

## ТЕОРІЯ МОЖЛИВИХ СВІТІВ ЯК ПОТЕНЦІЙНИЙ ЧИННИК СТРУКТУРИЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

УДК 37(091)(477):378.147:811

DOI:

*Лілія Овчаренко, кандидат педагогічних наук, доктор філософії,  
викладач кафедри практики англійської мови та методики її навчання  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

### ТЕОРІЯ МОЖЛИВИХ СВІТІВ ЯК ПОТЕНЦІЙНИЙ ЧИННИК СТРУКТУРИЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

*Пропонована стаття досліджує роль можливих світів у структуризації художнього тексту, що передбачає розгляд цілого тексту як закритого, створеного автором вигаданого світу. Проблематиці можливих світів присвячена велика кількість філософських, літературознавчих та лінгвістичних праць, але концепція можливих світів у переломленні до художнього тексту залишається недостатньо розробленою. Нами розглянуто й описано структуру можливого світу художнього тексту, а також можливість застосування теорії можливих світів до дослідження інтегративної композиційної моделі художнього тексту. У статті конкретизовано суть поняття "композиція", проаналізовано та описано чотири основні типи композиції художнього тексту крізь призму можливих світів.*

**Ключові слова:** *можливі світи; композиція; класична композиція; рамкова композиція; клаптикова композиція; колажна композиція.*

*Літ. 15.*

*Liliya Ovcharenko, Ph.D (Pedagogy), Doctor of Sciences (Philosophy), Senior Lecturer  
English Language Practice and Methodology of its Teaching Department  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

### POSSIBLE WORLDS' THEORY AS A POTENTIAL FACTOR OF THE FICTION TEXT STRUCTURING

*This article examines the role of possible worlds in the structuring of a fiction text, which involves considering the entire text as a closed fictional world created by the author. Possible worlds in fiction are the products of individual or collective imagination. They are actual and artistic constructs which depend on the interpretation of literary text. We clarify specific features of possible worlds in fiction: they are concrete in the sense that they deal with specific situations; "parasitical" because they rely on the reader's knowledge of the actual world for their interpretation; incomplete since they are not true for all situations; they are not consistent as they may include logical contradictions.*

*We regard fictional worlds as systems of reality where a domain counting as actual is surrounded by a variety of domains that count as non-actual, such as wishes, dreams, fantasies. Fictional worlds are therefore better seen as universes made up of one or more worlds or subworlds, with one world functioning as actual and a variety of possible worlds functioning as non-actualized alternatives of the actual domain. Hence we distinguish such types of alternative possible worlds as: epistemic (knowledge) worlds, hypothetical worlds, intention worlds, wish worlds, obligation worlds and fantasy worlds.*

*Interpretation of such fictional worlds depends in part on the relationship between the reader's actual world and the worlds presented as actual in the fictional universe. We always approach literary texts with expectations about their fictional and non-fictional nature. Such expectations may be reconsidered and revised in the process of interaction between the world projected by the text and our model of the actual world. The theory of possible worlds can be cast light on the problem of plot structure of literary text.*

**Keywords:** *possible worlds; composition; classical composition; frame composition; patchwork composition; collage composition.*

**Постановка проблеми.** Сучасний розвиток літературознавчих та лінгвістичних досліджень позначений помітною взаємодією логічної і текстової семантики, що особливо стосується вивчення проблем художнього тексту крізь призму можливих світів. Потреба зрозуміти роль образних процесів у пізнанні реального світу, а також увесь комплекс взаємозв'язків між реальним світом, створеним у художньому тексті, послугувала поштовхом для опрацювання в рамках лінгвопоетики концепції можливих світів.

**Аналіз основних досліджень та публікацій.** Зацікавленість текстом як цілісним конструктом з'явилася в кінці ІХХ – на початку ХХ ст. в піо-

нерських роботах А. Веселовського [3], А. Потєбні [6], "Празького лінгвістичного об'єднання", далі активно розвивалася у працях М. Бахтіна, В. Виноградова [1; 4], О. Бунь [2], а також їхніх послідовників.

Новий імпульс розвитку текстоцентричних досліджень дала теорія можливих світів. Незважаючи на те, що цей термін уперше був використаний більше трьохсот років тому в теологічній праці Г. Лейбніца, в науковому значенні "можливі світи" почали вживатися у середині другої пол. ХХ ст., спочатку в модальній логіці, а потім, з широким розповсюдженням теорії дискурсу, наратології, когнітивної поетики – у філологічному.

