

**Використана література:**

1. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: посібник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 432 с.
2. Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: Підручник / Л. Ф. Мірошніченко. – К.: Вища школа, 2007. – 415 с.
3. Новиков Л.А. Лингвистическое толкование художественного текста. – М.: Русский язык, 1979. – 256 с.
4. Шанский Н.М. Анализ художественного текста: сб. статей / ред. кол.: Н.М. Шанский /гл.ред. и др. / Вып. 1. – М.: Педагогика, 1975.

**Степаненко Л.В. Теоретическое обоснование методики применения элементов лингвистического анализа на уроках мировой литературы в 5-7 классах.**

*В статье представлены теоретические положения экспериментальной системы методики использования элементов лингвистического анализа художественного произведения на уроках мировой литературы в средней школе.*

**Ключевые слова:** методическая система, школьный лингвистический анализ, лингвистический комментарий.

**Stepanenko L.V. Theoretical basis of using the elements of linguistic analysis in the process of studying Foreign Literature in 5-7 forms.**

*The article deals with theoretical basis of experimental methodical system of using the elements of linguistic analysis while studying Foreign Literature in secondary school.*

**Keywords:** methodical system, school linguistic analyses, linguistic comment.

**Таймазова Л. Л.**

**Региональное высшее учебное заведение**

**“Крымский инженерно-педагогический университет” (Украина)**

### **ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В МЕМУАРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**

*В статье предпринята попытка рассмотрения категории “творческая индивидуальность” как на уровне проявления авторского сознания, его нравственно-этических критериев, так и на уровне литературной формы.*

**Ключевые слова:** творческая индивидуальность, мемуары, литературный портрет.

XX век в русской и мировой литературе характеризуется, как известно, интенсивным поиском новых средств художественной выразительности, соответствующих историческому опыту трагического века, потребностям и динамике его духовного развития. Что особенно важно, значительно усиливается документальность в литературе. Причины тому и огромная потребность в достоверном знании о мире, полностью удовлетворить которое невозможно за счет обычных средств информации, и внутрилитературные творческие искания, когда возможности классического реализма оказались недостаточными для создания представления о современном состоянии человека и мира, и осознание ценности индивидуального начала в эпоху утверждения стандартов в культуре, в образе жизни.

Печать творческой индивидуальности лежит на каждом значительном художественном произведении. Еще в 60-70-е годы XX столетия понятия “индивидуальность” и “личность” рассматривались как синонимы. Не ставя перед собой задачу дать подробный анализ теоретических изысканий по проблеме соотносительности категорий “творческая индивидуальность” и “творческая личность”, укажем лишь

некоторые положения писателей и литературоведов на этот счет, отразивших, на наш взгляд, основную тенденцию в литературоведении XX в.

Разработке данной проблемы была посвящена одна из глав книги М.Б. Храпченко “Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы”. Известный литературовед пишет: “Творческая индивидуальность – это личность писателя в ее важнейших социально-психологических особенностях, ее видение и художественное претворение мира...” [10, с. 79]. При этом ученый ни в коем случае не отождествляет творческую индивидуальность с “житейской личностью” художника, подразумевая под творческой индивидуальностью прежде всего оригинальность в способе мышления, в убеждениях, в стиле.

В последнее десятилетие XX века возродилось определение “литературная личность”, введенное Ю. Тыняновым. По его мнению, “литературная личность” писателя соотносима с его “биографической личностью”, но не равной ей, а рассматриваемой в оппозиции “совпадение/несовпадение”. Отходя от “живой” личности творца может происходить персонификация авторского Я, “оличение” (Ю. Тынянов). Особая активность биографического “Я” становится литературным приемом: “Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к человеческому лицу за нею” [7, с. 123]. Однако само это “лицо” – плод искусства. Поэтому категория “литературная личность” сопрягается с индивидуальным стилем (сегодня чаще употребляется термин “идиостиль”), с такими понятиями, как персонаж, сюжет, жанр, художественная речь.

