

Література

1. Мینیатюра / БСЭ: в 52 т. / Гл. ред. Б. Введенский, 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия. – Т. 27, 1954.
2. Милич Б. Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. – К.: Вища школа, 1961.
3. Рябуха Н.О. Мینیатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть) / Дис. на здобуття канд. мистецтвозн. – Х.: ХДАК, 2004.
4. Клиш В. Украинская советская фортепианная музыка. Проблемы жанрово-стилевой эволюции / Автореф. дис... д-ра искусствовед.: 17.00.02 / АН УССР, Ин-т искусствовед., фольклор. и этногр. им. М.Рыльского. – К., 1981.
5. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). – К.: Держ. вид-во образотворч. мис-ва і муз. літ-ри УРСР, 1958.
6. Клиш В.Л. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. – К.: Наук. думка, 1972.
7. Вахранёв Ю. Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов. – Дисс... канд. искусствоведения / Киев. гос. консерв. им. П.И.Чайковского. – К., 1971.
8. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. ст. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987.

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У МИСТЕЦТВІ ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ЯВИЩ ДІЙНОСТІ

Віктор Соловійов

У статті аналізується поняття "художній образ", визначаються градації виразності образу, розкриваються істотні особливості його сприйняття.

The concept "art image" is analyzed, the gradation of the expressiveness of the art image is determinated, the essential features of its recognition are inclosed in the article.

Художній образ – це образ, що створюється автором художнього твору з метою як найповніше розкрити описуване явище дійсності. "Через мистецтво виникає те, форми чого знаходяться в душі", – сказав Арістотель у своїй знаменитій праці "Про душу" [1; 24]. Відповідно до Арістотеля, "мистецтво частиною завершує те, чого природа не в змозі зробити, частиною наслідує її" [2; 7]. Форми мистецтва – це наслідування (мімезис) форм буття як природних, так

і штучних; це наслідування того, що відбувається в реальному житті. Незважаючи на те, що Арістотель назвав мистецтво наслідуванням, він обмовився, що художник вільний обирати предмети, засоби і способи наслідування. Тобто залишив великий простір і для художньої діяльності. Він згадує образотворчі мистецтва, поезію і музику, але аналізує лише поезію.

Саме термінологічне сполучення "образ чогось" або "образ когось" указує на стійку здатність художнього образу

співвідноситися з позахудожніми явищами. У зв'язку з цим специфіка образу традиційно визначається стосовно двох сфер: реальної дійсності й процесу мислення, а ця категорія займає центральне місце в естетичних системах, які встановлюють специфічний зв'язок мистецтва з немистецтвом: життям, свідомістю.

Процес теоретичного осмислення поняття "художній образ" починається вже в античній естетиці й пов'язаний з іменами Платона й Арістотеля.

Платон, власне кажучи, дає перше визначення художнього образу, яке об'єднало поняття "мімезис", "катарсис" і "калокагатія". Для нього образи в мистецтві – це копії реальних об'єктів, що самі є копіями вічних ідей, "стоять на третьому місці від істини" [3; 61-63], і тому не тільки позбавлені пізнавальної цінності, але й перешкоджають пізнанню істинно суцього світу.

Арістотель, як і Платон, розглядаючи мистецтво як наслідування реального життя (мімезис), виділяє його пізнавальну, естетичну і виховно-перетворюючу функції. Мистецтво піднімає людину над реальною дійсністю, очищуючи (катарсис) від помилкових пристрастей [2].

Проблема природи, структури і функціонування художнього образу – ключова проблема естетики. З погляду теорії пізнання, художній образ – різновид образу взагалі, що є результатом освоєння свідомістю людини навколишньої дійсності. Будь-який образ – це зовнішній світ, який потрапив у "фокус" свідомості, що став її подразником, був інтеріоризований нею, тобто перетворений у факт свідомості, в ідеальну форму її змісту. Поза образами немає ні відображення дійсності, ні уяви, ні пізнання, ні творчості. У гносеологічному полі образ – це основний і найбільший за обсягом феномен.