**Мега статті** – дослідити роль можливих світів у структуризації художнього тексту.

Можна стверджувати, що праця, яка досліджує ці проблеми, є **актуальною** та своєчасною. Хоча проблематиці можливих світів присвячена велика кількість філософських, літературознавчих та лінгвістичних праць, концепція можливих світів у переломленні до художнього тексту залишається недостатньо розробленою і потребує детальнішого вивчення, що і має на меті пропонована стаття.

Художній текст призначений передусім для того, щоб за допомогою мови відображати дійсність. **Можливий світ художнього тексту** – це відображення та інтерпретація в художньому тексті навколишньої реальності за допомогою вигадки та уяви, це абстрактна альтернатива реальному світу. На думку багатьох учених, ідея можливих світів бере початок у філософії німецького вченого Готфрида Вільгельма Лейбніца, він розвиває ідею можливих світів у своїй “Теодиці”, де наполягає на незкінченності Божественного розуму, який вибрав “даний реальний світ як кращий зі світів, в якому істина та існування перебувають у гармонії”. Пошуки критеріїв визначення істинності/ хибності пропозиції привели до “можливих світів” представників модальної логіки, і в середині ХХ ст. з’являється низка праць, що включають “світи” до своїх роздумів (Р. Карнап, Я. Хінтіка “Можливий світ – це можливий стан справ чи можливий хід подій” [5; 7]). При цьому розвивається ідея актуально нескінченної множини можливих світів, у кожному з яких діють свої правила істинності, синонімічних замінів та свій етикет.

Картина світу відображає реальний стан справ, тоді як можливі світи є конструкторами ще неіснуючого стану справ, хоча гіпотетично можливого. Поняття світу художнього твору набагато ширше. Незважаючи на те, що кожен уявний світ керується тими самими законами, що й світ реальний, художні світи включають і світи, що є неможливими згідно з фізичним, технологічним, психологічним критеріями. Наприклад, світ, де тварини розмовляють чи люди здійснюють міжгалактичні подорожі, є неможливими з точки зору фізичного та технологічного чинників, але цілком можливим з погляду логічного. Світ тексту як термін, вперше з’явився у 70-х рр. ХХ ст. у роботах відомого угорського вченого Я. Петефі (**Можливий світ тексту** – це простір тексту, тобто індивідуальна авторська модель світу). Автор створює простір тексту – континіум, в якому розміщуються персонажі і відбуваються дії. Він народжує можливий світ художнього твору, використовуючи потенціал свого індивідуального світу, заздалегідь знає все про створену ним віртуальну реальність, не тільки минуле, але і майбутнє. Наприклад у романі Барбари Вайн “Коник-стрибунець” [15], героїня, якій біля тридцяти, згадує свій перший рік в універ-

ситеті, затьмарений якоюсь більш ранньою шкільною подією, суть якої відома автору, і яку він, не розкриваючи її суті, багаторазово згадує, тримаючи читача в напруженому очікуванні. Світ реальної дійсності і можливий світ тексту, художній світ, існують окремо один від одного, хоча їх грані не є міцними.

**Структура можливих світів художнього тексту: мегасвіт** – це глобальна семантична єдність тексту, що забезпечує його цілісність. Саме Мегасвіт мають на увазі, коли говорять про світ художнього твору. Мегасвіт складається з видимої кількості **макросвітів** – відносно самостійних сюжетних ліній, які, зі свого боку розробляють **макросвіти** окремих персонажів, які інколи називають “підсвітами”. **Дві моделі можливих світів: нецентрована та центрована (нецентрована** – всі світи розглядаються як такі, що мають рівний статус, **центрована модель** – реальний світ міститься у центрі системи можливих світів і протиставлений усім іншим світам). Більшість художніх текстів описує пучок можливих світів, один з яких є базовим, а інші можуть бути виділені з цього базового світу. Можливі світи художнього тексту: **конкретні**, оскільки містять специфічні об’єкти, що характеризуються особливими властивостями, **паразитарні** – їхня інтерпретація залежить від знань читача про реальний світ, **неповні**, бо не визначають вірогідних вартостей для спірних пропозицій, **непослідовні**, оскільки включають логічні суперечності і заперечують абсолютну.