Известный болгарский литературовед П. Зарев писал в свое время, что “Достоевский со своими героями и их сложным внутренним миром приближается к познанию истин, которые неизвестны Толстому. И наоборот, доступное Толстому не только как тема, тип характера, но и как тип переживания чуждо Достоевскому” [5, с. 79]. Другими словами, литературная личность любого художника слова питается общечеловеческими идеалами, но как творческие индивидуальности писатели разнятся: их избирательное отношение к окружающему миру, расстановка смысловых и эмоциональных акцентов, стилевые формы выражения понятого и прочувствованного порой просто несопоставимы.

Современный писатель С. Есин, характеризуя мир литературы, прибегает к выразительному сравнению: “Есть писатели ручейки <...>, но есть и писатели-океаны. <...> Масштабы при взгляде изнутри и снаружи – разные” [4, с. 10]. Тем самым С. Есин, говоря о “взгляде изнутри”, выдвигает на первый план творческую индивидуальность. Таким образом, индивидуальность художника – это его интеллектуальный, эмоциональный, нравственный настрой, это только ему присущее чувство прекрасного, неповторимый характер его творческого воображения. “Величие индивидуальности заключается в специфике отношения к царству ценностей” [9, с. 176].

Блестящий критик начала XX века Ю. Айхенвальд ввел свой метод, который определил как “имманентный”, то есть такой, “когда исследователь художественному творению органически сопричащается и всегда держится внутри, а не вне его” [11]. Айхенвальд выступил против традиционного подхода в истории литературы, не уделявшего, по его мнению, должного внимания индивидуальности писателя и художественной эмоции читателя. В соответствии с его концепцией, ни биография, ни особенности исторической эпохи не дают ключа к пониманию личности творца. Об этом могут адекватно поведать только его творения, поэтому критик опирается на свои впечатления от чтения произведений того или иного писателя: “Внешняя жизнь сама по себе еще ничего не значит. А жизнь внутренняя, то, что только и важно, сама скажется в творении писателя, хочет он того или нет” [11].

В 2008 году в Ставрополе вышел сборник материалов Международной научной конференции под названием “Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения”. Представленные в сборнике доклады отразили две тенденции в

современном понимании творческой личности и творческой индивидуальности. Категория “творческая индивидуальность”, как неповторимость, уникальность писателя, отличающая его от даже очень близких ему по духу собратьев по литературному цеху, отчетливо выражена во многих публикациях сборника. Вместе с тем есть и статьи, в которых эта категория рассматривается в более широком понимании: как категория историческая, способная вобрать в себя неповторимые черты, свойства и качества менталитета, принадлежащие тому или иному народу; в которой отражаются особенности художественной литературы эпохи, так как, оставаясь свободным в выборе материала и стиля, писатель не может не подчиняться определенным закономерностям литературного развития.

Как видим, проблема разграничения понятий “личность” и “индивидуальность” по-прежнему волнует литературоведение и остается дискуссионной.

Применительно к мемуарным произведениям индивидуальность писателя следует рассматривать особым образом. Это, вероятнее всего, связано с ролью автора: он одновременно является повествователем и одним из персонажей. Так мы имеем возможность сопоставить отношение к событиям повествователя-участника их и повествователя-мемуариста, описывающего эти события (и самого себя) по прошествии определенного времени. Мемуаристика объединяет как традиционное, строго документальное повествование, так и художественные произведения. Если в первом случае авторство может принадлежать самым разным людям: общественным деятелям, представителям литературы и искусства, частным лицам, то художественные мемуарные произведения создаются профессиональными писателями, органично включаются в их наследие, содержат в себе особенности их мировидения и стиля. Рассказ непрофессионального мемуариста также может быть ярким, выразительным, несущим на себе отпечаток естественным образом сложившегося индивидуального стиля. Однако при этом практически исключается творческое поведение индивидуума, озабоченного лишь воссозданием фактологической основы событий, а не литературным оформлением своих воспоминаний. К примеру. Появление в печати “лагерной прозы” поднимает целый пласт русской истории, не предававшейся гласности. Несмотря на то, что сегодня такая литература достаточно широко представлена, каждое новое повествование о “модели поведения человека в лагерном мире” [8, с. 130] является, несомненно, уникальным.