Історичній долі художнього образу, еволюції його сприйняття присвячені, зокрема, фундаментальні роботи Г.Гачева, К.Горанова. Розглядається це питання й у роботах Д.Лихачова, М.Бахтіна, Е. Ауербаха, А.Лосєва, О.Фрейденберга та ін. Однак проблема художнього образу і на сьогоднішній день залишається невичерпною. Мета статті – зробити певний внесок у дослідження цієї важливої для мистецтва проблеми.

У своїй книзі "Художній образ і його історичне життя" К.Горанов указує на найтісніший зв'язок між "очищенням" і тим складним, багатогранним змістом, що охоплюється поняттям "калокагатія" (від грецьких слів "каллон" і "кагатон" – краса і добро). Воно виражає основне завдання мистецтва – виховання суспільства в дусі певного історичного ідеалу, що припускає цілісний, усебічний розвиток колективу й індивіда; єдність істини, добра і краси – морально-етичної та естетичної оцінок: "Міметичний характер мистецтва і те, що Арістотель назвав "дізнаванням", розкривають пізнавальний, а катарсис і калокатія – індивідуально-психологічний і соціально-естетичний аспекти художнього ставлення. Обидві ці сторони можуть бути розділені лише умовно, в теорії, а в дійсності вони єдині. Ця єдність – неодмінна характеристика художнього ставлення, що підкреслюється усіма великими матеріалістами в естетиці. Лессінг, Дідро і Гете розвивають на цій основі одне з найсуттєвіших понять сучасної естетики – поняття "художня правда" [4; 53].

Нова європейська класична естетика підходить до розгляду образу як результату духовно-пізнавальної діяльності творчого суб'єкта, тому в образі акцентується не наслідувальний, а продуктивний, виразно-творчий момент: "...почуття, думка, ідеал,

фантазія – все, у чому стверджує себе одинична суб'єктивність художника чи збірна суб'єктивність людства..." [4; 255]. Виходячи з уже існуючої диференціації різних видів діяльності, стверджується синтетизм образу, злиття і примирення в ньому протилежних начал.

Кант вважав, що в основі образу ("естетичної ідеї") лежить єдність почуття і розуму: "Дух в естетичному значенні є не що інше, як здатність зображення естетичних ідей; під естетичною ідеєю я розумію той зміст уяви, який дає привід багато думати, хоча ніяка визначена думка, тобто ніяке поняття, не може бути цілком адекватним йому... Власне, тільки в поезії ця здатність естетичних ідей може позначитися в повному обсязі" [5; 339]. За Кантом, естетична ідея – ширше поняття, бо має багатозначність, а галузь естетичного виступає як примирюючий момент між розумом і почуттям. Таким чином, Кант порушує питання про подолання раціоналістичної вузькості в трактуванні художнього образу.

Розгорнута теорія художнього образу представлена Гегелем у його "Лекціях з естетики", у яких подано як саме поняття, так і окремі його характеристики – естетична реальність, художня міра, ідейність, оригінальність, одиничність, загальнозначимість, діалектика змісту і форми тощо. Змістом мистецтва, на думку Гегеля, є ідея (ідеал), а його формою – чуттєве образне втілення: "Мистецтво зображує справжнє загальне, чи ідею у формі чуттєвого існування образу" [6; 412]. Визначення мистецтва як "мислення в образах" мало величезне значення для подальших естетичних теорій, сприяючи утвердженню пізнавальної функції та реалістичного методу в мистецтві. В.Г.Белінський, наприклад, бачив відмінність науки від мистецтва в

тому, що вчений "доводить", а поет "показує", "і обоє переконують: тільки один – логічними доводами, інший – картинами" [7; 311].

Н.Г.Чернишевський у дисертації "Естетичне ставлення мистецтва до дійсності" критикував гегелівське розуміння прекрасного як деякої залежної від людини "ідеї" в її конкретному прояві й пов'язаних із цим інших естетичних категорій. Джерело прекрасного, за Чернишевським, міститься в нашій об'єктивній дійсності ("прекрасним є життя") і в її сприйнятті реальними людьми ("прекрасна та істота, в якій ми бачимо життя таким, яким має бути воно за нашими поняттями") [8; 10]. Він вважає, що реальна дійсність відтворюється в мистецтві не просто заради виявлення її власної сутності, а заради її пояснення й оцінки в інтересах суспільства, художника і його сучасників [8; 10-11].