Щодо внутрішньої структури, світ художнього тексту може складатися з єдиного світу, що керується лише однією системою законів – **гомогенні, однорідні світи** (світи реалістичних романів). Друга група – **гетерогенні світи**, що утворюються з двох чи більше окремих підсвітів, які передбачають певну взаємодію між собою (магічний реалізм, постмодерністська проза).

В основі концепції можливих світів М.-Л. Раян лежить класифікація модальностей Л. Долежала [10]. Під модальностями маються на увазі категорії, що виражають оцінку певних фактів або стану справ чи становлення до них. Л. Долежел виділяє такі види модальностей художнього тексту: **атлетичні** встановлюють правила істинності в межах художнього тексту; **деонтичні** встановлюють систему приписів та заборон; **аксіологічні** виражають оцінку описаних у тексті подій; **епістемічні** відображають загальну обізнаність у сфері науки, культури та релігії.

Епістемічні модальності визначають **світ знання**, аксіологічні світ – **світ бажання**, деонтичні – **світ обов’язку**. В ході інтерпретації твору читач виявляє гетерогенність текстових світів, встановлює зв’язки між текстовими світами, поєднуючи їх між собою. Текст при цьому може розглядатися як

## ТЕОРІЯ МОЖЛИВИХ СВІТІВ ЯК ПОТЕНЦІЙНИЙ ЧИННИК СТРУКТУРИЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

мозаїчна структура, що містить декілька текстових світів, які у процесі взаємодії складають єдине ціле.

Розглянемо детальніше взаємодію текстових підсвітів художнього твору на прикладі оповідання С. Холста "On Hore"[12], де описується викрадення циганом відомого діаманта Хоуп за допомогою дресированої мавпочки та його комічне переслідування самим діамантами, що зачепилися за плавник акули.

Гетерогенний світ цього тексту представлений низкою взаємопов'язаних підсвітів, а саме світом знання головного героя про навколишній світ, світом його бажань, фантазії та обов'язку. У ході розгортання текстових подій вказані підсвіти взаємодіють між собою і, частково перетинаючись, доповнюють один одного.

**Світ знання** головного героя спирається на епістемічні модальності і віддзеркалює об'єкти (людей, речі тварин, певну місцевість) текстової реальності та їхні ознаки і властивості, а також ставлення головного героя до самого себе та визначення свого місця в навколишньому світі. Аналіз виділених нижче текстових фрагментів показує, що молодий циган заробляє собі на прожиття за допомогою спеціально тренованої мавпочки, яка спритно викрадає коштовності. Створений образ головного героя не порушує стереотипного образу цигана, як правило, нечесної людини і хитрого злодія. Наприклад: "On the first night the royal party was in, the monkey returned to his gypsy master with the necklace. The necklace, of course, was valueless".

**Світ знання** є певним чином "закріпленням" за реальним оточенням, відбиваючи конкретну географічну місцевість "The Rock of Gibraltar was visited by royalty", властивості відомого діаманта "Хоуп" ("it became part of the British crown jewels in the middle of the nineteenth century"), особливості головного героя ("The gypsy was a very good swimmer") та його прирученої мавпочки, які, на перший погляд, не мають особливих, незвичайних ознак.

**Світ фантазії** головного героя спирається на атлетичні модальності, які визначають часові та просторові взаємозв'язки текстових подій, а також особистісні характеристики персонажів. Змальована в оповіданні фанатична віра цигана в прокляття, що переслідує власника діаманта "Хоуп", спочатку сприймається як частина світу його фантазій, усвідомлення факту, що такий діамант справді існує, надає описаним подіям більшого емоційного навантаження та вірогідності.

Наступні фрагменти тексту можуть слугувати ілюстрацією **світу бажання героя** і, взаємодіючи зі світом обов'язку, на наш погляд, докорінно змінюють його негативний образ – he liked the idea of "princess"; he wouldn't dream of stealing her necklace.

**Світ обов'язку** представлений метафорами (Fate was at work) та емпатичними виразами (It no longer

seemed like an accident). Циган переосмислює свої життєві принципи і, керуючись бажанням творити тільки добро, щиро прагне позбавити улюблену принцесу та англійський трон від страшного прокляття, що лежить на діаманті "Хоуп".