Среди опубликованных мемуаров в 90-х годах XX века привлекают внимание воспоминания врача М.М. Мелентьева “Мой час и мое время”. Мелентьев – не писатель, но с какой болью читается его правдивый рассказ о пережитом в 1920-1930-е годы.

“Просторный приемный зал Бутырок был полон шума и движения. Толпа женщин со швабрами, тряпками и громкими разговорами занималась уборкой. Меня заперли в маленькую боковую камеру, и я тут же уснул. <...> Было 4 часа вечера. Щелкнул замок. Дверь открылась, я шагнул и только что хотел спросить провожатого, туда ли он привел меня, как дверь уже захлопнулась, а из табачной мглы и людского месива раздалось: “Сто четвертый!” – “Здравствуйте”, – сказал я громко. Мне ответили приветствием и вопросом, кто я? – “Врач!” – “А идите-ка сюда”. <...> Камера, рассчитанная на 24 человека, была переполнена до отказа. На нарах, шедших с обеих сторон от двери до противоположной стены с двумя окнами, помещалось человек 40. Остальные толклись в проходе между нарами. <...> Первое впечатление было страшное. Электрическая лампочка без абажура, горевшая день и ночь, была окружена ореолом табачного дыма от испарений громадной “параши” и человеческого дыхания. <...> Во главе камеры был поставлен выборный староста. Власть его была неограниченна. Вся жизнь камеры регламентировалась им. Очередь на места в камере наблюдалась строго. Начинать надо было от дверей, у “параши”, и, по мере выбывания кого-либо, понемногу продвигаться вперед. Средний срок достижения места на нарах ближе к окнам определялся в два месяца. Никогда и нигде раньше в жизни я не наблюдал такой власти кусок хлеба, как в камере” [6, с. 217-218].

Воспоминание М.М. Мелентьева ограничивается повествованием о своей судьбе, в них очевидна потребность свидетельства: налицо отсутствие какой бы то ни было литературной шлифовки. Повествование отмечено наличием разговорных интонаций, лаконично, информативно предельно насыщено. Для автора важна точность передачи факта. К Мелентьеву можно отнести то определение, которое Л.Я. Гинзбург дает герою “Былого и дум” Герцена: “Автобиографический персонаж теперь – фокус преломления огромного, бесконечно многообразного мира объективной действительности” [2, с. 218].

Несколько другой вектор задан в литературных мемуарах, которые преследуют более широкую цель: соединить факт с его художественной интерпретацией на концептуальном и стилевом уровне. Литературные мемуары не фотографичны. Свидетельства, документы, факты – при всей их самоценности – для писателя средство выражения определенной авторской концепции. Он воспринимает факт эмоционально, сквозь призму своего индивидуального видения, что не может не сказаться на его отражении. “Переживание прошлого” (И. Шайтанов), стремление “остановить мгновение” былого сознанием человека, стоящего на определенном историческом расстоянии от него, сознанием, объединяющим старые впечатления и современные представления о “временах минувших”, являются характерным признаком литературного мемуарного повествования.

Жанровые признаки литературных мемуаров накапливались, выкристаллизовывались на протяжении двух столетий. Это обстоятельство позволяет говорить о том, что жизнеспособность мемуарной прозы в ее гибкости, способности к обновлению: от собственно регистрации событий прошлого до подлинно художественных творений, когда прошлое воссоздается в его неповторимом своеобразии, мемуарист является не просто рассказчиком, а создателем особого художественного мира, где реальность и ее творческая интерпретация равноценны.

По мере накопления “жанрового опыта”, т. е. по мере совершенствования мемуаров как специфического типа повествования, сложилась целая система разновидностей мемуарной прозы, среди которых отведем особое место литературному портрету.