Таким чином, у цілому можна виділити ряд істотних особливостей, характерних для класичних концепцій художнього образу:

- синтетизм і цілісність підходу;
- виявлення основних функцій художнього образу (пізнавальної, оцінної, виховної, естетичної і т.д.);
- виявлення в художньому процесі чотирьох взаємодіючих факторів: дійсності як джерела; особливо обдарованої особистості художника як активно-творчого начала; твору як художньої цінності; інтерпретації художньої цінності, її соціального й індивідуального сприйняття, переосмислення як підсумок і цільове завдання процесу творчості.

Розглядаючи подальший розвиток і осмислення теорії образу з початку ХХ століття, звернемося до основних її напрямків у західній і вітчизняній науці (естетиці, літературознавстві).

М.Епштейн [9; 255] відзначає, що західна естетика ХХ століття у своєму

підході до образу, в основному, орієнтується на три його різні аспекти: образ в акті творчості, образ в акті сприйняття, образ у даності тексту. Найвпливовіші напрямки – психоаналіз, феноменологічна школа, семіотика.

Образ у мистецтві – це не відображення життєвої правди, а ілюзія, у якій знаходять утілення хворобливі й несвідомі імпульси "глибин" людського духу. Фрейдизм і неофрейдизм – найвпливовіші вчення, що відстоюють цю концепцію. Як справедливо відзначає М. Епштейн, "психоаналіз підтримав занепадаючий у 20 столітті авторитет "образної" теорії мистецтва, хоча і з протилежних класичному ідеалізму позицій. Якщо в Гегеля об'єктивна ідея сходиться у конкретність, чуттєвий матеріал, то у Фрейда інстинкт сублимується в об'єктивну, наочну форму" [9; 255]. Теорія "несвідомого" лягла також в основу "архетипових" образів К.Юнга і його школи.

Великий вплив на розвиток теорії художнього образу в західній естетиці мав феноменологічний напрямок, представлений роботами Ж.П.Сартра, Н.Гартмана й ін. Мистецтво – не образ дійсності; воно саме – особлива дійсність, що знаходиться у стані конфлікту з "фізичним порядком" природи і суспільства. Твір мистецтва розглядається як щось дане, містить у собі всю сутність буття, цілісність людського існування, що дозволяє проникнути в сутність життя й у свою власну сутність одночасно. Саме ця концепція, на думку К.Горанова, стала теоретичною основою модернізму [4; 17].

Ще одним впливовим напрямком цього періоду можна вважати семіотичний, що розглядає художній образ як особливий знак, сигнал, носій соціально необхідної інформації. Він лише опосередковує відношення подоби між ідеальним образом у свідомості

сприймаючого і деяких істотних сторін життя, сам же залишається при цьому дуже умовним, хоча і чуттєво впливаючою конструкцією.

Прокл говорить також і про катарсис, здійснюваний засобами мистецтва. Приєднуючись, в основному, до Платона в осуді міметичних мистецтв, він проте характерним чином виявляється поміркованішим за Платона. Звичайно, причина цієї поміркованості й м'якості у ставленні до мистецтва досить ясна. Вона полягає в тому, що, знайшовши розслаблюючу дію мистецтва на людей, Платон готовий був виключити мистецтво взагалі зі своєї ідеальної держави. Неоплатоніки ж задовольнялися тим, щоб просто виключити зі своїх розглядів як щось неповноцінне всіх тих людей, усю "юрбу", на яку мистецтво чинило такий негативний вплив.

В основі універсалізації завдань суспільства з естетичного виховання лежить посилення соціальних функцій, що спостерігається в культурі в останньому сторіччі, чому чимало сприяли НТР, урбанізація способу життя, розвиток систем масових комунікацій, незворотні перебудови в повсякденному житті й діяльності людини, в образі оточуючого її життєвого середовища.

"Естетичне виховання, – наполягав, наприклад, Е.В.Ільєнков, представник першої точки зору, – розвиває не якусь специфічну естетичну потребу, а загальну, універсальну людську здатність, яка, будучи розвинутою, реалізується в будь-якій сфері людської діяльності", вона будить "естетичні почуття з її принципом краси", зрощує "силу творчої уяви", що дозволяє людині "бачити світ високорозвиненими очима" і перетворювати його "вільно, тобто за законами краси" [10; 214, 222].

