскулінність визначалася як відмінність чоловіків від жінок. За іронією долі, цей постулат стверджував, що маскулінність сама по собі ніщо без жіночого полюса [23].

Соціальна, політична та релігійна сфери на початку ХХ виявляли особливий інтерес до підтримки чітко визначених гендерних норм та очікувань, водночас створюючи «арени», за допомогою яких ці очікування

могли б бути реалізовані. Маскулінність залежала від постійного набору дій і культурних демонстрацій. Тоді як, згідно з культурними стандартами 1920-х і 1930-х років, фемінність визнавалася чимось сталим і очевидним, маскулінність потребувала доказів: її можна було репрезентувати лише специфічними рисами й установками. Тільки їх наявність підтверджувала статус «справжнього чоловіка», закріплений у культурі. У разі, якщо чоловік не був носієм таких рис, він потрапляв у розряд фемінізованих чоловіків або «інших». Такий підхід передбачав чітке протиставлення чоловічого жіночому. Крім соціальних установок такого штибу в культурі 1920-30 рр., також набули поширення психологічні теорії, які розмежовували гендерні ролі в рамках патріархального ідеалу [64].

Цикл новел «У наш час» (In our time, Париж, 1924). Гендерна проблематика творчості Ернеста Гемінгвея виразно простежується вже в ранній творчості митця. Після перших публікацій у «малих журналах» і невеличкої книжки «Три оповідання і десять віршів» (Three Stones and Ten Poems, 1923), публікується збірка мініатюр, виконаних в експериментальній манері, – «У наш час» (In our time, Париж, 1924). У 1925 р. Гемінгвей публікує розширений варіант цієї книги під назвою «У наш час» (In Our Time). Збірка стала своєрідним прологом його зрілої творчості.

Це був цикл новел, пов'язаний наскрізною, багато в чому автобіографічною для Гемінгвея постаттю Ніка Адамса, молодого чоловіка, який вступає в сувору повсякденність. 15 новел, що склали збірку, включалися в соціальний контекст завдяки сюжетно з ними не пов'язаним інтерлюдіям, що «прошаровують» їх та сюжетно з ними не пов'язані, в яких у відстороненому, безпристрасному стилі розповідали про насильство, жорстокість, масові вбивства, які відбуваються у «великому світі» (ці інтерлюдії і склали паризьку збірку 1924 р.). У 1926 р. Гемінгвей опублікував повість-пародію «Весняні води» (The Torrents of Spring), де висміяв стилістику Ш. Андерсона, одного зі своїх літературних наставників.

Критик Atkins, J. вважає, що у своїх ранніх новелах Гемінгвей співчутливо зображує фемінні образи [16, с. 13]. Так, у «У нас у Мічигані» (Up in Michigan, 1921) представлено образ молодої жінки, що позбувається нечутливого й егоцентричного чоловіка, у новелі «Білі слони» (Hills Like White Elephants, 1927) показана чоловіча байдужість до потреб жінки, яку Гемінгвей так само раніше зобразив у новелах «Кішка під дощем» (Cat in the Rain, 1925) і «Альпійська ідилія» (An Alpine Idyll Summary, 1927) у гротескному образі «байдужого чоловіка».

Brian, D. стверджує також, що Гемінгвей у своїх творах до кінця 1930-х років в образах жінок актуалізує своє співчуття до їхньої важкої долі [23, с. 14]. Таким чином, важливо зрозуміти, що ще в ранній творчості Гемінгвея закладається баланс фемінних і маскулінних образів, а твори не обмежуються маскулінною спрямованістю. Звернімося до наступної збірки новел Гемінгвея з промовистою назвою – «Чоловіки без жінок» (Men Without Women, 1927). Цікавим у ній є репрезентація фемінного образу в новелі «П'ятдесят тисяч» (Fifty Grand, 1927).

Це історія про боксера Джека Бреннана, який робить ставку на самого себе і, незважаючи на сильний фізичний біль, виграє бій. Тут жіночий персонаж – дружина Бреннана – лише згадується, проте є визначальним. Меланхолія, безсоння та хвилювання героя викликані не стільки прийдешніми подіями, скільки тугою за своєю дружиною:

- «- I don't sleep well, Jack said.
- That will pass. A day or two and it will be better.
- No, Jack said, I have insomnia.
- What's bothering you? – I miss my wife» [36].
- Сплю погано, – сказав Джек.
- Це мине. День-два, і все налагодиться.
- Ні, - сказав Джек. – У мене безсоння.

- Тебе що-небудь турбує? – За дружиною сумую.

«- *What do you think about when you're awake, Jack? I asked.*

- *Oh, I worry, Jack said.*

- *I worry about my house in the Bronx, I worry about my estate in Florida. I worry about my kids and my wife. And then I remember the matches. Then I have some stocks, and I worry about them. You don't think about anything when you can't sleep!» [36].*

- *Про що ти думаєш, Джеку, коли не спиш? – запитав я.*

- *Та так, турбуюся, – сказав Джек.*

- *Турбуюся щодо свого будинку в Бронксі, турбуюся щодо своєї садиби у Флориді. Про дітей турбуюся і про дружину. А то згадую матчі. Потім у мене є деякі акції – ось і про них турбуюся. Про що тільки не думаєш, коли не спиться!*

Примітно, що фемінний образ з'являється тут на тлі переважного маскулінного контексту: у тренувальному таборі бійців і на боксерських аренах жінок практично немає. Крім того, два світи – чоловічий і жіночий – у новелі Гемінгвея парадоксальним чином пов'язані між собою, незважаючи на удавану роз'єднаність: Бреннан не хоче, щоб його дружина приїжджала в табір, але водночас він пише їй щодня. Своєю чергою, дружина Бреннана ніколи не бачила, як б'ється її чоловік, але вона знає світ боксу і той стрес, який він чинить на її чоловіка. Інший образ сильної жінки, представлений у більш ранній новелі «Щось скінчилося» (*The End of Something*, 1925).

Герой новели – Нік – не здатний прийняти на рівних свою кохану Марджорі. Він не може погодитися з тим, що його кохана Марджорі знає і вміє стільки ж, скільки і він сам: *«Ти все знаєш. Рішуче все. У тому-то й біда. Ти прекрасно сама це знаєш» [36].*

У міру розвитку діалогу ми дізнаємося, що, по-перше, Марджорі не тільки багато чого знає про рибну ловлю, а й володіє знаннями про природу людини. Вона відчуває, що з Ніком щось не так, і наполягає на тому, що їхній любовний зв'язок більше не приносить колишньої радості. Ніку складніше, ніж Марджорі, дається рішення порвати стосунки:

«He lay there for a long time. He lay there and then he heard Bill's footsteps coming out of the woods. He felt Bill come to the fire. Bill did not touch him.

- Well, did you go?

- Yes," Nick said, looking into the blanket.

- Did you make a scene?

- There was no scene.

- Well, what about you?

- Go on, Bill. Go for a walk somewhere» [36].

Він довго лежав так. Він лежав так, а потім почув кроки Білла, який вийшов на просіку з лісу. Він відчув, що Білл підійшов до багаття. Білл не доторкнувся до нього.

- Ну що, пішла?

- Так, - сказав Нік, дивлячись у ковдру.

- Влаштувала сцену?

- Ніяких сцен не було.

- Ну, а ти як?

- Іди, Білле. Погуляй там де-небудь

Запитанням: «Влаштувала сцену?», – і негативною на нього відповіддю Гемінгвей розвінчує гендерний стереотип, у даному випадку про «жіночу» істерію. Героїня Марджорі йде, вона в змозі подбати про себе сама. Таким чином, жіночі персонажі в ранніх новелах Гемінгвея часто є сильними,

винахідливими, енергійними і краще підготовленими до вимог життя, ніж багато хто з його чоловічих персонажів.

Особливе місце у творчості Гемінгвея посідає складний образ матері. Яскравим прикладом можна вважати образ місіс Адамс у новелі «Доктор і його дружина» (The Doctor and the Doctor's Wife, 1925). Хоча її участь у сюжеті новели невелика, зрозуміло, що вона – та сила, впливу якої хочуть уникнути її чоловік, доктор Адамс та її син, Нік Адамс. Її недоліки численні: вона наївна у своїх переконаннях, їй приписують явно іпохондричний головний біль, вона вимоглива. Гемінгвей при створенні образу місіс Адамс важливу увагу відводить мові її жестів: вона командує лежачи, з висоти – положення, яке передбачає королівську владу.

Подібний образ матері представлений у новелі «Вдома» (Soldier's Home, 1925). Тут місіс Кребс, яка не усвідомлює наслідків травми, завданої війною її синові, має намір повністю контролювати його життя. Контроль проявляється, як і в делікатному проханні:

«Would you mind leaving the newspaper for a moment, Harold?» [36]

(«Можливо, ти залишиш газету на хвилинку, Гарольде?»),

так і в запитаннях про майбутнє її сина:

«Have you decided what you're going to do yet, Harold? God tells everyone to work. There can be no slackers in God's kingdom» [36].

«Ти ще не вирішив, що будеш робити, Гарольде? Бог усім велить працювати. У царстві божому не повинно бути ледарів» [36].