Создание литературного портрета – это акт творчества, происходящий нередко скрыто в памяти мемуариста, но это всегда увлеченное и пристрастное повествование человека, автора, творца портрета о другом человеке, которое, в свою очередь, служит средством самораскрытия авторской индивидуальности. Поэтому литературный портрет – это всегда изображение двух человек: героя и автора. Стремление реализовать свои творческие усилия в этой области, желание закрепить память о том, чему пришлось быть свидетелем, приводит к созданию своеобразных мемуарных циклов – как объединение однотипных в жанровом отношении произведений, в совокупности которых проступает авторское понимание и оценка прошлого. Такие циклы составляют, к примеру, литературные портреты Ю. Айхенвальда “Силуэты русских писателей”, В. Ходасевича “Некрополь”, З. Гиппиус “Живые лица”, М. Волошина “Лики творчества”.

В рамках небольшой статьи мы не будем углубляться в анализ проблемы индивидуальности мемуариста-повествователя. Наметим лишь контуры дальнейшего исследования некоторыми комментариями и цитацией.

Перед нами четыре портрета одного поэта – Валерия Брюсова (1873-1924). Написаны они его современниками: З. Гиппиус (1869-1945), Ю. Айхенвальдом (1872-1928), М. Волошиным (1877-1932), В. Ходасевичем (1886-1939).

Все четыре портрета объединяет одно – мемуаристы увидели в Брюсове “одну, но пламенную страсть” – страсть самоутверждения любой ценой.

“Дело в том, что Брюсов – человек абсолютного, совершенно бешеного, честолюбия. Я говорю “честолюбия” лишь потому, что нет другого, более сильного слова для выражения той страстной “самости”, самозавязанности в тугой узел, той напряженной жажды всевеличия и всевластия, которой одержим Брюсов” (З. Гиппиус) [3, с. 40].

“Он любил литературу, только ее. Самого себя – тоже только во имя ее. Воистину, он свято исполнил заветы, данные самому себе в годы юности: “не люби, не сочувствуй, сам лишь себя обожай беспредельно” и – “поклоняйся искусству, только ему, безраздельно, бесцельно”” (В. Ходасевич) [12].

“У Брюсова лицо человека, затаившего в себе великую страсть. Это она обуглила его ресницы, очертила белки глаз, заострила уши, стянула сюртук, вытянула шею и сделала хищной его улыбку. <...> Страсть изваяла его как поэта, опасная страсть, которая двигала Наполеонами, Цезарями и Александрями, – воля к власти”. (М. Волошин) [1, с. 408].

“Чрезмерно внимательный к самому себе, <...> он помнит себя и свою душу до мелочей. Свой собственный критик и комментатор, он в бесчисленных предисловиях и послесловиях, отягощающих слова, классифицирует и квалифицирует себя, заботливо распределяет себя по рубрикам и из прежних стихов своих бережливо нарезает эпиграфы для своих же новых произведений. Он собою обязал себя” (Ю. Айхенвальд) [11].

При всей схожести в оценке поэта, в каждом портрете мы находим индивидуальные способы повествования, т. е. личностные особенности стиля автора.

Прежде всего обращает на себя внимание вступление, которое позволяет ощутить наличие у автора определенного метода изображения личности. Кроме того вступление привносит элемент субъективности, свободного разговора автора с читателем.

“Нет на свете ничего интереснее “человека” (курсив З.Г.). Настоящего, живого человека, созданного природой, историей (или Богом). Но природное (или Божье) творчество необыкновенно тонко, сложно, узор его не для всех уловим. Писатели, создавая выдуманных людей, – типы, и *истолковывают* (курсив З.Г.) “человека” непонимающим. <...> Это громадное дело, – его можно делать и гениально, и бездарно... В моих “сказках действительности” я не истолковываю “человека”. Я рассказываю о нем подлинном, настоящем, каким он прошел перед моими глазами, – или даже мелькнул, – и каким он мне показался” [3, с. 37].