Першими займалися з'ясуванням правил структуризації твору старогрецькі філософи. У I ст. до н.е. "Риторика" Цицерона [8] – перша робота з композиції літературного твору. Сьогодні проблеми композиції обговорюються у збірках, підручниках, монографіях, статтях. У різних спеціальних і загальних словниках, поняття "**композиція**" завжди відзначає головне – об'єднання різних змістовних частин (відрізків, фрагментів) тексту кожна з яких організована власною точкою зору. Зміна точок зору перцептора, чергування і зіставлення реєстрів мови відображають способи пізнання світу людиною і створюють композицію тексту.

Ясність до проблеми композиції може внести теорія можливих світів, яка дає змогу підійти до композиції художнього тексту як до зміни суб'єктів і локально-темпоральних структур його художніх мікросвітів і достатньо чітко визначити їх розташування, що, зі свого боку, дає підстави виділити основні типи композиції художнього тексту. Перший тип, найбільш характерний для реалістичної літератури XIX–XX ст., – **класичний**: художній мегасвіт створюється під час його природного (хронологічного) розвитку. В творах "Домбі і син" Ч. Діккенса, "Сага про Форсайтів" Дж. Голсуорсі герої народжуються, ростуть, старіють, помирають у тій послідовності, що характерна для життєвого циклу реального світу.

Другий композиційний тип – **рамковий** – побудований на різкій відмінності мікросвітів кінця / початку твору (його рамки), з одного боку, і власне історії, з іншого. Остання і є художнім світом тексту. Роль рамки відомого роману А. Мердока "Чорний принц" виконують частини, "Пролог" і "Епілог", що представляють мікросвіт вигаданого видавця, письменника, що посмертно видає книгу ("Яблуня" Дж. Голсуорсі, "Сніданок у Тіффані" Т. Капоте, "Котяче око" М. Етвуд). Світ рамки входить у мегасвіт тексту як явище настільки автономне, що при трансформуванні твору в інші форми (кінематографічний сценарій, п'єса) його можна легко опустити.

Третій композиційний тип – **клаптиковий** – світ героя розірваний на клаптики різної довжини і конфігурації; між ними досить хаотично вводяться фрагменти зі світів інших персонажів і минулого самого героя. Читачеві нелегко встановити причинно-наслідкову, темпоральну, логічну послідовність певних епізодів та їхню належність до окремих мікросвітів (основні романи М. Етвуд, зокрема, "Сліпий вбивця", найбільш відомі твори С. Рушді).

Розглянемо означений тип композиції на прикладі конкретного художнього тексту, оповідання

американського автора Р. Кувера “*The Gingerbread House*” (“Імбирний будиночок”) [13]. У ньому йдеться про те, як двоє дітей переживають лавину жахливих подій, блукаючи лісом і зустрічаючись з химерними привидами. Оманливе й ефемерне, тривога і страх не дають юним героям спокою і змушують продовжувати безцільну подорож у нікуди.

Невизначеність цього художнього тексту проявляється у таких його композиційно-стилістичних особливостях: 1) надмірному вживанні звичних символів і образів; 2) порушенні послідовності оповіді, яка виражається у поділі всього тексту на 42 окремі фрагменти і взаємозамінності будь-якого фрагмента тексту; 3) використанні вільних асоціацій (амбівалентності мовних одиниць); 4) вживанні стилістичних засобів та прийомів, які піддають сумніву поведінку героїв з погляду їх ймовірності.

Залучення до розгортання сюжету вже знайомих традиційних символів робить сприйняття тексту доволі передбачуваним. Так, відьма (зло) вбиває голуба (чистоту, непорочність); дівчинка (доброта) намагається врятувати його. Події відбуваються у лісі (місці невідомого, п'тьми), старий чоловік одягнений в лахміття (глибокі душевні рани). Вдень (пора розквіту добрих сил) дітей супроводжують пташки та метелики (світлі душі), а вночі (вивільнення енергії хаосу) їх лякають сови та кажани (чаклунство).

Твір досить насичений й іншими символами: яскрава кольорова палітра, квіти, добра фея, торт у формі будиночка. І хоча вони, безперечно, створюють атмосферу радості, спокою, краси у кожному окремо взятому текстовому фрагменті, проте їх остаточне значення залишається нереалізованим, розмитим і нечітким.