Знаючи, наскільки винуватим почувається її син, після того, як вона зірвалася на сльози, місіс Кребс примушує його прихилити коліна в молитві разом із нею, вимагаючи, таким чином, повної покори. Такі словесні маніпуляції зазвичай мають місце у стосунках коханців або чоловіка і

дружини. Поширюючи їх на стосунки матері й сина, Гемінгвей тим самим вказує на їхні витоки.

У своєму бажанні повного контролю місис Кребс ідентична матері з новели «Канарейку в подарунок» (*A Canary For One*, 1927), яка пишається тим, що зруйнувала кохання своєї доньки. Таке зображення образу матері пов'язане, мабуть, із неприйняттям Гемінгвеєм власної матері і, насамперед, її пуританських та вікторіанських ідеалів. Отже, можна говорити, що конструювання гендерної картини світу в ранніх новелах Гемінгвея базується на питаннях: як жити «по-чоловічому», тобто в маскулінному світі; як жити «по-жіночому», тобто у фемінному світі; і як привести ці два світи до гармонійних стосунків, з'єднати їх в один. У своїй пізній творчості Гемінгвей повернеться до цієї проблеми в незакінченому оповіданні «Останні гарні місця» (*The Last Good Country*, 1972). У цій історії реалізується можливість існування «чоловічого» і «жіночого» світів у гармонії один з одним і з природою.

«Фієста. І сонце сходить» (*Fiesta. The Sun Also Rises*, 1926). Головний успіх прийшов до Гемінгвея після публікації його першого роману – «Фієста. І сонце сходить» (*The Sun Also Rises*, 1926), що вийшов в Англії 1927 р. під назвою «Фієста» (*Fiesta*). На думку літературонавців, у романі втілюється стиль Гемінгвея, що вирізняється специфічними «рубаними» діалогами героїв, недомовленістю (підтекстом) і майже повною відсутністю авторських оцінок того, що відбувається, та коментарів [75, с. 256]. Головний герой, письменник-початківець Джейк Барнс, який дістав серйозну рану на війні, його друзі та приятелі, спрагли втопити свою тугу і почуття неприкаяності у вині, коханні та гонитві за задоволенням, висловлювали тип поведінки й увесь комплекс настроїв, характерних для «загубленого покоління» – молодих людей, які пройшли через тяжке випробування фронтом і повернулися, щоб зіткнутися з морально спустошеним, байдужим світом.

Маскулінність конструюється в романі під впливом трьох основних чинників. Перший чинник – стигматизація психологічної травми. Наявність психологічної травми в романі «І сходить сонце» не приймається і не озвучується героями. Травма показана через спосіб життя персонажів: це безцільне існування та алкоголізм. Джудіт Фетерлі називає таку маскулінність токсичною, розуміючи під нею не просто сукупність соціально сконструйованих чоловічих рис, як-от потреба в домінуванні й безглуздому насильстві, а й відмову визнати психологічну травму, оскільки психічне захворювання асоціюється зі слабкістю характеру [28].

Психологічні травми, наприклад такі, як Shell Shock (військовий невроз) або військову істерію, суспільство під час Першої світової війни розглядало як виключно прояви жіночої психики. Влада багатьох країн навіть побоювалася, що солдати можуть використовувати психологічну травму як привід уникнути військової служби, що призвело до табулювання цієї теми, а також до того, що психологічна травма асоціювалася з боягузством. Так, головний герой роману Гемінгвея, Джейк Барнс, демонструє небажання зізнаватися в психологічній травмі, завданій війною. Барнс втілює руйнівні наслідки «ідеалізованого мачизму» [Там само]. У світі, де мужність означає стійкість, домінування й агресію, немає місця чоловікам, травмованим війною.

Наступний чинник, що вплинув на конструювання маскулінності в романі, – модернізація. У романі «І сходить сонце» чітко описано відмінності між модернізованими містами й тими просторами, які жодних змін не зазнали (природа, сільська місцевість). Місто показане як чинник руйнівного впливу повоєнної сучасності на чоловічу психіку. Тут важливу роль відіграють сучасні технології. Перша світова війна, яку вважали першою сучасною війною, змінила способи боротьби людей, тому що тепер використовували нові технології, як-от кулемети й артилерія. Вони зробили солдатів пасивними і безсилими. Якщо раніше війна була прямим

зіткненням, в якому результат визначався майстерністю і фізичною силою, то тепер солдати були змушені безпорадно ховатися в окопах серед куль і бомб. У віддаленості від міського простору герої роману переживають свій перший і єдиний момент спокою, занурюючись у природу під час риболовлі. Розбіжність між виродженням сучасної війни та чистотою традиційних битв додатково досліджується через мотив кориди. На відміну від технічно оснащеного і ганебного насильства війни, Гемінгвей зображує полювання і кориду як чистішу і природнішу форму насильства.

І, нарешті, останній чинник – зміна соціальної ролі та статусу жінки. Головний жіночий персонаж роману «І сходить сонце» – леді Бретт Ешлі. Вона втілює повоєнну зміну традиційної гендерної дихотомії, що здійснюється саме в той час, коли чоловіче его потребує цієї традиційної дихотомії найбільше. Перша світова війна призвела до серйозних зрушень у соціальному становищі жінок. Після того як чоловіки залишили свої домівки, жінки почали заповнювати робочі місця, які традиційно займали чоловіки, і багато хто не хотів відмовлятися від своєї набутої автономії після закінчення війни. Повернувшись із війни, чоловіки виявили, що за їхньої відсутності жінки стали більш незалежними. Ешлі втілює образ нової жінки, тепер звільненої сексуально, соціально й економічно, яка привласнила ті привілеї, що колись були винятково чоловічими [75].

Роман «І сходить сонце» демонструє формування нового типу жінки, більш вільного від соціальних установок. Зокрема, це виражається в тому, що поведінка нового типу жінки в романі протиставляється нарочитій вікторіанській скромності. Найяскравішим прикладом таких жінок у 1920-ті роки були акторки й танцівниці, оскільки вони подорожували з акторами й музикантами чоловічої статі й не були прив'язані до звичайної, сегрегованої поведінки. Гендерні кордони у спілкуванні стиралися і шлюб переставав бути обов'язковою умовою для спілкування з протилежною статтю. Однак такі процеси не могли пройти непоміченими для традиціоналістів, оскільки будь-

яке послаблення соціальних обмежень для жінок являло собою зазіхання на чоловічу всемогутність. Загалом дослідники зазначають, що процес визволення жінки, зокрема, її участь у соціальному житті, призвів до зближення двох світів – чоловічого і жіночого [Там само].

Таке об'єднання було здійснене жінками й реалізоване через трансформацію їхньої поведінки. Роман «І сходить сонце» віддзеркалює трансформації моделей гендерної поведінки, поширених у західному суспільстві в 1920-х рр. Розвінчання вікторіанських уявлень про стосунки між чоловіком і жінкою відображене в образі персонажа Роберта Кона, якого Гемінгвей наділяє романтичними та традиціоналістськими ідеалами. Кон є перехідною фігурою. Він заручений з героїнею Френсіс Клайн, головна мета якої – вийти заміж. Стосунки їхні представлені типово для вікторіанського роману - залицяння, що переходять у шлюб. Однак руйнування цих стосунків призводить і до руйнування самого вікторіанського ідеалу. Кінець їхніх стосунків – зла пародія на сам ритуал заручин/шлюбу.

У першому розділі Гемінгвей показує, що стара модель стосунків є ніщо інше, як приниження і руйнування. Наступним кроком до розвінчування вікторіанських ідеалів є другий розділ, де центральною фігурою є вже головний герой роману, Джейк Барнс. Джейк знайомиться з повією, але його мотив – не сексуальне задоволення, а спілкування. Його дії відображають жорсткі гендерні ролі ХІХ-го століття. Автор переконаний, що традиційний вікторіанський шлюб був проституцією. Коли Джейк знайомить Жоржетту з деякими знайомими як свою наречену, зв'язок між вікторіанським шлюбом і проституцією стає особливо очевидним. До появи в романі персонажа Бретт Ешлі стосунки між чоловіком і жінкою підпадають під типовий вікторіанський ідеал залицяння/шлюбу і клієнта/повії. З появою Леді Бретт Ешлі фокус зміщується. Оскільки Бретт не є ані дружиною, ані повією, цілком доречно, що вона виходить із середовища, чужого цим двом протилежностям, що призводить до розмивання гендерних ролей персонажів

Гемінгвея. Персонажі, не здатні до такої трансформації (Роберт Кон і Френсіс Клайн) не можуть зберегти стосунки, тобто переживають розрив.

Стосунки Бретт і Джейка позбавлені сексуальної основи через військову рану Джейка. Якщо перша книга роману робить акцент на стосунках між чоловіком і жінкою, то в центрі другої книги опиняються стосунки між чоловіками. Гемінгвей проводить паралель між спілкуванням головного героя, з одного боку, з Бретт Ешлі, а, з іншого, з його найкращим другом Біллом Гортоном. Така паралель реалізується, зокрема, у схожій манері його спілкування з другом-жінкою та другом-чоловіком (фамільярність, теми для розмов, наприклад, звичок в алкоголі). Таким чином, Гемінгвей порвав з умовністю, створивши блискучий приклад нової жінки. Він продемонстрував нездатність моделей поведінки чоловіків і жінок XIX ст. існувати у XX ст., поєднавши кохання з дружбою. Водночас у чудових картинах природи Іспанії, які Гемінгвей глибоко любив, в образах народу, у сценах народних свят (фієсти), письменник стверджував неминущу цінність первозданних засад життя.