Так размышлением “кто есть человек” начинается воспоминание о Брюсове З. Гиппиус в книге “Живые лица”. С первых же строк Гиппиус задает тон повествованию:

“Между нами никогда не было ни дружбы, в настоящем смысле слова, ни внутренней близости. Видимость, тень всего этого – была. <...> Но внешний облик Брюсова так характерен и так пронизан для долгого и внимательного взора, – что я вряд ли ошибусь в определениях сущности этой своеобразной души. <...> Скромный, приятный, вежливый юноша. Молодость его, впрочем, в глаза не бросалась, – у него и тогда уже была небольшая черная бородка. Необыкновенно тонкий, гибкий, как ветка. И еще тоньше, еще гибче делал его черный сюртук, застегнутый на все пуговицы. Черные глаза, небольшие, глубоко сидящие и сближенные у переносья. Ни красивым, ни некрасивым назвать его нельзя, – во всяком случае интересное лицо, живые глаза. Только, если долго всматриваться, объективно, отвлекшись мыслью, – внезапно поразит вас его сходство с шимпанзе. Верно, сближенные глаза при тяжеловатом подбородке дают это впечатление. <...> Высокий тенорок его, чуть-чуть тенорок молодого приказчика или московского сына купеческого, даже шел к непомерно тонкой и гибкой фигуре” [3, с. 39].

Все дальнейшее повествование ведется в характерной для Гиппиус ясной и выразительной манере. Правда воспоминаний Гиппиус состоит в том, что ее герои были *и* такими, могли восприниматься *и* так, как воспринимала их она. Конечно же, поэт показан не в объективности существования, а в том восприятии, которое было обусловлено личностью мемуаристки. Но и в этом случае воспоминание о Брюсове останется ценнейшим историческим источником не только потому, что Гиппиус рассказывает об очень значительных событиях, о которых не мог рассказать никто другой, но и потому, что через текст мы видим ее саму, лицо для русской литературы того времени чрезвычайно важное. З. Гиппиус рисует сложную картину, в которой явственно очерчивает свое собственное место, тем самым делая воспоминания свидетельством

вдвойне цінним.

Інтоніація портрета Брюсова у В. Ходасевича інша – розуміюча (якщо не снисходительная), при тому, що автор був людиною дуже язвительним:

“Собранні в цій книзі спогади про деяких письменників недавнього минулого засновані тільки на тому, чому я сам був свідком, на прямих показаннях діючих осіб і на друкованих і письмових документах. Свідчення, які мені случалося отримувати з вторих або третіх рук, мною відсторонені” [12].

З спогадів Ходасевича, присвячених Брюсову, випливає, що при всій різниці в віці і відомості вони спілкувалися достатньо близько і були майже друзями. Однак не менше, стиль розповіді кілька відсторонений. Звідси і сухувата, економічно-сдержанна манера, цупкий і пристальний погляд, вміння з гідністю відсунути на другий план автора-розповідця. Багато уваги приділено біографії поета, так або інакше сприяючій формуванню ставлення до нього. Поет побачений Ходасевичем крізь “малі життєві істини”, в “повноті розуміння”:

“Коли я побачив його вперше, йому було двадцять чотири, а мені одинадцять. Я навчався в гімназії з його молодшим братом. Його вигляд поколебав моє уявлення про “декадентів”. Замість голого лохмача з фіолетовими волоссями і зеленим носом (такими були “декаденти” за фельетонами “Новостей Дня”) – побачив я скромного молодого чоловіка з короткими вусами, з бубликом на голові, в піджаку звичайного крою, в паперовій сорочці. Такі молоді люди торгували галантерейним товаром на Сретенці” [12].

В. Ходасевич не забороняє собі бути точно-іронічним. Відповідно до установки на відкриття об'єктивної істини “цілісне зображення” Брюсова досягалося за рахунок вказівок на небагато позитивних якостей героя, якого майже ніколи не відносив Ходасевич до категорії по-справжньому вражаючих людей. І смерть, примирююча суперечності і дозволяюча автору “Некрополя” осмислити весь життєвий шлях героя, стає тут отправною точкою для розповіді.