Естетичне виховання, вважають художники-педагоги, має своєю метою,

насамперед, "формування в дитини навичок сприйняття і творчості..., розуміння й інтерпретації; розвиток на їхній основі художнього смаку і потреби в... мистецтві; усвідомлення специфіки мистецтва в цілому", а вже потім – "розвиток творчого ставлення до життя і діяльності; закріплення установки на загальний розвиток особистості" [11; 2].

Мистецтво є реальність, яка однаково стосується життєвого середовища і культури. Своєю чуттєвою конкретністю, зовнішністю художні твори належать середовищу, а здатністю відчутно виражати події та стани духовного життя – культурі. Звідси в мистецтва особлива, ні з чим незрівнянна художня функція: робити видимим невидиме, чутним нечутне, виявляти невиявлене, і тому в самому житті неперезите; привертати увагу до поточних особливостей і новотворів способу життя, до стійких, довгострокових типів, що стоять за нами, ціннісним прообразами людської природи.

Не дивно, що центральним поняттям у концепції естетичної культури особистості виявляється поняття художнього образу (і відповідної йому здатності уяви).

"Зазвичай у психолого-педагогічній літературі, – зауважує А.А.Мелік-Пашаєв, – уявою називається здатність людини оперувати образами зовнішнього світу" і здатність "виражати певний внутрішній зміст (сукупність ідей, почуттів, оцінних відносин до життя, переживань у широкому значенні слова) в органічно відповідній цьому змісту, безпосередньо сприйнятній формі". Причому "з погляду естетико-філософської традиції, що розуміє художню творчість як утілення духовного змісту у відповідному їй почуттєвому образі, уява виступає як центральна художня здатність" [12; 50-51].

Ясність і стрункість художнього образу, його виразність у співвідношенні подій і станів душевно-духовного життя, здатність бути "змістовною формою", що зберігає свідомість, натхненність і діє заразливо і вражаюче, – якості, які визнаються й естетикою, і культурологією, і художньою педагогікою.

Мистецтво ХХ ст., здавалося б, звузило застосовність іконічної концепції художньої творчості, продемонструвавши, з одного боку, можливість безпредметних, потворних мистецтв, а з іншого боку, звівши образ до рівня свого роду матеріального об'єкта. Однак, перетворивши твір на річ, воно не позбавило його образності й предметності, а лише перевело їх із розряду образів культури в розряд образів навколишнього середовища, зберігши якості чуттєвого сприймання.

Естетиками запропоновано кілька градацій виразності образу. Наприклад, А.Ф.Лосєв пропонував розрізняти: а) нульову образність, б) образ-індикатор, в) алегорію, уособлення і метафору, г) символ і д) міф, упорядковуючи їх за зростанням сили образності [5; 415-452].

У цій перспективі очевидно, що й в естетичному вихованні варто прагнути не просто до формування уяви, а до відпрацювання різних її видів, до засвоєння навичок різної міри уяви (від здатності відчувати присутність невидимого образу – до досягнення змісту складних символічних і міфопоетичних структур).

Антична художня свідомість виступала як синкретична, тобто цілісна за своєю природою. Фактично всі естетичні категорії, за допомогою яких намагалися позначити основні властивості мистецтва і прояви смаку в повсякденному житті, беруть початок в античності. Естетичні категорії – це найзагальніші ознаки, за допомогою

яких описуються процеси художньої творчості, будова і своєрідність творів мистецтва, природа і механізми художнього сприйняття.

Коли в результаті художнього сприйняття ми одержуємо почуття задоволення, ми переживаємо стан катарсису. У багатьох мислителів античності зустрічається зіставлення понять "очищення" і "катарсис". Причому останнє поняття використовують і стосовно гімнастики, науки (пізнаючи речі, що мають регулятивне значення в нашому житті, ми очишаємося від наносного) і т.п. У цілому в античності поняття катарсису вживається в калікагатійному змісті – і в естетичному, і в психологічному, і в релігійному.