Мотив трагічної реальності, в якій панують безсердечність і жорстокість, визначив атмосферу другої новелістичної збірки Гемінгвея, «Чоловіки без жінок» (*Men Without Women*, 1927). Якщо в перших творах Гемінгвея в полі художньої уваги були долі тих, хто повернувся з війни, то безпосередній окопний досвід «загубленого покоління» закарбовано в антивоєнному романі «Прощавай, зброе!» (*A Farewell to Arms!*, 1929), який приніс письменникові світову славу. У романі правдиво і точно зображуються військові сцени, при цьому роман наповнений ліризмом і філософською глибиною. Зображення війни з її безглуздою жорстокістю контрастує з любовною лінією лейтенанта Фредеріка Генрі та медсестри Кетрін Барклі. Генрі, як і деякі інші персонажі Гемінгвея, матадори, мисливці, спортсмени, являв собою фігуру «героя кодексу», що так

імпонувала мільйонам читачів, тобто людини мужньої, небагатослівної, холоднокровної в найекстремальніших обставинах.

Роман «Прощавай, зброє!» (A Farewell to Arms», 1929). Роман «Прощавай, зброє!» привернув до себе особливу увагу в галузі гендерних студій. Сюжет роману спрямовано маскулінність, оскільки показує типові області чоловічої діяльності – битви, полювання, бої. Критика 1960-х та 1970-х гг. негативно прийняла роман через його маскулінну спрямованість та «обмежені» фемінні образи. Роман розглядався як виключно «чоловічий», що репрезентує поле бою як місце, що втілює маскулінність і виключає фемінність, де можна по-справжньому відчувати мужність під час справжньої битви. У цьому відношенні виглядає суперечливою назва роману «Прощавай, зброє!» в контексті втечі маскуліного героя з поля бою. Пізніша критика не визнає однозначне маскулінне навантаження твору і спрямована на аналіз проблем конструювання маскулінних та фемінних образів. З одного боку, Гемінгвей закладає в образ Фредеріка Генрі ідеал маскулінності, якому властиві сміливість та відповідальність. З іншого боку, ідеал маскулінності Фредеріка стикається з реаліями Першої світової війни, що призводить до кризи цього ідеалу. У цьому відношенні показовою є цитата літературного критика Чарльза Хеттена: «У Першій світовій війні досвід війни сам по собі був настільки змінений технологією, що пригнічував уявлення про війну як про місце індивідуальних чоловічих досягнень» [33, с. 76-98].

Неоднозначно оцінювала критика та фемінний образ Кетрін Барклі. Наприклад, американський критик Міллісент Белл наполягала, що образ Кетрін Барклі позбавлений будь-якої особистості і звинувачувала Гемінгвея у ненависті до жінок [20]. Таким чином, у романі «Прощавай, зброє!» Гемінгвей актуалізує гендерну проблематику, що відображає особливості розвитку сучасного соціально-культурного середовища. Роман «Прощавай, зброє!» показує ставлення суспільства до зміни гендерних ролей під час війни, зокрема, до ролі жінки. Образ Кетрін Барклі втілює незалежну та

сучасну жінку Гемінгвея – удосконалену версію нового типу жінки. Кетрін – це добрий друг, носій традиційних сімейних цінностей, але в той же час і носій мужніх, рішучих, і в якомусь сенсі суворих рис, які будуть розвинені у фемінних образах Хемінгуея у пізнішій творчості. Як наслідок, розчарований «чоловічим» світом і маскулініними ідеалами Фредерік Генрі звертається до «жіночого» світу Кетрін, більш надійного, самодостатнього та пристосованого до умов життя.

Таким чином, роман «Прощай, зброє!» показує ставлення суспільства до зміни гендерних ролей під час війни, зокрема, до ролі жінки. Американська критика образів маскуліності та фемінності в цьому творі велася як у негативному, так і в позитивному ключі, що зайвий раз підтверджує їх неоднозначність. Не можна погодитися з критикою, яка засуджує образ Генрі як прояв ненависті Гемінгвея до жінок; водночас не можна однозначно стверджувати, що образ Кетрін позбавлений індивідуальності. Гемінгвей створив образ Фредеріка Генрі, який зіткнувся з мінливими ідеалами маскуліності та розчарувався в них; і образ Кетрін Барклі, що втілює ідеал сучасної жінки, більш самодостатньої та пристосованої до умов життя, ніж чоловік.

Роман «Мати і не мати» (To Have and Have Not, 1937). 1937 року в Сполучених Штатах виходить роман Гемінгвея «Мати і не мати» (To Have and Have Not). Сюжет роману будується навколо постаті Гаррі Моргана. У своєму колишньому житті він був офіцером поліції в Майамі, але на початку роману живе на островах Флорида-Кіс і володіє риболовецьким судном, яке він здає в оренду туристам, які вирушають у море для глибоководної риболовлі. Морган потрапляє в біду, коли його клієнт не платить орендну плату за човен і втрачає заробіток, на який він планував утримувати свою сім'ю протягом наступних місяців. Усвідомлюючи ризики, він вирішує переправити групу китайців контрабандою з Куби до Сполучених Штатів. Коли настає Велика депресія, Гаррі починає контрабандою перевозити

алкоголь на своєму човні. Під час однієї з таких поїздок у нього стріляють, внаслідок чого він втрачає праву руку. Співробітники митниці забирають його човен, і Гаррі відчуває, що він втратив усе, крім своєї мужності та своєї гордості.

Останній шанс виправити ситуацію для Гаррі – провезення кубинських революціонерів із Флорида-Кіс на Кубу після пограбування банку. Але біля узбережжя відбувається перестрілка на човні, де всі кубинці гинуть, а Гаррі отримує смертельні поранення. Фемінні образи роману – дружина та доньки Гаррі. Розглянемо конструювання маскулінності в образі самого Гаррі та його спроби зберегти її в умовах фінансової скрути та інвалідності. Гаррі Морган має дружину, Марію, і трьох доньок, чийі імена не згадуються і вік яких теж невідомий. Вони живуть у власному будинку на островах Флорида-Кіс; Марія не працює, вона домогосподарка і доглядає за дітьми, поки Гаррі займається перевезеннями і залишається на Кубі під час глибоководного рибальського сезону. Ми мало що знаємо про минуле Марії; є лише кілька натяків на те, що колись вона була повією. Марія розмірковуючи про свої стосунки з Гаррі, розповідає, що у неї було багато романів:

«I'm happy. There are no other men like me. Who hasn't tried it doesn't know. I've had a lot of them» [37, с. 116]

*Я щаслива. Таких чоловіків більше немає. Хто не пробував, той не знає.
У мене їх було багато*

Наприкінці книжки, коли смертельно поранений Гаррі лежить у човні, він непокоїться про те, як Марія обходитиметься без нього, і цілком ясно заявляє:

«Maria can do something like that. She's not the age to be fluttering her skirt around» [37, с. 290]

Ось Марія – та що-небудь таке зуміє. Не ті в неї роки, щоб спідницею тріпати.

Таким чином, очевидно, що Марія колись продавала себе і що Гаррі знає про це, але не заперечує. Він одружився з нею, має трьох дітей і пишається тим, що може їх утримувати. Таким чином, образ Марії розвінчує традиційний гендерний стереотип про дружину, по-перше, невинну до шлюбу, а по-друге, більш пасивну, ніж її чоловік. Гаррі не відчуває загрози від минулого Марії, а радше цінує її. Причина може полягати в тому, що він вважає, що вона йому вірна.

Можливо, Гаррі лестить, що жінка, яка має стільки досвіду спілкування з чоловіками, вважає його досить мужнім. З іншого боку, ідеал маскулінності розвінчується в образі самого Гаррі: він стає фізично недосконалим, втративши руку. Але інвалідність Гаррі не змушує Марію сумніватися в його маскулінності: для неї той факт, що тіло Гаррі перестало бути повноцінним, ще більше підкреслює його виняткову маскулінність. Однак відсутність руки б'є по гордості та маскулінних ідеалах самого Гаррі, стаючи символом його вразливості. У деяких випадках Гаррі не може уникнути усвідомлення своєї інвалідності й потребує допомоги. Показовим є його прохання нарізати м'яса: Коли дівчатка вийшли з кімнати, він сказав Марії:

«- You slice it for me, okay?»

- Of course, my sweet.

She cut his meat into bite-sized pieces like a little boy.

- Thank you, Harry said.

- *I'm a bloody burden now, aren't I? And our girls are no use to you, are they?*

- *That's right, my sweet.*

- *Still, it's strange we couldn't have boys.*

- *That's because you're like that.*

Men like you only ever get girls.

- *I'm not much of a man now, said Harry». [376 с. 291]*

- *Ти мені наріж, добре?*

- *Звичайно, мій солодкий.*

Вона розрізала йому м'ясо на шматочки, як маленькому.