В центрі уваги Волошин-портретиста – жива індивідуальність, і він знаходить неограничені можливості для проникнення в саму глибину психології зображуваного ним чоловіка:

“Перше враження від Брюсова. Це було в 1903 році на засіданні Релігійно-філософського товариства. <...> Вся обстановка Релігійно-філософського зібрання: і слова і обличчя, обговорювані теми і емоційність, вносима в їх обговорення, напружене обличчя і жіночий голос Мережковського, трагічний погляд В. В. Розанова і його пальці, якими він закривав очі <...>, бліді обличчя петербурзьких письменників, перемішані з чорними клобуками монахів, величезні сірі бороди, фіолетові і коричневі рясни, живописні голови священників, глибокий трепет віри і ненависті, пронісений над зібранням, – все це породило сумне уявлення про раскольницькому соборі XVII століття” [1, с. 407].

Присуща художнику широта кругозору дозволяє Волошину охопити величезну панораму епохи і точно вписати в неї живі образи розглянутих людей. Головне в тому, щоб, відштовхуючись від конкретних спостережень і вражень, які виникають в результаті особистого знайомства з людиною або його творчої діяльністю, ставленням до нього сучасників, позначити контури цілісної індивідуальності.

“Серед цієї толпи, в якій кожна фігура казалася мені сторінкою історії, поразило мене обличчя молодого чоловіка, мені невідомого. Він не брав участі в розмовах. Стояв склавши руки і піднявши голову. <...> Волосся і борода були чорні. Обличчя дуже бліде, з неправильними вигнутими лініями і округлостями. Лоб скруглений по-кошачьи. Найбільше всього привертало увагу очі, точно намальовані чорною фарбою на цьому гладкому обличчі і обведені рівною неперервною

каймою, как у деревянной куклы. <...> Из низкостоячего воротника с трафаретным точно напечатанным черным галстуком шея торчала деревянно и прямо. Когда он улыбался, то большие зубы оскаливались яростно и лицо становилось звериным. Подумалось: “Вот лицо исступленного, изувера раскольника. Как оно подходит к этой обстановке” [1, с. 407].

Интересен метод создания портрета. Каждая подмеченная и бережно сохраненная Волошиным деталь внешности не просто характеризует, а рисует, вносит свои оттенки и нюансы, делает образ портретируемого более ярким, рельефным, пластическим, осязаемым. У Волошина нет научной “препарации”, но есть “картина художественного факта”, нарисованная художником-поэтом. Главная трудность для художника при таком подходе – оставаться вполне искренним, откровенным, до конца верным самому себе.

Воссозданию внутреннего, духовного облика писателя служит и жанр силуэта. В центре внимания в силуэте – фигура автора не в его биографической, эмпирической ипостаси, а в литературном выражении. Таков метод Ю. Айхенвальда, согласно которому портрет В. Брюсова начинается, прежде всего, с определения его поэтического дара:

“Брюсов – далеко не тот раб лукавый, который зарыл в землю талант своего господина: напротив, от господина, от Господа, он никакого таланта не получил и сам вырыл его себе из земли упорным заступом своей работы. <...> Истинная поэзия – неопалимая купина, зажженная рукою нечеловеческой; между тем у Брюсова – только искусственная электрическая свеча, слишком явное порождение новейшей техники” [11].

Ю.И. Айхенвальд искал в произведениях писателя выражения глубинной сути авторского характера, с тем, чтобы выразить личностное отношение к его творчеству. Основные элементы стиля – обобщенная характеристика; текст изобилует эпитетами, часто используются существительные и прилагательные без глаголов, ибо важен не анализ, не логическая расшифровка образа, а лишь указание на него. Особенности жанра силуэта не позволяли критику выносить свои суждения декларативно, от первого лица. Айхенвальд избирает опосредованный путь и доносит до читателя свою позицию через пафос:

“За его стихами не чувствуешь ничего, кроме стихов, и как-то плоски они, лишены третьего измерения, высшего измерения живой человеческой глубины. И Брюсовым еще можно иногда залюбоваться, но его нельзя любить. <...> Но если Брюсову с его сухой и тяжеловесной, с его производной и литературной поэзией не чуждо некоторое значение, даже некоторое своеобразное величие, то это именно – величие преодоленной бездарности. Однако, таковы уже изначальные условия человеческих сил, что преодоленная бездарность, – это все-таки не то, что дар” [11].