Арістотель вважає, що художнє – це здійснене естетичне; художник збирає, групує, шліфує виразність і створює збірний образ явищ навколишнього світу.

Естетика Платона в його творах не завжди виражена відкрито. Вона розкривається в загальній філософській концепції мислителя. Для Платона прекрасне міститься в зорових і слухових сприйняттях, у сполученні слів, мелодій і ритмів, у вчинках, знаннях, чеснотах людини.

Художній образ, загальна категорія художньої творчості – властива мистецтву форма відтворення, тлумачення й освоєння життя шляхом створення естетично впливаючих об'єктів. Під образом нерідко розуміється елемент чи частина художнього цілого, звичайно – такий фрагмент, що володіє наче б самостійним життям і змістом (наприклад, характер у літературі, символічні образи "віґрила" у М.Ю.Лермонтова). Але в більш загальному змісті художній образ – сам спосіб існування твору, з точки зору його виразності, вражаючої енергії та значущості.

У ряді інших естетичних категорій ця – порівняно пізнього походження,

хоча початки теорії художнього образу можна знайти у вченні Арістотеля про "мімезис" – вільне наслідування художником життя в його здатності робити цільні, внутрішньо влаштовані предмети і пов'язане з цим естетичне задоволення. Поки мистецтво у своїй самосвідомості (що йде від античної традиції) зближувалося скоріше з ремеслом, майстерністю, вмінням, і відповідно, в сонмі мистецтв провідне місце належало мистецтвам пластичним, естетична думка задовольнялася поняттями канону, потім стилю і форми, через які висвітлювалося ставлення художника до матеріалу. Той факт, що художньо переформований матеріал запам'ятовує, несе в собі певне ідеальне утворення, у чомусь подібні думки, став усвідомлюватися тільки з висуванням на перше місце мистецтв більш "духовних" – словесності й музики. Гегелівська й післягегелівська естетика (у т.ч. В.Г.Белінський) широко використовувала категорію „художній образ”, співвідносно протиставляючи образ як продукт художнього мислення результатам мислення абстрактного, науково-понятійного – силогізму, умовисновку, доказу, формулі. Універсальність категорії художнього образу звідтоді неодноразово заперечувалася, тому ще значеннєвий відтінок предметності й наочності, що входить у семантику терміна, здавалося, робив його незастосовним до "безпредметного", необразотворчого мистецтва (у першу чергу, до музики). І однак сучасна естетика, головним чином вітчизняна, сьогодні широко звертається до теорії художнього образу як найперспективнішої, яка допомагає розкрити самотутню природу фактів мистецтва.

В онтологічному аспекті художній образ є факт ідеального буття, свого роду схематичний об'єкт, надбудований над своїм матеріальним субстратом

(тому що мрамур – не плоть, яку він зображує, двомірна площина – не тривимірний простір, розповідь про подію – не сама подія і т.п.). Художній образ не збігається зі своєю речовинною основою, хоча впізнається з ній і через неї. "...Поэстетична природа матеріалу – на відміну від змісту – не входить в естетичний об'єкт...", з нею "...має справу художник-майстер і наука естетика, але не має справи первинне естетичне споглядання" [13; 46, 47]. І все-таки образ тісніше зрощений зі своїм матеріальним носієм, ніж будь-які інші ідеальні об'єкти точних наук. Будучи певною мірою байдужим до вихідного матеріалу, образ використовує його іманентні можливості як знаки власного змісту; так, статуя "байдужа" до хімічного складу мрамору, але не до його фактури й відтінку.

У цьому семіотичному аспекті художній образ і є не що інше, як знак, тобто засіб значеннєвої комунікації в рамках даної культури чи родинних культур. З подібної точки зору образ є фактом уявлюваного буття, він кожен раз заново реалізується в уяві адресата, що володіє "ключем", культурним "кодом" для його пізнання й розуміння.

В естетичному аспекті художній образ уявляється доцільним життєподібним організмом, у якому немає зайвого, випадкового, механічно службового, і який робить враження краси саме внаслідок єдності своїх частин. Автономне, завершене буття художньої дійсності, де немає нічого спрямованого на сторонню мету (коментування, ілюстрування тощо), свідчить про різючу подібність художнього образу до живої індивідуальності, будучи відчутю не ззовні, як річ у причиновому ланцюзі речей, а з власного життєвого центра, також має самоцінність "світу" зі координованим зсередини простором, внутрішнім відліком часу, саморегулюванням, що підтримує її рухливу самототожність.