- *Дякую, - сказав Гаррі.*

- *Тягар я тепер проклятий, так? І від дівчат наших користі мало, вірно?*

- *Вірно, мій солодкий.*

- *А все-таки дивно, що в нас хлопчиків не вийшло.*

- *Тому що ти такий.*

Від таких мужиків завжди бувають тільки дівчатка.

- *Який я тепер мужик, – сказав Гаррі.*

Безпорадність, яку герой відчуває через втрату руки, викликає в ньому й інші думки, що також змушують його почуватися неповноцінним: у нього не було можливості мати синів. Цінності Гаррі в цьому відношенні нагадують цінності патріархальних систем, у яких здатність продукувати синів високо цінується [50]. Для Гаррі це ще одне вразливе місце, ще одна причина сумніватися у своїй маскулінності. Марія в цьому випадку перебирає на себе роль доглядальниці або матері, коли вона ріже для нього м'ясо «як маленькому» і втішає його, коли він сумнівається у своїй гідності як чоловіка. Як і у випадку з романом «І сходить сонце», «Мати і не мати»

показує наскільки згубною для конструювання маскулінності є стигматизація психологічної травми.

Віктор Джей Сайдлер у своїй праці «Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality» зазначає, що маскулінність пов'язана з раціональністю; вона не дає чоловікам говорити про свої почуття та емоції, і тому чоловіки покладаються на жінок в інтерпретації своїх почуттів [71, с. 61]. У даному випадку роль інтерпретатора бере на себе Марія. Двічі в романі «Мати і не мати» Марія починає плакати, коли бачить або думає про обличчя Гаррі. Перший раз, коли Гаррі їде у свою останню поїздку: «От же прокляте обличчя, думала вона. Тільки-но побачу його прокляте обличчя, одразу тягне плакати».

Вдруге це відбувається, коли Марія бачить труп Гаррі:

«- He didn't suffer at all, Mrs. Morgan, – said the surgeon.

It was as if she hadn't heard.

- Oh, my God, – she said, and cried again.

- Look at his bloody face» [37]

- Він зовсім не страждав, місіс Морган, – сказав хірург.

Вона ніби й не почула.

- О господи, – сказала вона і знову заплакала.

- Ви тільки подивіться на його прокляте обличчя.

Увага читача звернена до слів лікаря. Його заява є загальноприйнятою розрадою для скорботного родича; хоча лікар стверджує, що Гаррі не страждав, читач знає, що це неправда. Гемінгвей тут використовує реакцію Марії для того, щоб зробити страждання Гаррі видимими. По суті, Марія плаче про те, що Гаррі був змушений приховувати. Отже, реакція Марії, її плач, пояснюється тут її здатністю інтерпретувати те, що відчуває Гаррі. Для

Марії обличчя Гаррі символізує його внутрішню сутність, його почуття, особистість і страждання, а тому вона має висловити те, що згубні ідеали маскулінності змушують героя приховувати.

Таким чином, проблема зближення жіночого і чоловічого світів, порушена Гемінгвеєм ще в ранній творчості, набуває в романі «Мати і не мати» визначального значення. Зокрема, можна говорити про те, що фемінний образ тут конструюється через призму маскулінного, а саме через розвінчування маскулінних ідеалів про ідеальну дружину; водночас, як маскулінний образ повноцінно втілюється через фемінний, тому що емоційність Гаррі, пригнічена маскулінними уявленнями про справжнього чоловіка, розкривається через переживання та роздуми його дружини Марії.

Роман «По кому дзвонить дзвін» (For Whom the Bell Tolls, 1940).

Для багатьох читачів і критиків американської літератури саме роман «По кому дзвонить дзвін» є найповнішим втіленням маскулінного ідеалу художнього світу Ернеста Гемінгвея. До моменту написання роману Гемінгвей уже створив особливий образ маскулінності, закодований в американській свідомості. Роберт Джордан, головний маскулінний образ роману «По кому дзвонить дзвін», є квінтесенцією маскулінного образу Гемінгвея: він розумний солдат, що жертвує своїм життям заради великої справи і боїться тільки не виконати свій обов'язок. За іронією долі, це обов'язок перед республікою, до якої він не належить. Джордан – американський професор, який викладає іспанську в Монтані, тож його непереборне почуття обов'язку перед республіканцями Іспанії видається значною мірою самонав'язаним або навіть вигаданим.

Джордан палко ототожнює себе з проблемою країни, яку він любить і в якій провів значну кількість часу, але питання про те, чи достатньо це мотивує людину ризикувати своїм життям, викликає сумніви. Його героїчна поведінка характерна для справжнього, маскулінного чоловіка; він мужньо ризикує своїм життям заради шляхетної справи просто тому, що вважає це

моральним вчинком, навіть якщо успіх чи невдача цього вчинку вплинуть на нього мінімально.

Ще одне свідчення маскулінності Роберта – його стосунки з жінкою. Джордан без особливих зусиль заводить роман з Марією, і його успіх примітний, якщо згадати, що Марія – жертва зґвалтування, яка відчуває почуття незмірного сорому при першій зустрічі з Джорданом. Завдяки любові Джордана до неї, Марія знову може відчути, що вона гідна любові і здатна її приймати. Навіть коли обставини виявляються важкими і непереборними, Роберт зберігає контроль і холонокровність; його не можна потрясти, і він ніколи не дозволяє собі панікувати. Після того, як на нього наїхав кінь і він отримав серйозний перелом ноги, йому вдається переконати своїх друзів залишити його позаду. Його внутрішній діалог у цей момент показує неймовірну мужність і непохитну, майже божевільну впевненість перед обличчям смерті: *«Погано, якщо вмирати доводиться довго і якщо водночас дуже боляче, тому що це принижує тебе. Ось тут тобі особливо пощастило. З тобою цього не станеться. Добре, що вони пішли. Так набагато краще, без них. Я ж кажу, що мені щастить»* [39, с. 43].

З погляду гендерної картини в романі Джордан представляє повністю чоловічу фігуру. У цьому ж романі ми зустрічаємо найандроґнініший образ військових романів Гемінґвея – це, безсумнівно, образ Пілар. Навіть фізичний опис Пілар майже повністю чоловічий: *«Роберт Джордан побачив жінку років п'ятдесяти, майже одного зросту з Пабло, майже квадратну, у чорній селянській спідниці та кофті, з товстими ногами в товстих вовняних панчохах, у чорних сандалях на мотузковій підошві, зі смаглявим обличчям, що могло б слугувати моделлю для гранітної скульптури. Руки в неї були великі, але гарної форми, а густе, хвилясте, чорне волосся вузлом лежало на потилиці»* [там само]. Серед інших її маскулінних рис - *"глибокий голос", а циганка називає її "чимось дуже варварським... але хоробрим" і каже, що "в неї палючий язик, який кусається як бик»* [Там само].

Пілар є тією жінкою, яким дозволено діяти як чоловікам і з якими можна поводитися як із чоловіками. Пілар не приваблива, не потребує захисту, як Марія. Те, що всі учасники місії вважають її фізично непривабливою, як видається, надає їй авторитету. Проте Пілар також виконує традиційно жіночі ролі: вона готує, вона прибирає, і вона мати для Марії. Її навіть кілька разів називали «жінкою Пабло» до того, як вона сама представилася. Пілар розкриває фемінність свого образу через ностальгічні розповіді про свій пристрасний роман із тореадором у молодості, і їй не соромно розповісти про свої стосунки з Пабло. При цьому розкривається й емоційний бік образу: Пілар аналізує інцидент, який особливо вплинув на її чутливість – це розстріл гвардії Пабло.

Пілар визнає потворність смерті цієї людини, і це сильно впливає на неї. У той час як багато критиків вважають Пілар фігурою воїна, і вона нею є, вона також втілює в собі і фемінні риси. Пілар – унікальний образ, який рівною мірою поєднує як чоловічі, так і жіночі ролі. Якщо Роберт Джордан – образ, повністю маскулінний, Пілар – перехідний образ, то Марія – образ повністю фемінний. У її фізичному описі використовуються провокативні вирази, що вказують на її традиційну жіночність та сексуалізованість: *«І він почав думати про дівчину Марію, в якій і шкіра, і волосся, і очі однакового золотисто-каштанового відтінку, лише волосся трохи потемнішає, але воно буде здаватися світлішим, коли шкіра сильніше засмагне на сонці, її гладенька шкіра, смаглявість якої начебто просвічує крізь блідо-золотистий верхній покрив. Напевно, шкіра в неї дуже гладенька і все тіло гладеньке, а рухи незграбні, начебто щось таке є в ній або з нею, що її бентежить, і їй здається, що це всім видно, хоча насправді цього не видно, це тільки в неї в думках. І вона почервоніла, коли він дивився на неї; ось так вона сиділа, обхопивши руками коліна, воріт сорочки відчинений, і груди кругляться, натягаючи сіру тканину, і коли він подумав про неї, йому стиснуло горло і стало важко крокувати, і вони йшли мовчки» [39].*

Жіночність Марії проявляється також і в її поведінці. Дев'ятнадцятирічна Марія, схоже, демонструє традиційну поведінку стереотипної іспанської жінки: покірність і зречення. Вона «маленький кролик» Джордана і вимовляє такі фрази, як: «Я тобі теж подобаюся? Хіба я тобі подобаюся?» [39]. Вона не тільки слухняна, а й виключається з розмов, що стосуються політики і військової стратегії. Таке виключення передбачає, що вона надто тендітна, надто наївна або просто нездатна зробити гідний внесок у такі сфери, що є стереотипною підставою для виключення жінок. Крім того, її дії в таборі обмежуються тільки приготуванням їжі, прибиранням і стосунками з Робертом Джорданом. На жаль, її колишня віктимізація, схоже, визначає її образ протягом усього роману. Важливо зазначити, що хоча Марія є найбільш стереотипним зображенням жінки, яка потрапила в біду, вона також домоглася значного прогресу в саморозвитку. Вона вчиться стріляти з пістолета, а потім на власному досвіді стикається з діями бойовиків.