Как видим, ценность литературного портрета определяется не столько достоверностью изложенных фактов, сколько художественным освещением реальной личности, увиденной сквозь призму авторского идеала.

Эмоциональная память конкретного автора может выхватить из своих ощущений при создании литературного портрета разные впечатления – то конкретно-предметные, наглядные своей детальностью, то психологически напряженные. Все индивидуально, во всем отражается автор. Главное для читателя – войти в это состояние, соотнести выраженное автором с сущностью портретируемого.

Каждый из мемуаристов выделяет в облике портретируемого те черты, которые кажутся автору наиболее показательными для характеристики изображаемой личности. Однако и личностные свойства героев литературных портретов делают их не менее важными для выявления индивидуальности самих авторов.

#### *Используемая литература:*

1. Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – М., 1999.

3. Гиппиус З. Живые лица. Воспоминания. – Тбилиси, 1991.
4. Есин С. Н. Писатель в теории литературы и проблема самоидентификации // Филологические науки. – 2005. – № 6 – С. 3-12.
5. Зарев П. Стиль и личное мироощущение // Единство и многообразие. Литературно-художественная критика в НБР. – М., 1979.
6. Мелентьев М. М. Мой час и мое время // Встречи с прошлым. Вып. 7. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 196-231.
7. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
8. Урманов А. В. Творчество Солженицына. – М., 2001.
9. Философский энциклопедический словарь. – М., 1997.
10. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М., 1972.
11. <http://az.lib.ru/a/ajhenwalxd>
12. <http://az.lib.ru/h/hodasewich>.

***Таймазова Л. Л. Індивідуальність оповідача в мемуарній творі.***

*У статті зроблена спроба розгляду категорії “творча індивідуальність” як на рівні прояви авторської свідомості, його морально-етичних критеріїв, так і на рівні літературної форми.*

*Ключові слова: творча індивідуальність, мемуари, літературний портрет.*

***Taymazova L. L. Personality of the narrator in the memoir novel.***

*The paper attempts to review the category of “creative personality” at the level of manifestation of the author’s consciousness, its moral and ethical criteria, and at the level of literary form.*

*Keywords: creative individuality, memoirs, literary portrait.*

**Тарнопольський О. Б., Дегтярьова Ю. В.  
Дніпропетровський університет економіки та права  
імені Альфреда Нобеля (Україна)**

**АВТЕНТИЧНІСТЬ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ  
У КУРСАХ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ ДЛЯ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ  
У НЕМОВНИХ ВИШАХ**

*Стаття аналізує поняття автентичності навчальної діяльності студентів у навчанні іноземної мови для спеціальних цілей у немовних вишах. Встановлюється різниця двох аспектів автентичності у навчанні іноземних мов: автентичності навчальних матеріалів та автентичності навчальної діяльності. Наводяться приклади комунікативних ситуацій та видів навчальної діяльності на заняттях з іноземних мов, які можна вважати автентичними з точки зору професійних потреб майбутніх випускників.*

*Ключові слова: навчання іноземних мов для професійних цілей, автентичність, навчальна діяльність.*

Поняття автентичності є одним з найпоширеніших та найпопулярніших понять сучасної методики навчання іноземних мов для професійних цілей у немовних вишах. Але проблема полягає в тому, що це поняття здебільшого розглядається тільки в одному аспекті – автентичності навчальних матеріалів, які використовуються у навчальному процесі. Стверджується, що для того, щоб ефективно навчати іноземної мови для професійного спілкування навчальні матеріали повинні бути здебільшого автентичними, тобто підготовленими носіями мови для носіїв мови, а не для суто навчальних цілей вивчення мови як іноземної [1; 4]. Якщо не дотримуватися вимоги такої автентичності, тобто якщо навчальні тексти для читання або аудіювання будуть штучними, складеними автором посібника або підручника (особливо якщо він не є носієм мови), то вони не