Оповідання поділене на 42 пронумеровані автором семантично незв'язані між собою, невеликі за розміром фрагменти, текстова тканина перервана, існує можливість взаємозамінності окремих частин оповідання, що є характерним для цього типу композиції. Твір відкривається описом просто-таки райської картини: двоє гарненьких діток сонячного дня гуляють лісом в оточенні різнобарвних метеликів, квітів і пташок. Змальована сценка цілком може вважатися ключовою для цього оповідання, твір завершується аналогічним до початкового описом головних героїв, а всі жахи нічного лісу, які доведеться пережити дітям, відбиті в інших фрагментах тексту. Така циклічність розповіді змушує читача сумніватися у правдивості зображуваного.

Структура оповіді досить складна і неоднозначна. Наративний напрям, що віддзеркалює подорож дітей через ліс, час від часу переривається детальним описом одного з героїв, описами сонячного чи нічного лісу. Окреслені раніше наративні напрями динамічно розвиваються і врешті-решт виявляються візуальною оманю. Таким чином, як тільки один

із наративних напрямів починає більш-менш чітко вимальовуватися, рух сюжету припиняється, даючи можливість розвинути іншому сюжетному відгалуженню. Інколи вони підтримують, доповнюють один одного (поява злої відьми і ганебне вбивство нею голуба, страшні потойбічні привиди нічного лісу), а інші є явно суперечливі, наприклад, поява відьми, що описується на початку тексту та її метаморфоза у купу чорного ганчір'я. В окремих випадках у тексті порушується логічна послідовність подій: спочатку описано, як діти розмістилися на нічліг у лісовій хатині, далі у тексті йдеться про те, що вони все ще блукають лісом, а потім знову постелять собі постелю під деревом.

*“The sun is setting, the room is in shadows, the children tucked safely in.” “The girl prepares a mattress of leaves and flowers and pine needles. The boy gathers branches to cover them, to hide them, to protect them”* [13, 16].

У творі також мають місце збої у часовій послідовності оповіді: спочатку описуються сутінки, потім ніч, після чого оповідь знову повертається до опису полудня.

*“Shadows are long, for night is falling”* [13, 17]; *“The sun, the songs, the breadcrumbs...”* [13, 17].

Ця перервність розповіді створює ефект наявності у тексті одночасного ствердження і заперечення однієї і тієї ж самої думки. Тому читачеві доводиться добре попрацювати, щоб упорядкувати відомості, що подаються хаотично. Атмосфера насильства, жаху у моторошній невизначеності, навмисне перекручення звичних асоціацій, веде до семантичного напруження, що спричиняється розбіжностями між реальним світом і світом хаосу у тексті.

Четвертий тип – **колажна** композиція створюється “гештальними” перемиканнями, що повторюються. На відміну від клаптикової композиції, де окремі “клаптики” є складовими різних за часом та простором подій, епізодів, гештальти мікросвіту окремого персонажу, представлені сюжетом, згодом ретроспективно “склеюються” одержувачем тексту в єдину фабулу, в колажній композиції рух між відрізками (елементами) одного світу або відсутній взагалі, або існує лише пунктирно. Колажну композицію в англійській літературній практиці використовувала Дос Пассос (роман 42-а паралель) [11]. Цей колаж складається з епізодів створеного автором видуманого художнього світу; з газетних заголовків і новин 20-х рр., авторських коментарів глобальних або національних подій, біографічних довідок про відомих реальних осіб того часу. У “Сліпому вбивці” М. Етвуд [9], теж присутній колаж: сюди введені тексти газетних повідомлень, а також частини фантастичного роману, який під час розвитку сюжету, створює один з персонажів.