Таким чином, представлені персонажі показують три крайні прояви гендерної картини художнього світу Гемінгвея в романі «По кому дзвонить дзвін». Образ Роберта Джордана виразно ілюструє маскулінний ідеал Гемінгвея, образ Марії – фемінний ідеал, образ Пілар – перехідний, що втілює як маскулінні, так і фемінні риси.

РОЗДІЛ ІІ. РОЗВИТОК ДІАЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Е. ГЕМІНГВЕЯ «ПРОЩАВАЙ, ЗБРОЄ!»

Діалогічність – це властивість життя, тому «жити – значить брати участь у діалозі», «мистецтво жити полягає в мистецтві Діалогу, людина, яка володіє цим, володіє своїм життям» (І.М. Калінаускас), інтегрується в «життєвий світ» (Е. Гуссерль). Сократ винайшов механізм прояснення сенсу і сутності явищ через діалог, у якому використовується передзнання, вибудовується «розумне незнання» (М. Кузанський), народжується «живе знання» (С. Франк) [2]. Культура читача починається зі здатності до діалогу із самим собою, в основі якого діалогічність мислення, вміння чути ego і alter ego, суперечка зі своєю совістю. Діалог із самим собою – найщиріший самоаналіз прочитаного, він відображає внутрішній прихований процес особистісного становлення читача, є стимулом самовдосконалення, саморозвитку, постійного оновлення.

Поняття «діалог» є сьогодні найважливішим для всіх сфер гуманітарного мислення, чи то філологія, чи то філософія, чи то антропологія, чи то естетика, чи то культурологія. Шлях до діалогу – мегатенденція сучасного освітнього процесу. У сучасних умовах процес освіти школяра не може зводитися до привласнення спільної для всіх системи норм і картини світу, до репродуктивного засвоєння знань, до набуття вмінь і навичок. Розвиток старшокласника в сучасній системі освіти має бути представлений як «самобудівництво особистості», як самовизначення людини, яка підрастає, в діалозі культурних смислів. І в цьому аспекті діалог завжди надпредметний, оскільки спрямований на освоєння буттєвого і ціннісного смислу предмета.

Сьогодні література залишається найважливішим навчальним предметом, пов'язаним із духовно-ціннісними засадами життя, що орієнтує юного читача у світі культурних смислів, відкриває йому можливість брати участь у безперервному діалозі буття. Природність діалогу як властивості свідомості, потреба в діалозі як духовна потреба людини, всезагальність діалогу як основа взаєморозуміння зумовлюють його важливу роль у літературній освіті та розвитку школяра. Незважаючи на це, сформована система методики і практики літературної освіти в сучасній школі орієнтується на урок вивчення, а не осягнення і розуміння художніх творів тієї чи іншої епохи. Сучасний урок літератури часто передбачає вивчення школярами вже описаного літературознавцями і здебільшого є монологічним (звучить монолог учителя, а потім монолог учня). Монолог на уроці літератури унеможлиблює сумнів і вибір, дискусію із самим собою та автором тексту, один з одним (співавторство), творчість читача-старшокласника, розуміння свого внутрішнього світу.

Налаштування вчителя на монолог у процесі аналізу та інтерпретації художнього твору на уроці є методологічно хибним щодо відомої тези французької дослідниці Юлії Кристевой про «вихідний і невикорінний діалогізм тексту взагалі» [2, с. 245]. Художній текст покликаний не тільки щось сказати, а й щось приховати, дати між рядків «невимовлену думку». Твір розширює свої межі, втягує в себе інші контексти – починає діалогізувати. У цьому сенсі рух до розуміння сенсу твору в процесі його аналізу завжди пов'язаний з діалогом. Розуміння завжди діалогічне. Сьогодні найважчими для розуміння читача-старшокласника є багато творів сучасної літератури.

Духовний досвід сучасної культури, культурні образи сучасного світу та способи його розуміння, інша естетика сучасної літератури, що відкриває інші, несподівані форми бачення світу, залишаються закритими для переважної більшості старшокласників. Водночас освітня ситуація диктує

необхідність прочитання й осмислення творів літератури ХХ століття з метою відновлення цілісності літературного процесу в літературній освіті школярів. Нерозвиненість діалогічного мислення юних читачів не дозволяє їм сприймати авторів творів прози ХХ століття як співрозмовників. Таким чином, необхідність розвитку діалогічного мислення старшокласників і діалогічного підходу до вивчення сучасної прози викликана не тільки тим, що відсутність або його підміна запитань-відповідей формою роботи на уроці веде до дефіциту розуміння, а й тим, що тільки такий шлях може наблизити до розуміння творів сучасної літератури, що є сполученням різноголосих істин у єдності внутрішнього діалогу, який не відкидає жодної з них.

Як спливає біографічний фактор на створення сюжетної фабули художнього твору? У романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!» («A Farewell to Arms») розповідається про кохання під час війни між американським добровольцем Фредеріком Генрі, який служив в італійській армії, та Кетрін Барклі, англійською медсестрою. Сюжетна лінія твору заснована на особистому досвіді участі у війні Гемінгвея на італійському фронті у 1918 році: як і головний герой роману, автор брав участь у Першій світовій війні як водій швидкої допомоги Червоного Хреста. 8 липня 1918 року, доставляючи італійським солдатам у Фоссатта-ді-П'яві цигарки, шоколад і листівки, він був тяжко поранений уламками австрійського мінометного снаряда, який впав лише за кілька футів від нього. Лікарі витягли з його ніг 227 осколків металу; схожим чином було поранено й Генрі у романі «Прощавай, зброє!».

Так, сучасна проза вимагає в процесі аналізу та інтерпретації підвищеної уваги до автора, розуміння специфічного і своєрідного погляду на світ і людину. Такий підхід до її вивчення пов'язаний із тим, що художній твір ХХ століття є моделлю світу, тобто відображенням авторської свідомості в тексті. У контексті цього дослідження поняття «авторська свідомість» є методологічно важливим, оскільки ідея свідомості завжди

пов'язана з ідеєю діалогу. Авторська свідомість – комплексна категорія, що включає світовідчуття, світосприйняття і світорозуміння автора; категорія, що об'єднує знання про світ, особистісні смисли, форми емоційно-чуттєвого і смислового сприйняття, рефлексію автора, тобто «сферу духу». Звернення саме до цієї категорії дає змогу розширити можливості аналізу та інтерпретації художнього твору, допомагає виявити додаткові та перспективні тенденції у вивченні сучасної літератури в старших класах. У методичній практиці існує цілий комплекс прийомів, які допомагають школярам почути й зрозуміти автора. В аспекті аналізу та інтерпретації тексту з позицій авторської свідомості, діалогічної за своєю природою, наявний спектр методичних прийомів потребує збагачення.

Під час дослідження було висунуто таку гіпотезу. Діалогічне мислення старшокласників у процесі аналізу та інтерпретації творів сучасної прози розвиватиметься ефективно, якщо:

- аналіз та інтерпретація творів сучасної літератури здійснюватимуться в аспекті категорії «авторська свідомість», що має діалогічну природу і відображає специфічний погляд на світ і людину; осягнення авторської свідомості здійснюватиметься в герменевтичному просторі уроку – навчального діалогу й уроку-діалогу екзистенціальної спрямованості;

- у процесі аналізу та інтерпретації творів сучасної прози будуть системно застосовуватися герменевтичні прийоми розуміння тексту, які спираються на певний тип авторської свідомості, специфічну поетику твору і створюють умови для адекватного діалогу читача-школяра й автора.

Назва роману та епіграф при вивченні того чи іншого твору мають бути в центрі уваги учителя і старшокласників, оскільки саме вони дають уявлення про засадничі естетико-філософські принципи твору. Так, вже у самій назві роману Гемінгвея «Прощавай, зброє!» звучить протест автора проти війни. Існує кілька інтерпретацій назви. За однією з версій, автор робить відсилання до вірша, написаного середньовічним поетом Джорджем

Пілем у 1500-х роках, з однойменною назвою «Прощавай, зброє!», яка є наріканням на те, що поет більше не може служити королеві, борючись у битвах [56]. Також назву роману Хемінгуея можна інтерпретувати за допомогою різного перекладу слова «arms» в назві «A Farewell to Arms». «Arms» має значення «зброя», що використовується у війнах, і «arms» – це руки людей. Оскільки в романі Гемінгвей приділяє велику увагу опису жахів Першої світової війни, його назву можна розглядати як заклик до світу сказати прощай війнам і зброї, яку люди використовують для боротьби. Оскільки Генрі залишає свою посаду водія швидкої допомоги італійської армії під час відступу, а потім втікає з Кетрін до Швейцарії, щоб уникнути арешту за дезертирство, назва може ставитись і конкретно до «прощання» Генрі зі зброєю війни, коли він вирішує припинити свою участь у ній.