Отже, художній образ – центральне, системоутворююче поняття для всіх видів мистецтв, особливий, емоційний, природний і надзвичайно продуктивний спосіб пізнання, у якому закладені величезні методичні можливості, які дозволяють зробити це поняття не тільки об'єктом, але й способом вивчення теоретичного матеріалу.

Література

1. Аристотель. О душе. – М., 1976.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии. Пер. В.Г. Аппельрота. – М.: Искусство, 1957.
3. Античные мыслители об искусстве. – М., 1938.
4. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. – М.: Искусство, 1970.
5. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / История античной эстетики, том VI. – М.: Искусство, 1980.
6. Гегель. Лекции по эстетике / Эстетика в 4-х тт., т. 1. – М., 1968.
7. Белинский В. Г. Идея искусства // Полное собрание соч. Т. 4. – М., 1954.
8. Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности" / Н.Г.Чернышевский. Полное собрание сочинений. Т. 2. – М., 1949.
9. Эпштейн М. Философия возможного. – СПб: Алетейя, 2001.
10. Ильенков Э.В. Искусство и коммунистический идеал. – М., 1984. – 349 с.
11. Генисаретский О.И. Роль театрального искусства в эстетическом воспитании подрастающего поколения. – М., 1984.

12. Педагогика искусства и школа. – М., 1982.
 13. Бахтін М. Питання літератури й естетики. – К., 1975.

ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ СПЕЦІАЛІСТА ЯК МЕТА НАВЧАННЯ МОВИ

Тетяна Ганніченко

У статті автор наводить визначення комунікативної компетенції, аналізує її компонентний склад та його модифікації, визначає сутність даного поняття, спираючись на дефініції, подані в працях провідних науковців України та зарубіжжя.

In the article the author gives definition of the communicative competence, analyzes its component content and its modifications, defines the essence of this notion bearing in mind the definitions given by well-known Ukrainian and foreign scientists.

Процес реформування системи освіти, насамперед вищої, спрямований на оновлення засобів та методів навчання при підготовці фахівців різних галузей народного господарства, здатних конкурувати на ринку праці. У зв'язку з цим постає питання формування компетентності – актуальної, сформованої якості особистості, що ґрунтується на знаннях, уміннях та навичках. Компетентність – інтелектуально і особистісно обумовлена соціально-професійна характеристика людини, її особистісна якість [5]. Формування компетентної особистості є необхідною умовою її успішної професійної діяльності, взаємодії з іншими людьми.

Компетентний – 1) який має достатні знання в якійсь галузі, який із чимось добре обізнаний, тямущий; який ґрунтується на знанні, кваліфікований; 2) який має певні повноваження, повноправний, повновладний [1].

Компетентна особистість має володіти певною компетенцією, тобто сукупністю взаємопов'язаних якостей особистості (знань, умінь, навичок, способів діяльності), що відносяться до певного кола предметів та процесів і є

необхідними для якісної продуктивної діяльності щодо них [9].

Розвиток компетенцій являє собою комплексний розвиток особистості, можливий лише при здійсненні цілісної освіти.

Компетентнісний підхід у сфері освіти – це спроба поєднати соціальні намагання особистості інтегруватися в суспільство та потреби суспільства у висококваліфікованих фахівцях. У зв'язку з цим під час симпозиуму Ради Європи з теми „Ключові компетенції для Європи” був визначений приблизний перелік ключових компетенцій, якими повинен володіти фахівець. Система освіти повинна забезпечити формування цих компетенцій. Серед ключових компетенцій особливе місце займає комунікативна компетенція, адже від рівня її сформованості залежить формування всіх інших компетенцій. У Загальноєвропейських Рекомендаціях з мовної освіти зазначається: „Усі компетенції людини слугують, так чи інакше, здатності користувача мови до спілкування і можуть розглядатися як аспекти комунікативної компетенції” [4].

Мета нашої статті – дати