**Висновки.** Теорія можливих світів допомагає розв'язати низку дискусійних питань, пов'язаних з

## ТЕОРІЯ МОЖЛИВИХ СВІТІВ ЯК ПОТЕНЦІЙНИЙ ЧИННИК СТРУКТУРИЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

поняттям “образу автора” (точки зору), типів композиції, поняття і типів інтертекстуальності, а також проблеми варіативності художньої комунікації, успіх, глибина і повнота якої залежать від ступеня збігу / відмінності індивідуальних світів адресанта / адресата, а також від неоднозначності засобів вербалізації вигаданого світу – авторського конструкту, реалізованого в тексті твору. Ця теорія дозволяє підійти до композиції художнього тексту як до зміни суб’єктів і локально-темпоральних структур його художніх мікросвітів і достатньо чітко визначити їх розташування.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Москва, 1986. 541 с.
2. Бунь О.А. Художній текст крізь призму можливих світів: модально-референційний аспект. *Вісник Київського лінгвістичного університету. Серія філологія*. 2003. Т. 6. № 1. С. 141–148.
3. Веселовський А.Н. Историческая поэтика. *Вища школа*. Москва, 1989. 404 с.
4. Виноградов В.В. О теории художественной речи. *Вища школа*. Москва, 1971. 239 с.
5. Карнап Р. Значения и необходимость. *Исследование по семантике и модальной логике*. Москва, 1959. 384 с.
6. Потебня А.А. Думка й мова. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Вид. 2-е. Львів, 2001. С. 34–54.
7. Хинтикка Я. Информация, причинность и логика восприятия. *Вопросы философии*. 1975. № 6. С. 38–50.
8. Цицерон. Риторика. Античные теории языка и стиля (Антология текстов). Санкт-Петербург, 1996. С. 200–273.
9. Atwood M. *The blind Assassin*. Bloomsbury, 2000. 521 p.
10. Dolezel L. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore; L: The John Hopkins Univ. Press., 1998.
11. Dos Passos J. *The 42nd. Parallel*. N.Y.: Dell Books, 1961. 514 p.
12. Holst S. *On Hope // Sudden Fiction*. L.; N.Y.: Longman, 1995.
13. Coover R. *The Gingerbread House // Pricksongs and Descants*. London: Minerva, 1989.
14. Rushdie S. *Satanic Verses*. L.: Vintage, 1998. 550 p.
15. Vein B. *Grasshopper*. Penguin Books Ltd., 2001. 544 p.

### REFERENCES

1. Bahtin, M.M. (1986). *Literaturno-kriticheskie statii* [Literary-critical articles]. Moscow, 541 p.
2. Bun, O.A. (2003). *Khudozhnii tekst kriz pryзму možhlyvykh svitiv: modalno-referentsiynii aspekt* [Fiction text through the prism of possible worlds: modal-referential aspect]. *Bulletin of the Kyiv Linguistic University. Philology series*. Vol. 6. no. 1. pp. 141–148. [in Ukrainian].
3. Veselovskij, A.N. (1989). *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. *High school*. 404 p.
4. Vinogradov, V.V. (1971). *O teorii hudozhestvennoj rechi* [About the theory of fiction speech]. *High school*, 239 p.
5. Karnap, R. (1959). *Znacheniya i neobhodimost* [Meanings and necessity]. *Study in Semantics and Modal Logic*. Moscow, 384 p.
6. Potebnia, A.A. (2001). *Dumka y mova. Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [Thought and language. Word. Sign. Discourse: An Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th century]. No. 2. pp. 34–54. [in Ukrainian].
7. Hintikka, Ya. (1975). *Informaciya, prichinnost i logika vospriyatiya* [Information, causality and the logic of perception]. *Questions of Philosophy*. no. 6. pp. 38–50.
8. Ciceron. *Ritorika* (1996). [Rhetoric]. *Antique theories of language and style (Anthology of texts)*. pp. 200–273.
9. Atwood, M. (2000). *The blind Assassin*. Bloomsbury. 521 p. [in English].
10. Dolezel, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore. L.: The John Hopkins Univ. Press. [in English].
11. Dos Passos J. (1961). *The 42nd. Parallel*. N.Y.: Dell Books. 514 p. [in English].
12. Holst, S. *On Hope* (1995). *Sudden Fiction*. L. N.Y.: Longman. [in English].
13. Coover, R. (1989). *The Gingerbread House. Pricksongs and Descants*. London: Minerva. [in English].
14. Rushdie, S. (1998). *Satanic Verses*. L.: Vintage. 550 p. [in English].
15. Vein, B. (2001). *Grasshopper*. Penguin Books Ltd. 544 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.08.2022



“Ефективність навчання, його гуманістична сутність зумовлюються в першу чергу професіоналізмом і високою технологічною культурою педагога”.

Василь Сухомлинський  
український педагог, публіцист, письменник

“Перед людиною три шляхи до розуму: шлях міркування – найшляхетніший; шлях наслідування – найлегший; шлях особистого досвіду – найважчий”.

Конфуцій  
давньокитайський філософ та політичний діяч