Проведений нами експеримент під час проходження педагогічної практики з Історії зарубіжної літератури в старшій школі продемонстрував, що однією з ефективних умов розвитку діалогічного мислення учнів та досягнення ними авторської свідомості є створення герменевтичного простору уроку літератури, який розуміють як середовище, педагогічно доцільно організоване сукупністю послідовних герменевтичних дій вчителя та учня, які реалізують з метою становлення особистості читача-старшокласника.

Під час проходження педагогічної практики в профільній школі, було проведено експериментальний урок, на якому діалогічне мислення старшокласників розвивалося на прикладі роману Ернеста Гемінгвея «Прощавай, зброє!». Для створення уявлення старшокласників про авторську картину світу та його ставлення до війни, було доречно ознайомити їх з позицією автора. «Ті, хто починає, розпалює і веде війну, – свині, які думають лише про економічну конкуренцію і про те, що на цьому можна нажитися. Я вважаю, що всі, хто наживається на війні та хто сприяє її розпалюванню, мають бути розстріляні в перший же день воєнних дій

довіреними представниками чесних громадян своєї країни, яких вони посилають боротися» – писав Ернест Гемінгвей [35, с. 42].

Наприкінці твору помирають кохана Генрі Кетрін та їхня новонароджена дитина, які були сенсом його життя. Образ дитини асоціюється з новим життям, надією на світле майбутнє, а якщо дитині не судилося жити в цьому світі, значить майбутнього для «втраченого покоління» і в цілому для суспільства немає. В описі цієї сцени звучить протест авторів проти війни, насильства, несправедливості. Автор просуває думку про неможливість життя в умовах війни та після неї, коли складно довіряти державі, яка розглядає солдатів як «гарматне м'ясо», коли і в суспільстві панує повне нерозуміння.

Діалог на уроці будується навколо трьох понять: автор, авторська свідомість, «Я» читача. У процесі діалогічної діяльності на уроці розв'язуватимуться питання екзистенціального характеру, які порушують автори творів сучасної прози: сенс буття, прагнення людини до сенсу, духовне виживання людини, кохання як співчуття, проблема життя і смерті, спілкування і самотності. Мета діалогу екзистенціальної спрямованості – розвиток уміння через художній текст зазирнути в себе, можливо, побачити унікальний сенс життя людини. У методиці проведення уроку такого типу виокремлюють такі структурні рівні: образ – аналіз – сенс – дія – рефлексія.

Творчість Гемінгвея у цілому може розглядатися як своєрідна художньо-прозова інверсія традиційної гуманістичної метафізики. Істотна особливість реалізму Гемінгвея може бути позначена терміном «романтизація», пов'язана з настановою на ідеал, абсолютні цінності в плані етичної парадигми світогляду головного героя; пошуками виняткового; високою авантюристичністю; темами кохання, смерті та героїзму. Романтичним можна назвати і прагнення автора відновити живу єдність людини і світу там, де вона вже розірвана і, насправді, «втрачена».

У гірко-іронічному контексті поняття «герой» акцентується і в романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!»:

«Because you are gravely wounded. They say if you can prove you did any heroic act you can get the silver. Otherwise it will be the bronze. Tell me exactly what happened. Did you do any heroic act?»

“No”, I said. “I was blown up while we were eating cheese» [34, p. 68]

«Адже ви серйозно поранені. Кажуть так: якщо ви доведете, що здійснили подвиг, отримаєте срібну [медаль]. А то буде бронзова. Розкажіть мені докладно, як було діло. Здійснили подвиг?»

– Ні, – сказав я. – Коли розірвалася міна, я їв сир»

[підрядковий переклад мій. – Х.Р.].

На прикладі наведеного діалогу можна переконатися у вкрай негативному ставленні автора до війни. Обезцінювання ідеалів та масова зневіра стали одним із її результатів. Пройшовши всі перешкоди та жахи війни, герої творів втрачають надію та віру в себе, намагаючись знайти заспокоєння у коханні та алкоголі. Свідомість героїв змінюється з недостатнім розвитком сюжету, як і змінюються їх установки, раніше закладені суспільством. Е. Хемінгвей показав, що війна – це найбільш ірраціональне і руйнівне з усіх людських діянь, оскільки вона приносить тільки смерть, відчай і руйнування.

У розробленні системи прийомів аналізу та інтерпретації сучасної прози ми спиралися як на наявні в традиційній методиці прийоми виявлення авторської позиції, так і на представлені у філологічній герменевтиці «техніки розуміння тексту». Сукупність запропонованих у дослідженні герменевтичних прийомів допомагає учням через діалог з автором відкрити складні смислові світи творів сучасної літератури.

На прикладі роману «Прощавай, зброє!» Е. Хемінгуея старшокласники можуть висловити своє ставлення до ще одного важливого аспекту – знецінення людського життя, так властиве романам «втраченого покоління». Генрі міг бути розстріляний польовою жандармерією без причини, просто опинившись у неї на шляху, коли розстрілювали всіх: офіцерів у чині майора і вище, що відбилися від своїх частин, – «свої» раптово ставали «чужими», ворогами.

Для розвитку діалогічного мислення старшокласників варто звернутися до образу ворога в досліджуваному романі. Прикметно, що Генрі не відчуває яскраво вираженої ненависті до супротивників, він насамперед вважають ворогами тих, хто розв'язав війну, з вини яких загинуло так багато людей. У цілому герої Хемінгуея відчувають різні, часом дуже суперечливі почуття стосовно своїх ворогів, зокрема страх, адже зустріч із ним може призвести до загибелі їх самих та товаришів по службі. Однак ще більш лякаючими для них є почуття страху перед невідомістю та втрата сенсу життя. Війна ні до чого доброго не може спричинити. У творах представників «втраченого покоління» герої смертельно втомилися від війни, і глибока депресія охоплює їх усіх.

Подана система прийомів аналізу художнього твору сучасної літератури обґрунтована специфічними мистецькими особливостями сучасної літератури; різноманітною типологією авторської свідомості, відображеної у творі; методичними завданнями дослідження, тобто розвитком умінь бачити «обличчя автора», розуміти його своєрідне відображення й осягнення світу, вміння вступати з ним у діалог, адекватно розуміти смисл висловленого.

Організація герменевтичного простору уроку дає змогу вийти на такий ефективний спосіб навчальної діяльності, як екзистенціальний діалог, що є, на нашу думку, найбільш відповідним як природі художніх творів, які пропонуються для читання й вивчення в 11 класі, так і найбільш природним

для виходу на досягнення авторської свідомості в художньому творі. Методика проведення уроку такого типу та аналіз зазначених творів диктує необхідність розроблення системи прийомів з виявлення авторської свідомості з метою найадекватнішого розуміння сенсу прочитаного та активізації діалогу з автором твору.

Контрольний зріз показав, що розроблена методична система дає змогу найефективніше розвивати діалогічне мислення старшокласників і тим самим допомагає їм читати й розуміти художні тексти будь-якого рівня складності.

Поетапний розвиток діалогу призводить до єдиного результату, створеного шляхом інтеграції всіх думок і позицій, що пройшли шлях заперечення, зіставлення, додатковості, поглиблення розуміння. Учасники діалогу перебувають у стані роздумів, кожен пропонує власний варіант рішення. При цьому передбачається, що один варіант відповіді має бути збагачений за рахунок іншого. Продуктивними є і моменти співроздумів: і паузи, і точки зміни перебігу діалогу, і миті відкриття нових смислів, і післядіалогова рефлексія.

При цьому необхідно враховувати і той факт, що сама природа сучасної літератури є потужним стимулом діалогізації сприймаючої свідомості читача-школяра. Це обґрунтовується і результатами цього дослідження як у сфері методики викладання літератури, так і з погляду висновків, зроблених під час експерименту.

Не виключено і перенесення даних методичних прийомів у роботу з іншими творами інших письменників з метою розвитку діалогічного мислення і навичок кваліфікованого читача. Вивчення проблеми може бути продовжено в методичних дослідженнях, які передбачають детальне вивчення механізмів формування і розвитку діалогічного мислення школярів на різних етапах літературної освіти. Необхідно детально дослідити різні індивідуальні особливості розвитку діалогічного мислення старшокласників і

побудувати відповідні системи вивчення літературних творів, здійснюючи індивідуально-орієнтоване навчання.

Найважливішим компонентом діалогічного мислення є розуміння. Нерозривний зв'язок діалогічного мислення та розуміння підтверджується, по-перше, діяльністю природою мислення, по-друге, визначенням розуміння як встановленням стосунків між читачем і текстом. Розуміння здійснюється тільки в діалозі і розглядається як зустрічний процес автора і читача.

Використані під час дослідження форми, методи і прийоми роботи з текстами сучасної прози сприяють як розвитку діалогічної парадигми мислення старшокласників, так і формуванню культури кваліфікованого читача-школяра. Здійснене нами дослідження підводить до висновку про невичерпний методичний потенціал творів сучасної літератури. У розробленні системи прийомів аналізу та інтерпретації сучасної прози ми спиралися як на наявні в традиційній методиці прийоми виявлення авторської позиції, так і на представлені у філологічній герменевтиці «техніки розуміння тексту». Сукупність запропонованих у дослідженні герменевтичних прийомів допомагає учням через діалог з автором відкрити складні смислові світи творів сучасної літератури.

ВИСНОВКИ

Поняття «гендер» (gender) було введено в науковий дискурс у 1960-х роках ХХ століття як відмінність біологічної статі від соціальної. Сьогодні гендер розглядають як соціокультурний конструкт, що включає культурологічний, нормативний та індивідуально-особистісний компонент. Гендерні дослідження являють собою міждисциплінарний комплекс наук, що займається вивченням гендеру. Зароджені в 70-х роках ХХ ст., гендерні дослідження пройшли еволюцію від феміністської критики мови та досліджень маскулінності до когнітивних досліджень та особливостей конструювання категорій маскулінне і фемінне в мовній свідомості.

Центральними категоріями гендерних досліджень є маскулінність і фемінність. На сьогодні ці категорії розглядаються в рамках гендерної картини світу, що являє собою сукупність соціокультурних і біологічних особливостей маскулінності та фемінності. Гендерна картина світу зумовлена культурою, історичними особливостями й містить у собі гендерні стереотипи, ролі та гендерну соціалізацію, характерні для конкретного культурного та мовного середовища. Мова в гендерному аспекті досліджується гендерною лінгвістикою. Оформлення гендерної лінгвістики як окремого напрямку гендерних досліджень відбувається у другій половині ХХ ст. і зумовлене, з одного боку, зміною загального гносеологічного контексту та переходом до антропоцентричної наукової парадигми; з іншого – низкою соціально-історичних чинників, а також здобутками інших наукових дисциплін (когнітивних досліджень, психології та соціології). На сьогодні гендерна лінгвістика досліджує мову та відображення статі в ній, а також мовленнєву поведінку чоловіків і жінок.

Західне суспільство 1920-х і 1930-х років, опинившись під впливом культурної ідеології та психологічних теорій Зігмунда Фрейда, було обмежене певними уявленнями про маскулінність. Маскулінність уявлялася

як протиріччя між власною ідентичністю та вимогами, висунутими ідеологією. Ернест Гемінгвей вловив сутність поширених на той час уявлень про маскулінність, яка сформувалася в 1920-ті роки. Він став відомим своєю рішучістю відкрити складові чоловічого стану. Письменник показав насильство у воєнний час, а саму війну зобразив як майданчик для цього насильства та утвердження маскулінності. Він створив образ Фредеріка Генрі, водія швидкої допомоги на італійському фронті під час Першої світової війни, і організував складну історію кохання, що становить маскулінну ідентичність та гендерну взаємодію.

Інші способи утвердження маскулінності – корида, риболовля, полювання та стосунки з жінками. Гемінгвей у своїй творчості також показав чоловічу хоробрість, насильство, героїзм і, зрештою, амбівалентність ідеалу маскулінності, що має низку недоліків і парадоксів. Один із парадоксів полягав у тому, що всупереч ідеалам, висунутим культурою і політикою 1920-х і 1930-х років, «жіночий» і «чоловічий» світ у творах Гемінгвея не протиставлений один одному, як може здатися на перший погляд, а перебуває, на думку критиків, у взаємодії. Стосунки та зв'язок «чоловічого» і «жіночого» світу у творах Гемінгвея були продемонстровані в аналізі творчості письменника у ранніх новелах та в найбільш визначній романістиці.

Гендерна картина світу у творах Ернеста Гемінгвея є набагато складнішою: ідеали маскулінності, задані епохою 1920-х і 1930-років, у творах Гемінгвея піддаються аналізу й переосмисленню, категорії маскулінності й фемінності взаємодіють одна з одною завдяки наділянню маскулінних образів фемінними рисами й навпаки. У романі Ернеста Гемінгвея «Прощавай, зброе!» гендерний аспект є одним зі структуроутворювальних елементів твору. Гендерна маркованість реалізується в маскулінних і фемінних образах роману через маскулінні та фемінні концепти й теми, описи та мовленнєву характеристику. Основними

темами та концептами маскулінних образів є війна, алкоголь, жінки, політика, релігія як інститут, ігри, риболовля та полювання. Основними темами і концептами фемінних образів виступають шлюб, сім'я, війна, особисті стосунки, дружба і кохання. Описи маскулінних і фемінних образів будуються насамперед на зовнішніх характеристиках. Однак, в описі маскулінних образів найчастіше присутня вказівка на рід занять і військове звання, в той час як опис фемінних образів в першу чергу формується на фізичній привабливості жінки. Мовлення маскулінних персонажів найчастіше стилістично марковане, мовлення фемінних персонажів є більш нейтральним, що зумовлюється загальними закономірностями мовленнєвої поведінки чоловіків і жінок.

Результати філософських, педагогічних і методичних досліджень, пов'язаних із поняттями «діалогічне мислення» і «діалог», необхідні для того, щоб зрозуміти, яким має стати майбутній випускник школи і які оптимальні шляхи потрібно обрати тим, хто безпосередньо причетний до процесу становлення молодого покоління. З огляду на той факт, що тільки шлях до діалогічного мислення здатний створити умови для перспективного буття людини, ми здійснили спробу узагальнити точки зору на це явище і розмежувати діалогічні та монологічні трактування змісту діалогічної парадигми мислення. Спираючись на праці українських і зарубіжних філософів-діалогістів, ми виокремили характерні ознаки поняття «діалогічне мислення» на прикладі літературного твору: подієвість, відповідальність, внутрішній діалог як діалог свідомості індивіда, відповідальність як зорієнтованість на адресата, смислотворення, соборність, рефлексійність, – які є засадничими для розв'язання проблеми розвитку діалогічного мислення читача-школяра.

Одне із завдань нашого дослідження полягало в тому, щоб перекласти зміст категорії «діалогічне мислення» і супутніх їй понять із мови філософії та літературознавства на мову теорії та методики навчання літератури.

Система цих понять цілком може стати базою для створення методичних принципів, технологічного інструментарію вивчення творів сучасної прози в аспекті авторської свідомості. Розв'язання цієї проблеми ведеться через звернення до категорії «авторська свідомість» і побудову її типології на основі доміантного способу відображення і розуміння світу та людини в ньому. Це дає змогу поглибити наявні у школярів уявлення про авторський початок у тексті, адекватно зрозуміти зміст твору, що розширює сприяє розвитку діалогічного мислення старшокласників.

Однією з ефективних умов розвитку діалогічного мислення учнів і осягнення ними авторської свідомості є створення герменевтичного простору уроку літератури, що його розуміють як середовище, педагогічно доцільно організоване сукупністю послідовних герменевтичних дій вчителя й учня, які реалізують із метою становлення особистості читача-старшокласника, здатної, занурюючись у світ художнього твору, відкривати закладені в ньому смисли, роздумувати над ними, формувати через діалог із автором і героєм.

Діалог на уроці будується навколо трьох понять: автор, авторська свідомість, «Я» читача. У процесі діалогічної діяльності на уроці розв'язуватимуться питання екзистенціального характеру, які порушують автори творів сучасної прози: сенс буття, спрямованість людини, духовне виживання людини, кохання як співчуття, проблема життя і смерті, війни та миру, спілкування і самотності. Мета діалогу екзистенціальної спрямованості – розвиток уміння через художній текст зазирнути в себе, можливо, побачити унікальний сенс життя людини. У методиці проведення уроку такого типу виокремлюють такі структурні рівні: образ – аналіз – сенс – дія – рефлексія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Азарова Ю. О. Поняття «об'єкта» в психоаналізі Ж. Лакана. Майбутнє особистості та сім'ї: виміри філософської антропології, психоаналізу, арт-терапії». К., 2019. с. 123–128.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доповнене. Львів, 2001.
3. Гендерний підхід: історія, культура, суспільство / Антологія під редакцією Ліліани Гентош, Оксани Кісь. Львів, 2003. 252 с.
4. Жижек Славой. Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру / пер. з англ. Павла Шведа. Київ, 2018.
5. Жижек Славой. Як читати Лакана. Київ, 2019.
6. Лазар І. Сучасний стан гендерних досліджень. Львів-Київ, 2007.
7. Мішель Фуко. Наглядати й карати. Київ, 2020.
8. Пастушок Анастасія, Марценюк Тамара. Гендерні студії в Україні: довгий шлях від 90-х до сьогодні. Ел. ресурс, 2021. Режим доступу: <https://feminisms.co/zine/gender-studies-in-ukraine>
9. Comly, N. R., Scholes, R. E. Hemingway's genders: Rereading the Hemingway text / Ed. by Comly, N. R., Scholes, R. E. New Haven. L., 1994.
10. Улюра Ганна. Творення докси (легітимація знання та інституалізація понять) у гендерних студіях. Питання літературознавства / Problems of Literary Criticism. No 88, 2013. с. 210-222.
11. Шевченко, З. В. (Уклад.). Словник гендерних термінів. Черкаси, 2016.
12. Яйко О. М. Гендерний аналіз: метод. посіб. Львів, 2007.
13. Abe, Kodai. Masculinity of War and Citationality of Love in Hemingway's A Farewell to Arms. JAIRO 1.1 (2016): 30.
14. Assadnassab, Sara. Hemingway's Depiction of Women in A Farewell to Arms. Lulea University of Technology, 2005.

15. Assemi, A., Ebadi, M., Jabraili, A., Sheikhzade, M. Women Ignorance in Short Stories of Hemingway. International Conference on Language, Medias and Culture, IPEDR Vol. 33, 2012. P. 40-46.
16. Atkins, J. Ernest Hemingway. His work and personality. L., 1980.
17. Baker, C. Ernest Hemingway: A Life Story. New York, 1969. p.284.
18. Baker, Carlos. Hemingway, the Writer as Artist. 4th ed. Princeton, New Jersey, United States: Princeton University Press, 1972.
19. Bakheet, Khaleel and Khaleel Ismail. Aspects of Modernism in Ernest Hemingway's A Farewell to Arms. English Literature and Language Review 4.4 (2008): 51 – 57.
20. Bell, Millicent (1984). A Farewell to Arms: Pseudoautobiography and Personal Metaphor. Ernest Hemingway: The Writer in Context. Ed. James Nagel. Madison: Wisconsin. p. 107-128.
21. Bergman, J. The History of Evolution's Teaching of Women's Inferiority. The American Scientific Affiliation: Science in Christian Perspective. Northwest State College, 1996. P.164-179.
22. Brian, D. The true gene: An intimate portrait of Ernest Hemingway by those who knew him. N. Y., 1988.
23. Brian, Kathleen M., and James W. Trent. Phallacies: Historical Intersections of Disability and Masculinity. Oxford, United Kingdom, 2017.
24. Brooks, Cleanth Ernest Hemingway, Man of His Moral Uppers. The Hidden God. New Haven and London, 1969.
25. Burgess, A. Hemingway and His World. N.Y., 2008.
26. Derek, Nina. The Gender Continuum in Ernest Hemingway's War Novels. Monarch Review. Vol 4, 2017.
27. Donaldson, Scott. New Essays on A Farewell to Arms. Cambridge, Massachusetts, United States: Cambridge University Press, 1990.
28. Fetterley, Judith. The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction. Bloomington, Indiana, United States: Indiana University Press, 1978.

29. Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. 3 rd ed. New York City, New York, United States: Penguin, 1984.
30. Garcia, W. *Mothers and others myths of the female in the works of Melvill, Twain and Hemingway*. N. Y., 2004.
31. Goffman E. *Gender Display*. *Studies in Visual Communication*. Vol. 3 (2), 1976.
32. Haas, Mary Rosamund. *Language, culture, and history : essays*. Stanford University Press, 1978.
33. Hatten, Charles. *The Crisis of Masculinity, Reified Desire, and Catherine Barkley in 'A Farewell to Arms*. *Journal of the History of Sexuality* 4.1 (1993): p.76-98.
34. Hemingway E. *A Farewell to Arms / London*, 2004.
35. Hemingway E. *Men without women*. Режим доступа: <https://gutenberg.org/ebooks/69683>
36. Hemingway, E. *The Complete Short Stories. The Finca Vigia Edition* , New York, 2003.
37. Hemingway, E. *To Have and Have Not*. New York, 1986.
38. Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. New York: Scribner's, 2012.
39. Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. New York: Scribner's, 1968.
40. Hemingway, Ernest. *The Sun Also Rises*. New York: Scribner's, 2006.
41. Hemingway. *A collection of critical essays*. Ed. by Robert P. Weeks. N.J., 2011.
42. Henrichon, S. E. *Ernest Hemingway's Mistresses and Wives: Exploring Their Impact on His Female Characters*. *Graduate Theses and Dissertations*, 2010. P. 31, p. 48-50.
43. Hewson, Marc. *The Real Story of Ernest Hemingway: Cixous, Gender, and A Farewell to Arms*. *The Hemingway Review* 22.2, 2003. p.51-62.
44. Ikonen A. *Masculinities in Hemingway's To Have and Have Not*. Kevat, 2007. 72 p.

45. Jespersen O. *The Teaching of Grammar. Selected Writings.* N. Y.: Routledge, 2010.
46. Kennedy, J. Gerald. Hemingway's Gender Trouble. *American Literature* 63.2 (1991): 187.
47. Lakoff Robin. *Language and Woman's Place.* N.Y., 2004.
48. Linderoth, L. W. *The Female Characters of Ernest Hemingway.* Diss. Florida State U, 1973. P. 109.
49. Montgomery-Pool, Edie. *A Farewell to Gender Expectations. A Bunch of Wordz,* 2006.
50. Nolan, C. Hemingway's Women's Movement. *The Hemingway Review.* Vol.3, 1984. P. 14-22.
51. Novelli, Lauren. *Hemingway, Trauma, and Power.* Ohio State University, 2013.
52. Nyman Jopi. *Men Alone: Masculinity, Individualism, and Hard-Boiled Fiction.* Amsterdam and Atlanta. Rodopi, 1997.
53. Onderdonk, Todd. "'Bitched': Feminization, Identity, and the Hemingwayesque in *The Sun Also Rises.*" *Twentieth Century Literature* 52.1, 2006. P.61-82.
54. Parsons T., Bales R.F. *Family Socialization and Interaction Process.* N.-Y., 1955.
55. Patterson Miller, Linda. "In Love with Papa." *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice.* Eds. Lawrence R. Broer and Gloria Holland. Tuscaloosa: U of Alabama, 2002.
56. Peele, George (2021) *A Farewell to Arms.* URL: https://englishverse.com/poems/a_farewell_to_arms
57. Prabha Jasmine Alex. *A Study of Existentialism in the Select Works of Ernest Hemingway.* Periyar University, 2012.
58. Pratt, A. *Archetypal Patterns in Women's Fiction.* Bloomington, In: The University of Indiana Press, 1981. P 6.

59. Prescott, Jeryl J. Liberty For Just [Us]: Gender And Race In Hemingway's To Have And Have Not. *CLA Journal* 37.2, 1993. P. 176-188.
60. Ramya, A., Venkataraman, R. Masculinity And Gender In A Farewell To Arms. *International Journal of Engineering and Techniques - Volume 5 Issue 1*, Jan-Feb 2019. P. 157-163.
61. Rashid, Qaidar Rahim. "The Test of Manhood in Ernest Hemingway's A Farewell to Arms. *International Journal of Media Culture and Literature* 2.4, 2016. P. 75-101.
62. Reynolds Michael S. *Hemingway: An Annotated Chronology*. Omnigraphics Inc, 1991.
63. Recla, Amy K. *The Development of Hemingway's Female Characters: Catherine from A Farewell to Arms to The Garden of Eden*. University of South Florida, 2008.
64. Robbins, R. *Literary Feminisms*. London: Macmillan, 2000. p.15-28.
65. Robert A. Pollak. A Transactional Cost Approach to Families and Households. *Journal of Economic Literature*, June 1985, v.23, no.2, p.581-605.
66. Saleem, M. Investigating Hemingway's Cat in the Rain within the Framework of Barthesian Codes. *Interdisciplinary Journal of Contemporary Research in Business*, 4(11), 2013. P. 109.
67. Sanderson, S. *Hemingway: Writers and Critics*, Edinburgh: Oliver and Boyd, 1961. P. 75.
68. Sapir Edward: Linguist, Anthropologist, Humanist. Regna Darnell. Berkeley and Los Angeles, 1990.
69. Sapir, Edward. *Language: An introduction to the study of speech*. New York, 1921.
70. Sapir, Edward; Irvine, Judith. *The psychology of culture: A course of lectures*. Berlin, 2002.
71. Seidler, Victor J. *Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality*. London, 1989. P. 61-65.

72. Showalter, E. *The New Feminist Criticism*. London: Virago Press, 1986.
73. Specto, J. *Gender Studies: New Directions in Feminist Criticism*. Bowling Green university Popular Press, Ohio, 1986.
74. Stoller Robert J. *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*. London, 1984.
75. Torma, Hannah. *Style and Gender in Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. The Ohio State University, 2014. 42 p.
76. Trodd, Z. Hemingway's camera eye: The problems of language and an interwar politics of form. *The Hemingway Review*, 26(2), 2007. P. 7-21.
77. Tyler, L. *Women and Men in Conversation. Hemingway and Women*. Ed. Lawrence R. Broer, Gloria Holland. Tuscaloosa, 2002. 74p.
78. Ullmann B. *Fritz Mauthners Kunst- und Kulturvorstellungen. Zwischen Traditionalität und Modernität*. Frankfurt/Main u. a.: Lang, 2000.
79. Vernon, Alex. *War, Gender, and Ernest Hemingway*. *The Hemingway Review* 22.1, 2002. P. 34-44.
80. Waldhorn, Arthur. *A Reader's Guide to Ernest Hemingway*. Syracuse, New York, United States: Syracuse University Press, 2002.
81. Willingham, Kathy G. *The Sun Hasn't Set Yet: Brett Ashley and the Code Hero Debate*. *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa, 2002.
82. Xiufang Xia. *Gender Differences in Using Language*. *Theory and Practice in Language Studies* 3(8), 2013.